

ISSN 1409-424X

**60**

**Letrade**

# Letras

Número 60

Julio-Diciembre 2016

ISSN 1409-424X

UNA  
UNIVERSIDAD  
NACIONAL  
COSTA RICA



Revista de la Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje

Universidad Nacional de Costa Rica

Apartado 86-40101

Sitio web: [www.revistas.una.ac.cr/index.php/letras](http://www.revistas.una.ac.cr/index.php/letras)

Correo electrónico: [revistaletras@una.cr](mailto:revistaletras@una.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, GENAMICS, LATINDEX, MIAR, MLA, OCLC WORLD-CAT, REBIUN, SHERPA/RoMEO y ULRICH'S.

## **Rector**

Alberto Salom Echeverría

## **Decano Facultad de Filosofía y Letras**

Albino Chacón Gutiérrez

## **Directora**

Sherry Gapper

*Universidad Nacional de Costa Rica*

## **Producción editorial**

Alexandra Meléndez C.

[amelende@una.cr](mailto:amelende@una.cr)

## **Consejo Editorial EUNA**

Marybel Soto Ramírez, Presidenta

Bianchinetta Benavides Segura, Secretaria

Gabriel Baltodano Román

Erik Álvarez Ramírez

Shirley Benavides Vindas

## **Comité editorial ejecutivo**

Sherry Gapper

*Universidad Nacional de Costa Rica*

Gabriel Baltodano Román

*Universidad Nacional de Costa Rica*

Francisco Vargas Gómez

*Universidad Nacional de Costa Rica*



### **Comité editorial**

Sherry Gapper  
*Universidad Nacional de Costa Rica*

Rocío Miranda Vargas  
*Universidad Nacional de Costa Rica*

Judit Tomcsányi  
*Universidad Nacional de Costa Rica*

Gabriela Alfaro Madrigal  
*Universidad Nacional de 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)*

Javier Franco Aixelá  
*Universidad de Alicante (España)*

Patricio Lizama Améstica  
*Pontificia Universidad Católica de Chile (Chile)*

Asunción Martínez Arbelaz  
*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)*

La corrección filológica y de estilo es responsabilidad exclusiva del comité editorial de la revista.



# ÍNDICE

<b>PRESENTACIÓN (PREFACE)</b>	9
-----------------------------------	---

---

## **ARTÍCULOS (ARTICLES)**

### **Temas de literatura centroamericana (Topics on Central American Literature)**

<i>Carlos Francisco Monge Gabriel Baltodano Román</i>	15	Para una periodización de la crítica literaria en Costa Rica (Periods in Literary Criticism in Costa Rica)
<i>José Francisco Bonilla Navarro</i>	45	Tendencias temáticas y discursivas de la poesía centroamericana del siglo XIX (Trends in Topics and Discourse in 19th-Century Central American Poetry)
<i>Jorge Ramírez Caro</i>	67	<i>Más abajo de la piel</i> como contestación al racismo ( <i>Más abajo de la piel</i> as a Response to Racism)
<i>Silvia Elena Solano Rivera</i>	103	Nacionalismo conflictivo: exclusión-asimilación en <i>Trocitos de carbón</i> , de Carlos Gagini (Troubled Nationalism: Exclusion-Assimilation in <i>Trocitos de carbón</i> , by Carlos Gagini)

**Estudios sobre Roberto Bolaño  
(Studies on Roberto Bolaño)**

- Margarita Rojas G.* 129 Presentación  
(Presentation)
- Margarita Rojas G.* 131 La oscuridad, el silencio y el vacío  
(Darkness, Silence and Emptiness)
- Carlos Soto Bogantes* 151 Apuntes para una tipología  
de la semiosfera literaria en  
Roberto Bolaño  
(Notes for a Typology of  
the Literary Semiosphere in  
Roberto Bolaño)
- Gustavo Camacho Guzmán* 169 La concepción de la literatura en  
tres cuentos de Roberto Bolaño  
(The Conception of Literature  
in Three Short Stories by  
Roberto Bolaño)

**Otros estudios literarios  
(Other Literary Studies)**

- Roy Alfaro Vargas* 185 Las narrativas innaturales  
(Unnatural narratives)
- Isabel Cristina Bolaños Villalobos*  
*Jimmy Ramírez Acosta*  
*Gabriela Cerdas Ramírez* 213 Los procesos de veridicción  
en «A Very Short Story», de  
Ernest Hemingway  
(The Veridiction Processes  
in “A Very Short Story,” by  
Ernest Hemingway)

---

**ÍNDICES (INDEXES)**

233 Índice temático de los números  
51 a 60  
(Subject Index of Issues 51-60)

245 Índice general de los números  
51 a 60  
(General Index of Issues 51-60)

---

**NORMAS EDITORIALES** 259  
**(INSTRUCTIONS FOR AUTHORS)**



# Presentación

(Preface)

La variedad conceptual y metodológica de las aproximaciones analíticas a la literatura es el núcleo temático de esta sexagésima entrega de LETRAS. La mayor parte de estudios que la integran se ocupan, sucesivamente, de la literatura costarricense, la centroamericana y allende; en este último caso, una sección monográfica dedicada a un novelista chileno contemporáneo. Completan el número sendos artículos centrados en particularidades discursivo-literarias de obras contemporáneas, escritas en otras lenguas. El rasgo común de los estudios recogidos en este número es la premisa de que tanto la literatura como la crítica son fenómenos culturales complejos, interrelacionados y de raíces históricas, aunque en esencia manifestaciones discursivas; una con voluntad estética, la otra con propósitos analíticos y explicativos.

Con este número, LETRAS alcanza los sesenta números de publicaciones ininterrumpidas desde 1979. Por ello, se incluye un nuevo *Índice general*, de los últimos diez, desde el 51. Un vistazo a esas páginas anexas confirma la apertura de esta publicación a un amplio rango disciplinar y temático, relacionado con los estudios literarios y lingüísticos contemporáneos.

Sherry E. Gapper  
*Directora*



**ARTÍCULOS**  
**(ARTICLES)**



**TEMAS DE LITERATURA CENTROAMERICANA**  
(TOPICS ON CENTRAL AMERICAN LITERATURE)



# Para una periodización de la crítica literaria en Costa Rica<sup>1</sup>

(Periods in Literary Criticism in Costa Rica)

---

*Carlos Francisco Monge*<sup>2</sup>

Universidad Nacional, Costa Rica

*Gabriel Baltodano Román*<sup>3</sup>

Universidad Nacional, Costa Rica

## RESUMEN

El estudio es un análisis del desarrollo de la crítica literaria costarricense, desde sus orígenes hasta la actualidad. Para efectuar su periodización se tienen en cuenta aspectos exógenos y endógenos, vasos comunicantes que llevan, a su vez, a la formulación de cuatro etapas, organizadas por factores socioculturales y de índole propiamente literaria: a una etapa fundacional, la siguen una exploratoria, otra asociada a la academia universitaria y la contemporánea. Cada una se asocia a una ideología (proyecto de nación) y a un proyecto estético (la idea de literatura).

## ABSTRACT

This study is an analysis of the development of literary criticism in Costa Rica, from its origin to the present time. To define the distinct periods, both extraliterary and intraliterary aspects were taken into account. These communicating vessels, in turn, lead to the formulation of four stages, due to sociocultural and literary factors: a founding stage, an exploratory stage, one related to academe, and a contemporary stage, each of which is associated with an ideology (how the nation is conceived) and an esthetic proposal (how literature is conceived).

---

1 Recibido: 12 de abril de 2016; aceptado: 20 de octubre de 2016.

2 Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje. Correo electrónico: cfmonge@hotmail.com

3 Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje. Correo electrónico: profesorbaltodano@gmail.com

**Palabras clave:** historia literaria, crítica literaria, literatura costarricense, periodización literaria

**Keywords:** literary history, literary criticism, Costa Rican literature, literary periods

## Introducción

La crítica literaria en Costa Rica nació temprano, si bien endeble, limitada y escasa; pero con el mérito de que ha procurado siempre acompañar la labor creativa de nuestros escritores, prácticamente desde las primeras manifestaciones costarricenses, desde el último cuarto del siglo XIX. A las imágenes que a lo largo del tiempo han configurado las letras costarricenses de la realidad, hay que anexar la imagen que la propia crítica literaria ha forjado de esa literatura y de esa realidad configurada mediante el discurso literario<sup>4</sup>.

Las discusiones actuales sobre los orígenes de la literatura costarricense, todavía tienen mucho camino por recorrer, no solo por la falta de claridad conceptual del problema, sino también porque no se ha conseguido una recuperación completa de las letras nacionales, que seguramente nacieron con los albores mismos del período independentista de las pequeñas provincias que constituían la Capitanía General de Guatemala. Apenas hay datos y muestras de escritos con intención literaria antes del siglo XIX, lo que no puede excluir una minuciosa y detenida mirada exploradora, que a lo mejor podría arrojar datos de interés.

Conviene, sin embargo, conocer todos esos excursos, tanto los literarios como los discursos críticos que los acompañan. Además, es esencial tomar la debida distancia y, por lo tanto, *perspectiva*. No viene al caso entrar en especulaciones sobre lo que cada crítico pensaba o creía realmente, de aquellas obras de sus contemporáneos que les llegaban a sus manos. Podríamos arriesgar algunas suposiciones, pero poco más que

---

4 Este análisis forma parte de un programa más amplio, para una historia de las ideas estético-literarias en Costa Rica, auspiciado por la Universidad Nacional. En ese marco abarcador, además, está el proyecto de efectuar diversas ediciones críticas de obras de crítica literaria, que está en proceso en el momento en que se publica el presente estudio.

eso. Se trata de adoptar esa perspectiva desde la circunstancia presente (la única con la que efectivamente contamos), y arrojar algunas hipótesis generales, resultado, eso sí, de un cuidadoso análisis de los datos (los textos) disponibles. El objeto de estudio es el discurso de crítica literaria manifiesto en obras específicas, a lo largo de un siglo y unos cuantos lustros más; desde la primera obra registrada y localizada en la bibliografía costarricense, impresa en San José en 1896 (*Ideas de estética, literatura y elocuencia*, de Antonio Zambrana) hasta lo que hoy día podemos leer, con abundancia, en revistas académicas, catálogos editoriales y suplementos culturales de los periódicos contemporáneos.

El desarrollo de la crítica literaria en Costa Rica apenas se ha estudiado, limitada esta crítica a la descripción de algunas tendencias generales, incluidas sus poéticas implícitas (o sus ideologías literarias), y a la catalogación más o menos sumaria de algunas obras señeras, manuales, compilaciones u obras de intención didáctica o pedagógica, más que de pretensiones teóricas o conceptuales. Queda, desde luego, una extensa tarea por emprender.

En estas páginas se ofrece una reseña histórica de la crítica literaria en Costa Rica, considerando *cuatro factores* principales: *a.* un recuento cronológico por grandes *etapas*, separadas entre sí por algunos hitos de índole conceptual, sobre el papel y carácter mismo del «oficio» crítico, pero también por aspectos relacionados con el desenvolvimiento social y cultural del país; *b.* la relación de distanciamiento o cercanía con el proyecto de una literatura nacional, no tanto como un hecho material efectivo, sino como un punto de referencia en el trabajo crítico; *c.* en tercer lugar, las eventuales coincidencias o paralelismos con periodizaciones propiamente literarias trazadas o propuestas por los mismos críticos (por ejemplo, la distribución de las letras costarricense según «generaciones literarias»); y *d.* la consideración de los enlaces históricos con una dimensión mayor o envolvente (si bien algo difusa, admitamos) del desarrollo del Estado costarricense, en cuanto a su proyecto histórico, social y político en general.

## Los criterios para la periodización

Teniendo en mente los cuatro factores antes señalados, la idea de periodizar un conjunto de hechos culturales, en especial los de índole literaria, implica al mismo tiempo atenerse a un conjunto de hechos objetivos (la publicación, y sus fechas) de obras, cuya existencia da lugar a su vez a nuevos textos: los de crítica literaria., y al modo como se perciben e interpretan desde la posteridad (nuestra actualidad). Con ello, la visión de los hechos no tiene por qué someterse a un criterio de verdad absoluta (aspiración de las ciencias exactas), sino al rigor interpretativo de esos hechos culturales, esta vez desde la contemporaneidad.

Hay aspectos directamente relacionados con los hechos literarios y, con ello, con la producción crítica literaria. Por lo pronto los *endoliterarios*; problemas, factores y condiciones (o condicionamientos) que se ligan de un modo bastante directo, tanto con la obra literaria como con el discurso crítico que de ella se desprende, o que propicia. El esencial sería la idea misma de la literatura que el escritor, en su momento, posee y desarrolla, y desde la cual practica y crea. Es lo que, en rigor, se denomina la *poética*. De un modo similar, el crítico literario también se vale de una poética, al ejercer su oficio, que por lo general puede coincidir o correr en forma paralela a las ideas de su época y su entorno<sup>5</sup>, lo cual lleva a la configuración de su idea de lo que es, o ha de ser, la crítica literaria misma; es decir, cuál es su papel, qué grado de importancia o influencia (social o cultural) puede ejercer, cuánto «peso» en el campo de los hechos literarios podría tener, qué orientaciones pragmáticas tendría, si de índole didáctica, prescriptiva, fiscalizadora, laudatoria, analítica o teórica, etc. También, desde una mirada analítica, entre esos aspectos

---

5 Hay que tener en cuenta que, con frecuencia, los críticos literarios también han ejercido como escritores (novelistas, poetas, dramaturgos), y que, en todo caso, suelen tener relaciones más o menos directas con los escritores de su época. Esto da, inevitablemente, un margen de coincidencias o concordancias sobre los principios estético-ideológicos que desarrollan.

endoliterarios se pueden observar dos asuntos más. Por un lado, el «proyecto» literario o estético-ideológico que sirve de guía al trabajo del crítico. Ese proyecto no tiene por qué ser explícito, sistemático o deliberado; con alguna frecuencia —y, por lo pronto, nos referiremos al caso costarricense— no lo hace tan evidente el crítico literario, por lo cual debemos examinar con cierto detenimiento, sus procedimientos y conceptos, para siquiera esbozar o redondear la idea. Pero, por otro lado, hay que analizar los resultados efectivos (esto es, las obras concretas: manuales, ensayos, artículos, tratados, etc.); estos sí son material accesible que puede dar cuenta, con claridad, de ese universo relativamente autónomo de lo literario.

El otro conjunto de aspectos por considerar es el constituido por los factores que, sin pertenecer estrictamente al espacio del discurso literario, lo configuran, lo condicionan o hacen que a lo largo del tiempo, lo modifiquen. Son los factores *exoliterarios*, entre los cuales será preciso efectuar una selección, puesto que así calificados podrían ser innumerables (es decir, ¿hasta adónde detener el análisis de los factores envolventes de un determinado hecho cultural?). En el caso de la crítica literaria, un factor que puede arrojar datos de interés serían los modelos o influencias estético-ideológicos de los que parte el crítico literario. En un caso como el costarricense (y de finales del siglo XIX, según se verá oportunamente), las corrientes filosóficas, políticas y académicas, procedentes en una primera etapa de Europa (España y Francia, en ese orden cualitativo), constituyen, en la formación literaria y académica, significativas fuentes a partir de las cuales se desarrollan los estudios. A lo largo del siglo XX, ese tipo de influencias continuaron —debilitadas unas, fortalecidas otras— como modelos o marcos de referencia fundamentales. Desde luego, también como aspectos exógenos habrá que considerar asuntos de índole social o sociopolítico, aunque no tanto como «explicadores» en sentido estricto de los hechos de la cultura, sino principalmente como «anclajes» históricos que se pueden relacionar con problemas

de la historia literaria propiamente dicha<sup>6</sup>. La historia de las instituciones, por ejemplo, sería un asunto por tener en cuenta, por su relación directa con la producción cultural, el desarrollo de las ideas, los paradigmas científicos, el papel de la educación, las corrientes de producción simbólica, etc.

Teniendo en mente la confluencia de los mencionados aspectos *endoliterarios* y *exoliterarios*, la propuesta de un trazado cronológico —en este caso, de la historia de la crítica literaria, como discurso cultural específico— supone la «marcación» por *etapas*, siempre y cuando haya fundamento conceptual y de procedimientos en la distinción entre una y otra etapa; es decir, de la razón de ser de las hipotéticas fronteras. Para empezar, habría que señalar —como en la mayoría de los hechos de la cultura organizados en una secuencia histórica— unos lindes difusos o como esfumados. Pero lo esencial en el trazado de esos límites o fronteras es que correspondan, de una manera razonablemente aproximada y probable (es decir, que se pueda probar o demostrar), a factores, marcas o hitos significativos o relevantes en el desarrollo histórico. Tales hitos no necesariamente tienen que ser puntuales y claramente marcados (una fecha específica, un acontecimiento extraordinario, una efeméride); bastaría con que pueda establecerse alguna relación de sentido con los hechos culturales, con la evolución de las ideas, incluso con la modificación o reorientación de una determinada escala de valores (sean estos políticos, filosóficos, estéticos, ideológicos en general). Desde esta hipótesis procedimental, habría que reconocer e identificar esa suerte de «polos de atracción» hacia los cuales se unifican o confluyen los movimientos de los hechos culturales.

Cada período o etapa, en el trazado de una periodización (en nuestro caso, literaria, y la asociada con ella, como es el desarrollo cronológico de la crítica literaria), estaría dispuesto entre dos hitos (el inicial y el de cierre) y por factores de cohesión (o de atracción, si

---

6 A esos puntos de referencia, un autor les ha denominado, en un estudio reciente, *nudos institucionales*. Vid. M. Valdés San Martín, «Historia de las culturas literarias...», en *Teorías de la historia literaria* (Madrid: Arco Libros, 2005) 137 y ss.

seguimos con la metáfora de la física), que lo organiza según ciertas características o tendencias particulares<sup>7</sup>.

Para cerrar esta sección, convendría detenerse en las relaciones entre la labor de periodización literaria propiamente dicha (es decir, la relación cronológica del desarrollo de una producción literaria específica) y la periodización de la historiografía literaria misma. Esto es, considerar el postulado de que hay analogías, incluso ciertas coincidencias, entre el desarrollo literario y el desarrollo de la crítica literaria, si se piensa, por ejemplo, en términos generacionales. Ya ha quedado señalado el hecho de que entre escritores y críticos coetáneos las relaciones son poco menos que inevitables: relaciones de amistad, de profesión u oficio, a veces incluso de maestro / discípulo (en ambas direcciones), influencias o formación intelectual comunes (se comparten lecturas, gustos, instrucción, condición social, ideología estético-ideológica, etc.), y en no pocos casos, unos y otros ejercen la creación literaria y la crítica: son poetas, novelistas, periodistas, pedagogos, editores, que ejercen, con mayor o menor peso, tanto la escritura de creación como el oficio de la crítica literaria. Ante tales condiciones, habría que efectuar cotejos entre las clasificaciones generacionales establecidas, de demostrados rigor y coherencia, y las propuestas de periodización que se puedan establecer para la crítica literaria.

El siguiente es un ejercicio de clasificación cronológica, más que una fórmula para disponer estos o aquellos autores y sus obras. Es una aproximación que implica una perspectiva o una ubicación. En nuestro caso, es una percepción desde la actualidad, teniendo en mente los factores y criterios expuestos.

---

7 A modo de ejemplo, quizá en tinta algo gruesa, podría utilizarse el Romanticismo europeo: sus fronteras cronológicas se sitúan entre finales del siglo XVIII, marcadas por la Revolución Francesa (1789) y el fenómeno del *Sturm und Drang* en Alemania (c. 1775), y se extiende hasta alcanzar la primera mitad del siglo XIX, con la afirmación de una nueva corriente, el realismo. Podrían tenerse en mente, para este caso, la publicación en 1857 de la obra *El realismo*, conjunto de ensayos que reúne bajo ese título J. Fleury-Husson), y la aparición, en 1856, de la novela *Madame Bovary*, de Flaubert. El foco de atracción de todo este gran movimiento lo constituye una suerte de extenso u complejo programa estético-ideológico de la crítica al racionalismo ilustrado y a la tradición clasicista, en los campos del pensamiento artístico, político y social.

## La propuesta de periodización

Entre la primera obra de crítica literaria —aunque de índole más bien descriptiva, y con fines didácticos, según se verá— de la que se tiene registro (*Ideas de estética, literatura y elocuencia*, de Antonio Zambrana, 1896) y la actualidad (primer decenio del siglo XXI) se postulan cuatro grandes etapas, marcadas por diferencias sustanciales, especialmente en torno a los principios estético-ideológicos principales, y a ciertos nudos institucionales que les dan alguna unidad o coherencia (siempre desde la perspectiva contemporánea). Cada etapa abarca, como se verá, cerca de tres decenios —años más, años menos— no resultantes de la aplicación de una «plantilla generacional» (asunto de permanentes y agudos debates), sino de la coincidencia o confluencia de algunos factores histórico-sociales y culturales, con enlaces posibles con la producción literaria y de crítica. Las etapas son: la primera (o fundacional), que se extiende entre 1890 y 1920; la segunda (o de exploraciones), con un desarrollo entre 1920 y 1950; la tercera (con la institucionalización de la academia universitaria), que parte de 1950 y concluye hacia 1980; y la etapa contemporánea.

### ***La primera etapa (o etapa fundacional): 1890-1920***

Atenidos a los hechos, según queda indicado, se inauguraría con la publicación, en San José, del primer estudio, con voluntad de sistematizar, sobre estética y literatura. Se trata de *Ideas de estética, literatura y elocuencia*, de Antonio Zambrana, publicada en 1896<sup>8</sup>. Antes de esa obra existen ocasionales comentarios o gacetillas en los periódicos de la época, y la significativa publicación de la antología *Lira costarricense* (1890/1891), primera recopilación de letras nacionales, preparada por Máximo Fernández<sup>9</sup>.

8 Antonio Zambrana, *Ideas de estética, literatura y elocuencia* (San José: Tipografía Nacional, 1896).

9 Máximo Fernández, comp., *Lira costarricense* (San José: Tipografía Nacional. Tomo I, 1890; tomo II, 1891).

Esta etapa inaugural está directamente relacionada con dos aspectos: desde el punto de vista histórico, con el enraizamiento del denominado Estado liberal, y el interés de parte de los grupos políticos en el poder (que recibieron, según los historiadores, como apelativo «el Olimpo»), por poner en marcha una modernización del país. Desde el punto de vista cultural, empieza el interés por reflexionar sobre una literatura nacional, que se manifiesta en su mejor momento con la polémica sobre ese tema, entre 1894 y 1900, en una pequeña revista y luego en periódicos de San José. Entró en vigencia una importante reforma en la instrucción pública, de corte liberal y positivista (la Ley General de Educación Común, 1886), de notable influencia en las instituciones costarricenses. La modernización incluyó también el crecimiento de las actividades editoriales, si bien limitadas sobre todo al aumento de talleres de imprenta —estatales o privados— que propiciaron la fundación de periódicos y la publicación de revistas y libros. La publicación de *Lira costarricense* es un punto de referencia, porque en el prólogo se defiende la existencia de una literatura nacional. Durante la década de 1890, y algunos años después, se publicaron gacetillas y comentarios a obras literarias—por lo general laudatorios—, el manual de Zambrana, de carácter pedagógico y descriptivo, y varios trabajos centrados en la literatura nacional, con alguna intención sistematizadora, o cuando menos de descripción histórica, como *Literatura Patria* (1913)<sup>10</sup> de José Fabio Garnier, y algunos otros documentos que discuten problemas alrededor de la literatura nacional, aunque a partir de algún tema o autor particular<sup>11</sup>.

Dentro de ese proyecto de instauración de una literatura nacional podrían inscribirse otros hechos afines: la publicación del *Diccionario de barbarismos y provincialismos de Costa Rica* (1893) de Carlos Gagani (transformado luego en el *Diccionario de costarriqueñismos*,

10 José Fabio Garnier, *Literatura Patria* (San José: Tipografía Nacional, 1913).

11 Entre esos últimos, estarían una «Carta literaria», de José María Zeledón, de 1908, y otra, con el mismo título, de Justo A. Facio, en *Athenea*, II, 7 (1918): 432.

1919)<sup>12</sup>; la fundación de unos «Juegos Florales de Costa Rica», que desde 1909 y durante más de un decenio procuraron estimular y reconocer obras literarias y artísticas, y la creciente —si bien limitada— importación de libros y literatura en general, desde España, Francia e Inglaterra.

Por la misma condición «fundacional» de la etapa, y al no contar con otros referentes históricos y conceptuales que los procedentes de los principales centros culturales europeos, es visible la adscripción a los modelos estético-ideológicos más vigorosos en el siglo XIX, principalmente las corrientes de pensamiento cohesionadas alrededor del neoclasicismo, especialmente con relación a la constitución del discurso literario, las normas y modelos de escritura, los procedimientos retóricos y, en general, una concepción del ejercicio literario asociada a la belleza del decir, a los temas universales (o «eternos») y a un tratamiento elevado y sublime. Eso se observa no solo en tratados como el de Zambrana (1896), sino también en artículos, reseñas o comentarios de obras específicas. Pero, al mismo tiempo, aparece una corriente —solo en apariencia antagónica— que apunta a la creación de una literatura vernácula, y sobre asuntos locales. Esto último procedería, con seguridad, de la relativamente reciente corriente del romanticismo, por lo que la confluencia de ambas tendencias permite reunir, con cierto grado de coherencia, las expectativas de lo que ha de ser la literatura y, con ella, la labor de la crítica literaria.

El proyecto ideológico-literario más visible, por tanto, es la instauración de una literatura nacional, que coincide, por lo demás, con movimientos y tendencias muy similares, en otros países hispanoamericanos, durante la misma época<sup>13</sup>. Desde luego, no es azaroso que haya una visible relación entre el que se conocía como «el grupo del Olimpo», una oligarquía cafetalera que se hizo con el poder entre

---

12 Carlos Gagini, *Diccionario de barbarismos y provincialismos de Costa Rica* (San José: Tipografía Nacional, 1892); *Diccionario de costarriqueñismos* (San José: Imprenta Nacional, 1919).

13 Este proyecto, por lo demás, coincide con movimientos y tendencias casi idénticos, en otros países hispanoamericanos, durante la misma época.

las dos últimas décadas del siglo XIX y la primera del siguiente, y una generación de escritores que, sin pertenecer necesariamente a aquel sector del poder político, desarrolló su obra a su amparo. Varios historiadores de la literatura también han denominado a esa generación como «la del Olimpo» (cfr., Rojas y Ovarés; y Quesada, en nota 36), constituida por Manuel de Jesús Jiménez, Pío Víquez, Jenaro Cardona, Manuel González Zeledón, Carlos Gagini, Aquileo J. Echeverría, Ricardo Fernández Guardia, entre otros.

A esa misma generación corresponde también la de un círculo de intelectuales que en revistas y periódicos ejercieron la crítica literaria o, cuando menos, dedicaron parte de sus escritos al comentario de las novedades literarias nacionales de entonces. En esa nómina habría que mencionar al propio Antonio Zambrana —que ejerció notable magisterio entre sus contemporáneos, especialmente los jóvenes—, a Pío Víquez, a los hermanos Fernández Ferraz (Valeriano y Juan), a Ricardo Fernández Guardia, a Justo A. Facio. A este grupo de autores se les añadirá un conjunto, algo más joven, de escritores, discípulos caso (pero en algún caso, adversarios), que empezaron su actividad durante las primeras dos décadas del siglo XX. Habría, pues, que sumar la obra de crítica literaria de autores como José Fabio Garnier, Luis Dobles Segreda (por su destacable *Índice bibliográfico de Costa Rica*<sup>14</sup>), a Alejandro Alvarado Quirós y a Roberto Brenes Mesén.

Los resultados de esta etapa fundacional consisten en la publicación de estudios (no muy extensos) sobre aspectos generales de estética y literatura, y los primeros trabajos de índole historiográfica, entrados en las manifestaciones literarias costarricenses. Se destacan, por ello, títulos como la compilación *Lira costarricense* (1890/1891) de Máximo Fernández, *Ideas de estética, literatura y elocuencia* (1896) de Antonio Zambrana, *Literatura patria* (1913) de José Fabio Garnier, *Bocetos: artistas y hombres de letras* (1917) de Alejandro Alvarado Quirós, con artículos fechados entre 1894 y 1917, *Carta literaria* (1918) de

---

14 Luis Dobles Segreda, *Índice bibliográfico de Costa Rica* (San José: Lehmann, 1927-1936).

Justo A. Facio y *Principios de crítica* (1918) de Moisés Vincenzi<sup>15</sup>. Si bien con el predominio de un canon literario europeo —con ecos, todavía, procedentes de la estética neoclasicista—, son manifiestas las primeras aproximaciones críticas a las letras nacionales, tanto desde una perspectiva panorámica (a modo de «presentación» de la situación literaria en Costa Rica), como algunos estudios monográficos, centrados en la obra de un autor individual.

### ***La segunda etapa (o etapa de exploraciones): 1920-1950***

La anterior etapa fundacional cumplió con esa tarea inaugural. Ya al finalizar la segunda década del siglo xx, sus aportes esenciales estaban hechos: primeras recopilaciones, pequeñas notas críticas en la prensa, algún manual de índole pedagógica y una valiosa discusión sobre la existencia de una literatura nacional o, en su defecto, su fundación.

Por su parte, los historiadores nos indican que hacia 1920 se puede percibir el declive del Estado liberal, y con él la prevalencia política de la oligarquía agroexportadora tradicional. El régimen liberal, nos dicen, empieza a agrietarse. En el plano político no dejan de ser significativos algunos hechos internos, sumados a otros externos, que hacen pensar en el despunte de importantes transformaciones en el país. Notable es el caso del retorno o restauración de la vida republicana, una vez acabada la del bienio dictatorial de los Tinoco (1917-1919). Las contradicciones entre las viejas y las nuevas ideas políticas conducen, entre otros aspectos, a confrontaciones y conflictos, tanto entre los propios grupos de poder, como entre estos y otros sectores y clases. Habrá que tener en mente que ya en 1920 tiene ocasión una importante huelga de trabajadores, que reivindican mejores condiciones laborales, salariales y, en general, sociales; no será la única, porque a lo largo de toda la década ocurrirán hechos similares. Desde luego,

---

15 Alejandro Alvarado Quirós, *Bocetos: artistas y hombres de letras* (San José: Falcó y Borrásé, 1917); Moisés Vincenzi, *Principios de crítica: Roberto Brenes Mesén y sus obras* (San José: Imprenta Minerva, 1918).

también hay acontecimientos internacionales que constituyen puntos de referencia, desde la perspectiva política y social, hitos que marcan, en su respectiva medida, el rumbo de la historia costarricense, desde esa década: la Revolución Mexicana, por su cercanía, la Revolución Rusa, por los efectos indirectos, si bien posteriores, en la vida política costarricense, y la Primera Guerra Mundial (en la que algunos costarricenses llegaron a participar, como integrantes de la Legión Extranjera Francesa, un poeta incluido).

Otro hecho que reviste cierta significación, cuando menos en el plano de la conciencia y de las ideas, es la conmemoración del centenario de la Independencia del país, que con diversas actividades se efectuó a lo largo de 1921. Al respecto, y para nuestros datos de índole cultural e ideológica, puede destacarse el discurso que el joven maestro e intelectual de entonces, Joaquín García Monge, pronunció ante el Monumento Nacional, en San José, el mismo 15 de setiembre.

Puede servir como «marca», tanto cronológica como cultural, la fundación de la revista *Repertorio Americano*, que García Monge puso en marcha desde 1919, y durante cuatro decenios, en forma ininterrumpida (1919-1958). Probablemente al igual que las revistas *Pandemonium* (1902-1905) y *Páginas Ilustradas* (1904-1912) para la «generación del Olimpo», el *Repertorio Americano* significó una especie de campo de acción para la nueva generación de escritores e intelectuales, a lo largo de los años que se publicó.

No será casual, pues, que la denominación de esta nueva generación de escritores sea «la generación del Repertorio» (ver Rojas y Ovares; Quesada), y que corresponda en el tiempo con esta segunda etapa, provisionalmente etiquetada como exploratoria. Así como en la primera etapa del proyecto ideológico-literario estuvo alrededor de la instauración de una literatura nacional, en esta segunda etapa se hace hincapié en los avances de las vanguardias artísticas y sus propósitos transformadores, y con ello en una revisión del canon literario nacional. Ahora bien, en cuanto a los resultados efectivos específicos, son dignos de señalar los esfuerzos de una parte de la

crítica por introducir asuntos conceptuales y teóricos, y por sistematizar —si bien con fines didácticos, por lo regular— los conocimientos del fenómeno literario<sup>16</sup>. La atención en el canon propició, desde luego, una más detenida lectura de la literatura nacional, y con ello un incremento de la historia y la crítica literaria. Desde el punto de vista de la historia literaria, pueden señalarse varios hitos que marcan la configuración de esta nueva etapa. Uno de ellos es que las letras costarricenses empiezan a tener contactos efectivos y directos con el exterior; es decir, ya no limitada al hecho de que un sector instruido de la sociedad leyese literatura europea o americana, que viajasen o que importasen libros, sino la circunstancia de que la literatura costarricense se empieza a publicar y conocer en el exterior; por ejemplo, con la aparición en San Salvador de la antología *La poesía de Costa Rica*, de Salvador Merlos (1916), y cuatro años después, en Madrid, el tomo *Los mejores poetas de Costa Rica*, de Eduardo de Ory (1920); al año siguiente la compilación *Parnaso costarricense*, de Rafael Bolívar Coronado (Barcelona, 1921)<sup>17</sup>, y un tomo de traducciones al francés, con escritos de Lisímaco Chavarría, Aquileo J. Echeverría y Ricardo Fernández Guardia: *Contes et poèmes de Costa Rica*, de Maurice de Perigny, en París<sup>18</sup>. También cumplió una notable labor de difusión internacional el mismo *Repertorio Americano*; difusión nacional e importación del extranjero de varias de las más connotadas plumas del período, y además noticia concreta de escuelas, movimientos y tendencias de lo que entonces se llamaba, a secas, el «arte moderno» (que no era

16 Así como Zambrana preparó un manual sobre estética y literatura, en la década de 1920 se publican obras, con afán didáctico, como la compilación *Prosa y verso* (1924), de Matías Gámez Monge, *Apuntes de preceptiva literaria* (1929), de Hernán Zamora Elizondo, y más adelante *Preceptiva literaria y composición* (1940), de Moisés Vincenzi.

17 Salvador Merlos, *La poesía de Costa Rica* (San Salvador: Imprenta Nacional, 1916); Rafael Bolívar Coronado, *Parnaso costarricense* (Barcelona: Maucci, 1921).

18 Es cierto que ya se habían publicado obras nacionales en el exterior, varios lustros antes, como lo muestran la segunda edición de *Concherías* (1909), de Aquileo J. Echeverría, en Barcelona, o la traducción al inglés de *Cuentos ticos* (1908), de Fernández Guardia, impreso en la ciudad de Cleveland, Ohio.

otra cosa que los primeros pero audibles ecos de los movimientos de vanguardia de Europa y de Hispanoamérica). Este decenio se convertirá, según veremos más adelante, en el primer viaje al exterior de las letras costarricenses.

A lo largo de esta segunda etapa se despliegan dos hechos de particular significado, en el estatuto de la crítica literaria costarricense: por un lado, la reflexión, con su consiguiente publicación, de estudios de índole más bien teórico que doctrinal, sobre el discurso literario; al respecto, el principal título fue *Las categorías literarias* (1923) de Roberto Brenes Mesén, páginas verdaderamente pioneras en el país, que poco después fueron acompañadas por trabajos similares, si bien menos enjundiosos, como *La educación estética* (1924) de Rogelio Sotela, *Sobre los estudios estéticos* (1926) de Rafael Estrada, *La cultura literaria* (1930) de Justo A. Facio, hasta llegar a *La posición actual de los estudios literarios y lingüísticos* (1934) de Isaac Felipe Azofeifa. Llamativo que todos estos tratadistas eran, además, poetas y pedagogos<sup>19</sup>.

El segundo hecho es la aparición de trabajos, más amplios y organizados, de recopilaciones, con estudios de historia literaria nacional. Destacan los llevados a cabo por Rogelio Sotela, que fue ampliando, a modo de reediciones, como *Valores literarios de Costa Rica* (1920), *Literatura costarricense* (1927), y más adelante *Escritores de Costa Rica* (1942). Tres obras más completan el manifiesto interés por historiar, en forma totalizadora o centrada en un género, las letras costarricenses: *Signo y ventura de la novela costarricense* (1944) y *Cómo pronunciamos nuestra lengua y conversaciones sobre literatura costarricense* (1947), ambos de Isaac Felipe Azofeifa; *Itinerario de la novela costarricense* (1947), de Francisco María Núñez

---

19 Roberto Brenes Mesén, *Las categorías literarias* (San José: J. García Monge, 1923); Rogelio Sotela, «La educación estética», *Repertorio Americano*, IX, 4 (1924): 51-52; Rafael Estrada, *Sobre los estudios estéticos* (San José: Alsina, 1926); Isaac Felipe Azofeifa, *La posición actual de los estudios literarios y lingüísticos* (San José: Imprenta Tormo, 1934).

y «Corrientes literarias contemporáneas en Costa Rica» (1948), de Roberto Brenes Mesén<sup>20</sup>.

No podría desvincularse este visible interés por revisar la situación de la literatura costarricense con los fenómenos socio-históricos suscitados a lo largo de la década de 1920; algunos puntuales pero significativos, como la mencionada conmemoración de la independencia patria (1921), y otros más generales como los movimientos de reivindicación social, de grupos obreros y campesinos, incluida la paulatina sustitución en el poder de los grupos de la oligarquía cafetalera agroexportadora, por sectores emergentes de una oligarquía burguesa. Se puede señalar, pues, un proceso de franca voluntad crítica y renovadora, que toca también el desarrollo de la cultura. Papel nada despreciable, por ejemplo, fue el de los denominados «jóvenes ácratas», de aquellos años, entre quienes figuran nombres como García Monge y Omar Dengo, entre muchos otros.

Es, como queda etiquetada en el acápite, una etapa de exploraciones, bifurcada: en una dirección, hacia el conocimiento de la literatura de entonces y su relación con los movimientos culturales y estéticos, específicamente los de las vanguardias artístico-literarias; la otra dirección apunta a una mirada más detenida sobre la propia situación y desarrollo de la literatura nacional, en particular la que entonces era la contemporánea. Mientras una parte de las letras costarricenses buscaba un aparejamiento con los movimientos de vanguardia, la crítica literaria se dedicó a analizar en alguna medida el papel efectivo que podrían desempeñar esos movimientos en la trayectoria y tradición de las letras patrias. No deja de interesar, por ejemplo, el hecho de que en las páginas del *Repertorio Americano*

---

20 Rogelio Sotela, *Valores literarios de Costa Rica* (San José: Alsina, 1920); *Literatura costarricense* (San José: Lehmann, 1938); *Escritores de Costa Rica* (San José: Lehmann, 1942); Isaac Felipe Azofeifa, «Signo y ventura de la novela costarricense», *Surco*, IV, 43(1944): 10-11; *Cómo pronunciamos nuestra conversaciones sobre literatura costarricense* (San José: Atenea, 1947); Francisco María Núñez, *Itinerario de la novela costarricense* (San José: Imprenta Española, 1947); Roberto Brenes Mesén, «Corrientes literarias contemporáneas en Costa Rica», *Repertorio Americano*, XLIV, 1 (1948): 15-16.

se suscitasen comentarios, interrogantes y debates sobre la situación de la literatura costarricense. Autores connotados de entonces, como Carmen Lyra, Yolanda Oreamuno, Joaquín Gutiérrez o Fabián Dobles (una vez más, todos escritores) echaran su cuarto a espadas sobre la existencia y afirmación de una literatura propiamente costarricense.

Es considerada desde la distancia temporal, una etapa de exploraciones e indagaciones, tanto en el plano conceptual como en el histórico. Confluyen, si se quiere tener en cuenta la evolución literario-generacional, dos promociones de escritores e intelectuales: la denominada generación «del Repertorio» (vid. lo dicho sobre esta nomenclatura) y un grupo más joven, lleno de ímpetu y con deseos de transformaciones, interesados en participar en los movimientos de vanguardia, ya muy audibles en el medio costarricense. En materia de crítica y reflexión estética, se escriben y publican títulos como *Filosofía de vanguardia en América* (1927), de José Francisco Villalobos, *Crítica literaria* (1928) de Ricardo Rojas Vincenzi, *El arte moderno* (1937) de Moisés Vincenzi, y variados artículos en periódicos y revistas<sup>21</sup>.

Esta etapa empieza su declive con la institucionalización de la academia, esta vez de signo universitario. En 1940 se refundó —ya con nombre propio y definitivo— la Universidad de Costa Rica, y con ella la creación de una Facultad de Humanidades (1946)<sup>22</sup>. En adelante, el papel de los estudios literarios se forjó en el recinto universitario, y con ello se organizó, de un modo más sostenido y rico, el desarrollo de la crítica. Esto tuvo su influencia directa en el devenir mismo de la creación literaria (tema que rebasa lo que estamos tratando en estas páginas), y propició un ambiente más fértil para los estudios más rigurosos de la literatura nacional, fuese desde aproximaciones panorámicas, de estudios sobre tendencias y movimientos, y monografías (tesis de grado) sobre aspectos específicos. Se entra, así, a un período

21 José Francisco Villalobos, *Filosofía de vanguardia en América* (San José: Trejos, 1927); Ricardo Rojas Vincenzi, *Crítica literaria* (San José: Borrás, 1929); Moisés Vincenzi, *El arte moderno* (San José: Lehmann, 1937).

22 Habían perdurado de la antigua Universidad de Santo Tomás, las facultades de Agronomía, Bellas Artes, Derecho y Farmacia.

de transición, pero de límites precisos, hacia una tercera etapa, ya con el ingreso a la década de 1950.

### ***La tercera etapa (o de la academia universitaria): 1950-1980***

Si nos atenemos a lo que indican varios historiadores, hacia 1950 se ponen en marcha varias y notables transformaciones en el devenir social, político y económico de Costa Rica. Como referencia histórica, y casi como lema, se habla con frecuencia del «Estado benefactor», y con ello del ingreso a una nueva fase en la que predomina una economía urbana, y en general un proceso de modernización. En efecto, y durante tres decenios, se fortaleció el papel directo y vigoroso del Estado en el desarrollo costarricense. Hay acontecimientos políticos marcados como hitos; el principal: el fenómeno de la guerra civil de 1948, pero en términos generales estamos ante un proceso que efectivamente modificó las condiciones materiales, sociales y políticas, y con ellas, desde luego, las culturales<sup>23</sup>. Con la década de 1950 se acentúa una prolongada etapa de reformismo social, se fundan y consolidan importantes organismos e instituciones, y el país, en efecto, se encarrila en un proceso de reorganización<sup>24</sup>. Ha quedado mencionada, en el acápite anterior, la fundación de la Universidad de Costa Rica, y con ella la formación de una nueva generación de intelectuales, muchos de los cuales serían los futuros profesores de lengua, escritores, historiadores literarios, filólogos y lingüistas. La sistematización del saber (que no siempre era posible solo con una voluntad autodidacta), permitió replantear, también, la modernización de la actividad académica, y con ella, a todas luces, la labor editorial, el quehacer periodístico, los nuevos contactos con el exterior (universidades, institutos superiores) y la preparación (en varios casos también en el exterior) de los nuevos cuadros de profesores, encargados, al fin, de revitalizar y fortalecer la

23 No hay que perder de vista de que el primer proyecto político del grupo que asumió el poder, terminada la guerra civil, fue la fundación de una «Segunda república». Más allá de sus resultados efectivos, hay que tener en cuenta que la nomenclatura misma es un punto de referencia desde una perspectiva ideológica, y en general de la conciencia de nación o país.

24 Algunos sociólogos denominan a este proceso «desarrollismo».

institución universitaria. La organización, hacia 1957, de la Facultad de Ciencias y Letras, en la Universidad de Costa Rica, les abrió espacio a los estudios humanísticos y a la fundación de un departamento o sección de filología, en la cual se formaron no pocos profesores de castellano, que a su vez llevaron a cabo notables trabajos de crítica e historiografía sobre las letras costarricenses.

Nada despreciable es el hecho de que alrededor de una misma institución —que no es un ateneo, ni una peña literaria, ni un grupo unido por afinidades estético-literarias— convergen, en la primera fase, una o dos generaciones en las que conviven (por no decir que cohabitan) jóvenes estudiantes, algunos profesores ya maduros, bisoños escritores, historiadores, pasantes de abogados, periodistas de oficio y unos cuantos más de vocación lingüística, interesados en continuar la notable labor de maestros, en particular la de Gagini, Brenes Mesén, Zamora Elizondo, Vincenzi o Azofeifa. En esta primera fase de la institucionalización confluyen o se encuentran, asimismo, dos generaciones (de escritores y otros intelectuales): la «generación del 40» (de autores nacidos hacia 1915) y una joven promoción, entonces nada más estudiantes que apenas aspiran a escribir sus primeras páginas, de literatura o académicos (nacidos alrededor de 1930).

Desde el punto de vista propiamente historiográfico, esta etapa de la crítica y los estudios literarios está representada por los trabajos, todos notables y de una influencia indiscutible, de Abelardo Bonilla (*Historia de la literatura costarricense*; 1958/1967), Alfonso Ulloa Zamora (*Panorama literario costarricense*, 1959) o Elizabeth Portu-guez de Bolaños (*El cuento en Costa Rica*, 1964)<sup>25</sup>. Junto a ellos hay que incluir también los estudios monográficos sobre temas o autores particulares, que se empezaron a emprender en la propia actividad académica: las denominadas tesis de grado, que en cantidad creciente

---

25 Abelardo Bonilla, *Historia y antología de la literatura costarricense* (San José: Universidad de Costa Rica, 1958/1961); Alfonso Ulloa Zamora, «Panorama literario costarricense», en *Panorama das literaturas das Américas* (Angola: Municipio de Nova Lisboa, 1959); Elizabeth Portu-guez de Bolaños, *El cuento en Costa Rica* (San José: Lehmann, 1964).

se llevaron a cabo desde la década de 1950. Entre tales estudios, vale señalar los dedicados a García Monge, Eduardo Calsamiglia, Carlos Gagini, Rafael Estrada, Max Jiménez, Rogelio Sotela, Lisímaco Chavarría, Omar Dengo, Mario Sancho, Luis Dobles Segreda y Aquileo J. Echeverría; también estudios más generales sobre el realismo, el romance como forma literaria, el pensamiento costarricense y el teatro<sup>26</sup>.

Algunas nuevas circunstancias favorecieron el impulso a la historiografía literaria; con ella, el incremento de la crítica y el análisis de las letras nacionales. Una de ellas, el sostenido fortalecimiento de la Editorial Costa Rica, desde la década de 1970 (fue fundada en 1959); la obra, la creación, en 1970, del Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, y con él un departamento de publicaciones, que posteriormente se transformó en el Instituto del Libro. La Editorial Costa Rica reeditó la *Historia de la literatura costarricense*, de Abelardo Bonilla (en su edición definitiva, de 1967); publicó la antología *Poesía contemporánea de Costa Rica* (1973), con estudio preliminar de Carlos Rafael Duverrán; *El teatro de hoy en Costa Rica* (1973), de Teresa Cajiao y Anita Herzfeld; un *Resumen de literatura costarricense* (1978), de Virginia Sandoval de Fonseca, y el extenso estudio *Evolución de la poesía costarricense* (1978), de Alberto Baeza Flores<sup>27</sup>. Por su parte,

26 Estos son algunos de esos estudios: *El teatro en Costa Rica*, de Yolanda Capella Segreda (1946); *El realismo en la novela costarricense*, de Betty Mora Rojas (1946); *Aquileo J. Echeverría, estudio crítico-biográfico*, de Georgina Ibarra Bejarano (1947); *Don Carlos Gagini Chavarría*, de Aura Rosa Vargas Araya (1947); *Biografía y obra de Lisímaco Chavarría*, de María Isabel Araya Coronado (1950); *Rogelio Sotela en la poesía contemporánea*, de Adela Acuña Sánchez (1951); *Joaquín García Monge y la novela costarricense*, de Yolanda Muñoz Zúñiga (1955); *Mario Sancho: ensayista costarricense* (1956), de Estela González Martínez; *Apuntes biográficos y bibliográficos de Omar Dengo*, de Manuel Antonio González Víquez (1956); *José Marín Cañas en la novela realista costarricense*, de Rosalía Alvarado Gutiérrez (1957); *La personalidad y la poesía de Rafael Estrada*, de María Julia Vargas Villalta (1957); *En el pensamiento de Roberto Brenes Mesén*, de María Eugenia Dengo Obregón (1959); *Apuntes sobre la vida y la obra de Max Jiménez* (1959); *Luis Dobles Segreda: memorialista de Heredia*, de Luis Humberto Bonilla Arguedas (1962); *Obra poética de Rogelio Sotela*, de Aida Fernández Matheu (1965), entre otros.

27 Carlos Rafael Duverrán, *Poesía contemporánea de Costa Rica* (San José: Editorial Costa Rica, 1973); Teresa Cajiao y Anot Herzfeld, *El teatro de hoy en Costa Rica* (San José: Editorial Costa Rica, 1973); Virginia Sandoval de Fonseca, *Resumen de literatura costarricense* (San José: Editorial Costa Rica, 1978); Alberto Baeza Flores, *Evolución de la poesía costarricense* (San José: Editorial Costa Rica, 1978).

el Ministerio de Cultura creó una interesante serie de breves estudios biográficos sobre escritores e intelectuales nacionales, dedicados a Gagini, González Zeledón, Brenes Mesén, Carmen Lyra, Fallas, etc.<sup>28</sup>, y otros trabajos de mayor alcance como *Narrativa contemporánea de Costa Rica* (1975), con estudio preliminar y una amplia selección de textos, de Alfonso Chase<sup>29</sup>.

A lo largo de la década de 1970 se empezó a manifestar una renovación de los estudios literarios, si bien circunscrita la mayor parte de ellos a trabajos monográficos, detenidos y minuciosos, y casi todos referidos a obras hispanoamericanas y costarricenses; es decir, las tesis de grado originadas en el Departamento de Filología y Lingüística, de la Universidad de Costa Rica. La renovación fue el resultado de una creciente influencia de la academia europea y, de manera indirecta, de las universidades estadounidenses. La «importación» de corrientes y escuelas de crítica y teoría literarias, constituyó una especie de arranque de estudios universitarios, llevados a cabo en general por los estudiantes y jóvenes profesores, que pusieron en marcha una especie de campaña para remozar la disciplina y aproximarse al objeto literario desde paradigmas contemporáneos. Al respecto, desempeñaron un papel considerable las corrientes —entonces muy novedosas y atractivas— de los enfoques formalistas sobre la literatura, en particular los procedentes del estructuralismo francés (Barthes, Bremond, Todorov). Poco después, como especie de contracorriente, se sintió la influencia de los estudios de sociología literaria, cuando los análisis formalistas se empezaron a considerar excesivamente limitados y, en alguna medida, insuficientes para estudiar de manera más completa las letras nacionales. Así, las teorías marxistas sobre arte y literatura cobraron vigor y algún desarrollo, gracias a las tesis de tratadistas como Georg Lukacs, Lucien Goldmann, Jacques Leenhardt y Edmond Cross. Tanto

---

28 La serie se denominó «¿Quién fue y qué hizo?».

29 Alfonso Chase, *Narrativa contemporánea de Costa Rica* (San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1975).

unas como otras tendencias procedía, geográfica y académicamente, de un mismo lugar: las universidades francesas<sup>30</sup>.

En una etapa de agotamiento efectivo de la mencionada generación del 40 de escritores costarricenses, tanto la fundación de la Editorial Costa Rica como la creación del Ministerio de Cultura permitieron la promoción de nuevos escritores (nacidos alrededor de 1930), vinculados con la social democracia, y en buena medida amparados al poder político predominante desde 1960. Es la denominada en algunos estudios como la «generación social demócrata», claramente beneficiada por la acción y el modelo del Estado benefactor. En el catálogo de autores de la Editorial Costa Rica está representada, casi en su totalidad, esta joven generación, surgida a lo largo de la década de 1960, y que dominó el panorama del poder cultural en el país durante más de tres decenios<sup>31</sup>. En consonancia, la nueva crítica literaria, si cabe el apelativo, le dedica atención a las obras de estos autores, no solo porque se trata de obras nuevas (es decir, recientes), sino también porque se encuentra un espacio propicio para poner en acción («aplicar») las nuevas teorías y métodos de análisis recién aprendidos.

Los resultados de esta tercera etapa consisten en el desarrollo y consolidación de la historiografía literaria (cuyos leves orígenes están, como queda señalado, en la primera etapa, y sus avances más firmes en la segunda); una historiografía literaria de bases conceptuales más sólidas, con procedimientos de integración más sistemáticos, y con un palpable interés en estudiar, desde nuevas aproximaciones, el desarrollo de las letras costarricenses. Los estudios monográficos (tesis de grado, artículos o libros) dejan a un lado los comentarios

---

30 La «formación francesa» tuvo un vigoroso impulso, sobre todo a partir de 1980. No pocos jóvenes profesores se aventuraron a Francia, mediante becas de estudios doctorales, y regresaron al país con un bagaje cultural, teórico y conceptual considerable. Algunos otros se fueron a formar a Alemania, Bénéchez, Ricardo Ulloa Barrenechea, entre otros. bras de Alberto F. Cañas, Carmen Naranjo, Jorge Charpentier, Daniel Gallegos, Julilgica, España, Italia o Rumanía.

31 La generación social demócrata ha estado vinculada con el Partido Liberación Nacional, salvo con contadísimas excepciones. La integran los nombres y obras de Alberto F. Cañas, Carmen Naranjo, Jorge Charpentier, Daniel Gallegos, Julieta Pinto, Fernando Durán Ayanegui, Samuel Rovinski, Mario Picado, José León Sánchez, Ricardo Ulloa Barrenechea, entre otros.

laudatorios, las impresiones u opiniones más o menos generales, en procura de centrarse en un objeto, un tema o unos rasgos particulares del discurso literario, o bien unas relaciones de sentido entre la obra y el entorno social e histórico. El destinatario o consumidor —hay que decirlo— también es otro: el experto, el letrado, el conocedor de las direcciones e intrínquilis de las letras contemporáneas y de la filosofía de la literatura, como hecho de la cultura, y no como simple y meritoria afición.

Vendrá pronto una nueva época, en que también estos principios generales se pondrán también en entredicho o bajo estricto examen, con la llegada de nuevas corrientes de pensamiento, sobre la historia, la cultura y el estatuto mismo del arte literario.

#### ***La cuarta etapa (de la posmodernidad y la globalización): 1980-2010***

Para la redacción de esta sección, sus planteos y su índole general no pueden ser sino provisionales o tentativos. Hay dos causas que se entretajan: por un lado, la dificultad de tomar suficiente distancia, porque se está en un proceso en pleno movimiento (es decir, que estamos ante un objeto de estudio en gestación y desarrollo; no ante un fenómeno concluido); por otro, y a diferencia de hace una centuria, las direcciones que han tomado la crítica y los estudios literarios son múltiples, variadas y mucho más complejas.

En este segmento cronológico —que tiene mucho de hipotético también— de los últimos tres decenios, los estudios y avances en materia de crítica y teoría literarias han colindado con disciplinas tan dispares como el psicoanálisis, la sociología, la antropología, la filosofía, el relativismo ideológico, la multiculturalidad y las nuevas tecnologías de la comunicación. Casi en su totalidad alojados en la academia universitaria, los estudios sobre la literatura (sea en un sentido teórico u orientado a temas específicos), han recibido una acentuada influencia de las manifestaciones más complejas y elaboradas (y, por tanto, más elitistas) del pensamiento contemporáneo.

Con su ostensible dependencia de Costa Rica como país (desde los puntos de vista geopolítico y económico), o quizá por ello mismo, el caso es que su sociedad ha recibido la influencia de las corrientes de pensamiento político, económico y cultural en general, asentadas durante los dos últimos decenios del siglo xx. La sociedad costarricense se ve impelida, como no podía ser de otro modo, al variado movimiento de la *posmodernidad*, en sus aspectos políticos, filosóficos y artísticos. Para esto, no poco contribuyó la academia universitaria misma, un verdadero semillero de contactos y relaciones con los grandes centros de poder cultural, artífices y generadores del conocimiento, en sus más altas manifestaciones.

Un considerable número de jóvenes profesores universitarios partieron al exterior, mediante becas y convenios interinstitucionales, en plan de estudios superiores y especialización disciplinaria. Esos contactos directos con intelectuales y profesores de renombre, el propio desarrollo de sus proyectos de investigación académica y, en general, el espacio disponible para acceder a las corrientes contemporáneas del saber, permitieron que a su regreso al país se diese un innegable enriquecimiento en ideas, teorías, escuelas y tendencias. Además, como uno de sus efectos más concretos, se ha incrementado también la celebración de congresos, seminarios, jornadas académicas y coloquios, con sede en Costa Rica, lo que ha extendido la influencia efectiva internacional en la vida académica y cultural. Puede, pues, tomarse como un equivalente, *mutatis mutandi*, de la experiencia de los jóvenes profesores de los primeros decenios del siglo xx, y sus fructíferos estudios en Santiago de Chile<sup>32</sup>.

Este «ingreso», desde una aproximación más completa, rápida y eficaz, de la situación y condiciones culturales de Costa Rica, en esa esfera mayor corresponde, pues, con el otro término complementario con que se titula este acápite: la *globalización*. Historiadores y sociólogos coinciden en que la posmodernidad es un proceso cultural

32 No se deben olvidar los ejemplos de Joaquín García Monge, Roberto Brenes Mesén, durante la década de 1920, o los de Carlos Monge Alfaro, Lilia Ramos o Isaac Felipe Azofeifa, en la década siguiente.

que se observa desde la década de 1970, cuyo auge se sitúa en los últimos dos decenios del siglo xx<sup>33</sup>. Es el proceso complementario, en lo social, económico, tecnológico y cultural, concentrado ciertamente en algunos aspectos de las relaciones internacionales de mercado, pero con una fuerte influencia en las alternativas y latencias del desarrollo tecnológico. La «conectividad» efectiva e inmediata entre las diferentes regiones planetarias y sus múltiples sociedades, le han dado un rumbo, si no imprevisto, sin duda alguna sorprendente y singular.

Es posible establecer correspondencias entre los fenómenos culturales e ideológicos apuntados y el desarrollo histórico-político costarricense desde 1980 (en términos y fechas siempre aproximados). El papel del Estado, si bien todavía vigoroso, empieza lentamente a retraerse de no pocas de las funciones y acciones que lo perfilaron, durante casi cuarenta años, como la entidad omnipresente y benefactora en el desarrollo social y económico costarricense. Se emprende una aventura (término tal vez exagerado, pero que encierra todo su sentido) de integrar la economía nacional a una economía mundial; las empresas multinacionales son cada vez más numerosas e influyentes, y se hace visible un fenómeno ya anunciado, pero hasta ahora visible: la aparición de una sociedad de consumo<sup>34</sup>. A su modo y con las evidentes limitaciones del caso, Costa Rica va pasando, en estos años que corren, a la *sociedad postindustrial*, y en la práctica (que no en la Constitución Política ni en el discurso oficial formal), bajo un nuevo modelo: el Estado neoliberal. Y a partir de entonces, y como moneda de cambio (aunque sea retórica), se habla cada vez más de la *aldea global*, y Costa Rica como una zona —tal vez ínfima— de ella.

Se llega a una situación en que empiezan a confluír, con claridad, los factores *exógenos* y los *endógenos*, en el discurso literario

---

33 Su componente simbólico más conspicuo, según ese mismo enfoque histórico-político, es la demolición del muro de Berlín, en noviembre de 1989.

34 Al respecto, hay que indicar que se empezaron a firmar los denominados tratados de libre comercio (con Chile, con México, con los Estados Unidos) y Costa Rica se decidió, en 2007, a establecer relaciones diplomáticas y comerciales con la República de China, lo que ha modificado sustancialmente el mapa político y económico costarricense.

y sobre lo literario. No pocos escritores costarricenses, nacidos a lo largo de la década de 1950 y de la siguiente, tienen oportunidad de establecer contactos, muchos directos y efectivos, con la producción literaria verdaderamente contemporánea: escritores, editores, universidades, peñas culturales, traductores, etc. Algunos alcanzan premios y un señalado reconocimiento internacional. En buena medida, ya la literatura se escribe sobre la Costa Rica contemporánea (la moderna, contradictoria y dependiente), desde una perspectiva o aproximación internacional; es decir, global. Ya está muy lejos en su discurso la Costa Rica agrícola, ante un plácido paisaje de montañas y mares, y de habitantes circunscritos a poblados y zonas rurales. El escritor contemporáneo, tan crítico quizá como muchos de las generaciones precedentes, crea sus obras desde un otero más alto, con un panorama más ancho, más completo, pero al mismo tiempo más abigarrado.

Los estudios literarios empiezan a recorrer senderos análogos. La crítica literaria periodística (columnillas, reseñas, comentarios más o menos cordiales, y con fines de difusión y de elogio) se empieza a debilitar, y pierde paulatinamente la influencia y autoridad canonizante de las que había gozado hasta bien entrada la década de 1970. Se ve poco a poco sustituida por la crítica académica y, en general, por los estudios universitarios, más sistemáticos y escrupulosos, si bien faltos de arraigo en el lector común, siempre ansioso de novedades y nada más que aficionado a las letras<sup>35</sup>. Ciertamente: nace un distanciamiento entre crítico y lector, que también provocará, en no pocos casos, segregaciones paralelas: entre escritores y la crítica académica, por un lado, y entre escritores y lectores no expertos (es decir, los consumidores habituales, por decirlo en términos comerciales).

---

35 No deja de resultar significativo que, casi como un hito en la inauguración de este período, se publicó un ensayo del profesor Manuel Picado Gómez, *Literatura/ideología/crítica*, en 1983, en el que pasa revista, con rigor conceptual poco frecuente, a las premisas epistemológicas de la crítica literaria en Costa Rica. La obra es, al mismo tiempo, exploradora y desafiante, se aparta radicalmente de los principios y métodos tradicionales de hacer crítica, y se adentra por ámbitos novedosos, en los que en buena medida Picado marcó senderos y trazó mapas orientadores.

Si no del todo nuevos como hechos culturales, aparecen dos fenómenos destacados, de parte de la crítica literaria: por un lado, la ya mencionada apertura a grandes paradigmas conceptuales y teóricos; por otro, un notable incremento —diríase que cuantitativo y cualitativo— de la historia literaria, por lo general abundantemente documentada y apoyada, a su vez, por los fundamentos y corrientes contemporáneas de la historiografía, sobre todo en materia social y política. Al igual que se atiende la posibilidad de historias nacionales de carácter general, también se despierta el interés por estudios particulares: géneros literarios, monografías (en forma de libros, tesis de grado, memorias de congresos) antologías y ediciones anotadas<sup>36</sup>.

También los paradigmas se extienden a otros ámbitos, que desbordan los circunscritos a lo literario. Aparecen aproximaciones que tratan, a partir del discurso o las manifestaciones literarias, aspectos de movimientos culturales, políticos o filosóficos, y en general a las corrientes de pensamiento más vigorosas y notables, que se han originado y desarrollado en Europa y los Estados Unidos. Con circunscripción al tema que tratan estas páginas, los nuevos estudios literarios en Costa Rica se han plegado, en lo esencial, al denominado *postestructuralismo*; por su denominación, una escuela o movimiento que al mismo tiempo

36 En esta etapa se destaca la aparición de dos obras de historia literaria nacional: *Cien años de literatura costarricense* (1995), de Margarita Rojas y Flora Ovares, y *Breve historia de la literatura costarricense* (2001, 2008), de Álvaro Quesada Soto. Además, ténganse en cuenta estudios contemporáneos sobre géneros literarios como *La imagen separada: modelos ideológicos en la poesía costarricense* (1984), de Carlos Francisco Monge; *La formación de la narrativa costarricense* (1986), de Álvaro Quesada Soto; *La narrativa social realista en Costa Rica* (1990), de Claudio Bogantes Zamora; *En el tinglado de la eterna comedia* (1995), de Flora Ovares y Margarita Rojas, entre otros. También hay que destacar la serie antológica que la Editorial Universidad de Costa Rica puso en marcha, compuesta por recopilaciones como *Para no cansarlos con el cuento* (1989), de Carlos Cortes et al.; *Antología del relato costarricense* (1989), de Álvaro Quesada; *Antología crítica de la poesía de Costa Rica* (1992), de Carlos Francisco Monge; *Antología del teatro costarricense* (1993), de Álvaro Quesada Soto et al.; *Antología del relato costarricense* (2000), de Jézer González, y *Drama costarricense contemporáneo* (2000), de Carolyn Bell y Patricia Fumero. Hay, además, proyectos editoriales de mayor vuelo, que incluyen estudios preliminares, notas y demás aspectos, de obras completas de autores costarricenses canónicos; se han realizado ya ediciones de obras completas o escogidas de Max Jiménez, Eunice Odio, Joaquín Gutiérrez, Fabián Dobles, Isaac Felipe Azofeifa, José Basileo Acuña, Eduardo Calsamiglia, Rogelio Sotela, Lisímaco Charvarría o Jorge Debravo.

se origina en el estructuralismo, pero lo modifica y en algunos casos lo contradice. Se aplica a varios discursos teóricos, como la *deconstrucción* (Derrida), algunas corrientes contemporáneas del *psicoanálisis* (Lacan), el nuevo historicismo, las teorías o tesis *feministas*, y últimamente la *teoría poscolonial*, que pone en entredicho la hegemonía de ciertos discursos, en su relación con el poder y la cultura.

A estas alturas no se está ante un proyecto ideológico-literario asociado a una literatura nacional (ver lo dicho en el acápite sobre la *etapa fundacional*), con su respectivo correlato para la fundación de un discurso sobre lo literario, léase: una crítica literaria propia para las letras nacionales. Además, empiezan a surgir los primeros análisis de la literatura en el ciberespacio, y de los soportes electrónicos de las obras.

En esta última etapa (que, insistimos, no deja de conservar su carácter hipotético), se está agrietando la idea misma del discurso literario, asociado al autor, a su talento creativo, a su pluma y ante el papel en blanco. El ejercicio literario mismo podría, incluso, dejar su condición de acto individual y originalísimo, para convertirse en un proceso dialogante, en constante transformación, y abierto a posibilidades no previsibles aún. Los blogs, las redes sociales (*Facebook* o *Twitter*, entre las populares; *LinkedIn*, *Academia.edu* o *ResearchGate*, en el mundillo profesional y académico) y la «despapelización» de la literatura (es decir, la literatura virtual en el ciberespacio), parecen señales inequívocas de una nueva etapa en la cultura.

## Consideraciones finales

Como en muchas otras regiones, también el desarrollo del discurso crítico se ha modificado en forma paulatina. Los estudios literarios y la crítica persisten en libros y revistas académicas, pero también se han instalado en los diálogos y permanentes debates en el espacio virtual. Ya no hay necesidad de sentarse con unos comensales a discutir sobre este o aquel asunto, en un salón y ante un público atento. Las formas y los medios van cambiando, y probablemente con ello el concepto

mismo y la función de la crítica. Quien ahora es el crítico avezado que vierte sus opiniones, dentro de unos instantes se convierte en público receptor o en objeto mismo de análisis y comentarios. Así, el espacio para la elaboración o proposición de un canon literario, por ejemplo, parece ya una quimera o un proyecto en vías de (definitiva) extinción. Ya no habría cabida, en materia de principios estético-ideológicos o culturales, para la imposición de saberes, solo para su intercambio. No hay verdades absolutas; si acudiésemos a la noción del filósofo Zygmunt Bauman, estamos ante la condición líquida de los saberes<sup>37</sup>.

No es fácil describir y analizar, siquiera someramente, el desarrollo de la crítica literaria en Costa Rica, a lo largo de ciento veinte años. Corre pareja con las grandes corrientes y paradigmas más notables, de su desarrollo en otros centros de poder cultural más importantes, fuera del país. El ciclo empieza con un doble proyecto, tanto nacional o particular, como general: confluyen a fines del siglo XIX en Costa Rica, una corriente ideológico-política que impulsó la fundación de una literatura nacional (independientemente de los rasgos o condiciones que se le pudiera atribuir a tal noción), y una corriente de índole más bien pedagógica, con aspiraciones de sistematizar conocimientos y normas sobre los estudios literarios (la «primera etapa»). Lo que en un primer momento fue un interés por fijar conceptos, poéticas o normas sobre el discurso literario (alojados en *manuales*, *epítomes* o *lecciones*), salidos de las imprentas o las aulas, pasó a convertirse en una labor por analizar la producción literaria nacional, en lo que se disponía entre finales del siglo XIX y el siguiente. Como ha quedado anotado en estas páginas, se dan algunos avances en la preparación de una historia literaria nacional y en la inclusión de nuevas ideas y conceptos de crítica literaria e historiografía (la *segunda etapa*). La mitad del siglo XX coincide, en Costa Rica, con el arranque de un notable desarrollo de los estudios académicos, más sistemáticos e intensos, sobre las letras nacionales; desarrollo concurrente con la

<sup>37</sup> Entre muchas otras obras suyas, están *Modernidad líquida* (2000) y *La cultura en el mundo de la modernidad líquida* (2011).

(siempre relativa) modernización del país (infraestructura, tecnología, economía). Buena parte de los «productos» de esa etapa (la *tercera*, según la cronología aquí expuesta) siguen siendo modélicos o, cuando menos, puntos de referencia en los estudios literarios contemporáneos.

La apropiación, adopción o adaptación de modelos o paradigmas teóricos o metodológicos parecen ser también un signo de la contemporaneidad, en el campo de la cultura y en el académico en general. Esto es atribuible a la globalización; más bien dicho: forma parte de ella. A veces con relativa soltura, otras desde una posición más bien dogmática o doctrinal, ciertas corrientes del pensamiento occidental contemporáneo han servido de caldo nutritivo a los estudios literarios de extracción universitaria en Costa Rica. También, como reacción o como contraparte, parecen coexistir, con los nuevos procesos de la información y la comunicación, otras formas alternativas de la crítica literaria, por lo general más laxas, y casi siempre recelosas o renuentes ante cierto doctrinalismo académico; hiperracionalista, además. Brotan aquí y allá, propuestas y contrapropuestas, debates, réplicas y cien variedades más, en torno a las letras costarricenses —sobre todo las contemporáneas— y sobre sus relaciones con la literatura de otras regiones, incluida la diversidad lingüística. Como suele ocurrir en toda crónica o reseña histórica, todo lo que se afirme sobre lo más reciente o contemporáneo no es más que un campo abierto, sin senderos definidos y sin mapas trazados.

# Tendencias temáticas y discursivas de la poesía centroamericana del siglo XIX<sup>1</sup>

(Trends in Topics and Discourse in 19th-  
Century Central American Poetry)

---

José Francisco Bonilla Navarro<sup>2</sup>

Universidad Nacional, Costa Rica

## RESUMEN

El estudio es una exploración histórica sobre algunos aspectos del desarrollo de la poesía centroamericana a lo largo del siglo XIX, como parte de un proyecto más amplio para la recuperación documental y comentada, de una importante manifestación del género lírico, escasamente tratado por la crítica. Se describe la recopilación *El Parnaso centroamericano* (1882), del que se hacen observaciones sobre sus criterios de selección, la temática predominante, y las tendencias estético-discursivas de los poemas recogidos: poesía panegírica, poesía patriótica, poesía amorosa, metapoésía.

## ABSTRACT

The study is a historical exploration of certain aspects in the development of Central American poetry during the 19th century. It was carried out as part of larger project for the recovery and analysis of documents corresponding to a significant manifestation in the genre of poetry which has been somewhat overlooked by literary critics. A description is provided of *El Parnaso centroamericano* (1882), with a commentary on selection criteria, the predominant issues, and the esthetic discourse tendencies of the poems collected: panegyric poetry, patriotic poetry, love poetry, and metapoetry.

---

1 Recibido: 17 de setiembre de 2016; aceptado: 20 de octubre de 2016.

2 Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje. Correo electrónico: josebn2910@gmail.com

**Palabras clave:** Literatura centroamericana. Poesía centroamericana del siglo XIX. *El Parnaso centroamericano*

**Keywords:** Central American poetry, 19th-century Central American poetry, *El Parnaso centroamericano*

## Introducción

La delimitación temporal que se menciona con el objeto de estudio es esencial, pues el siglo XIX centroamericano estuvo marcado por significativos acontecimientos históricos, políticos y sociales que permearon en la *producción literaria* regional del momento y, en general, en el pensamiento intelectual centroamericano. En el plano histórico-político se trazan los periodos preindependentista e independentista; las posteriores ideas de unionismo y separación del Imperio de Iturbide son también relevantes, pues con ello aparecen los intentos por crear la Federación Centroamericana<sup>3</sup>; el filibusterismo constituye otra de las grandes marcas históricas que definen la región. En el campo político-social emergen las políticas de los liberales, amparadas, cultural e intelectualmente, en las ideas de la Ilustración francesa. La materialización de este proyecto se manifestó en grandes reformas a la educación, la economía, el desarrollo de la industrialización y la diversificación de la exportación.

Las ideas de separación del Imperio Español, resultantes de situaciones políticas y económicas de los principales centros de concentración del poder español, tales como México, Guatemala, Perú y Panamá<sup>4</sup> y la posterior independencia del continente comenzaron a imprimirle a la región centroamericana en específico un dinamismo hasta entonces sin precedente, pues esta etapa constituyó el momento en el cual se empezaron a moldear los cimientos y devenires de la

---

3 En el deseo de conformar dicha confederación surge el nombre de Francisco Morazán, como uno de los principales caudillos que promovieron la unión de las cinco provincias centroamericanas.

4 El caso de Panamá debe tener un tratamiento diferente, pues aunque adquiere la independencia en 1821, es la provincia que decide pasar a formar parte de la Gran Colombia, donde también estaban Venezuela y Ecuador.

historia republicana. Del mismo modo, la bifurcación intelectual que se produjo entre quienes pretendían unirse al Imperio de Iturbide y aquellos que querían conformar a Centroamérica como una gran nación desembocó, en el campo de las letras, en lo que hoy da cuerpo a la producción ensayística de los Próceres Centroamericanos; aquí entrarían nombres como los de José Cecilio del Valle, Francisco Morazán, Pedro Molina, entre otros, quienes, sin una conciencia plena de la escritura como proceso estético, expusieron sus argumentos y opiniones sobre la actualidad política, social, económica y cultural de la región centroamericana.

Con el fracaso de la Federación Centroamericana, las ideas liberales comenzaron a configurar las líneas generales de la administración política, económica, social y cultural del centroamericano decimonónico. Aquí la producción literaria y escritural en general tuvo más auge, puesto que constituyó la materialización de uno de los más grandes ideales del pensamiento ilustrado: la educación del individuo, la cual representó uno de los principales ejes de la agenda política liberal. El pensamiento de José Cecilio de Valle ejemplifica muy bien dicha agenda; cuando escribe “Memoria de la educación”<sup>5</sup> crea las bases del desarrollo y progreso de las naciones en la “ilustración del pueblo”. Dirá al inicio de tan magno ensayo «Las ciencias son el origen primero de todo bien. No hay en las sociedades políticas uno solo que no mane de ellas. Lo más bello; lo más grande; lo más sublime es obra suya. Yo las adoraría como divinidades si no existiera la que reclama nuestros cultos»<sup>6</sup>.

La formación del capitalismo agrario y constitución del Estado liberal en las naciones centroamericanas, coincide con la consolidación del cultivo del café; aspecto que marca un hito importante porque provoca un auge en la economía liberal de aquellos países centroamericanos, cuyos ingresos dependían del grano y, como señala Sergio Ramírez, en *Centroamérica: hoy*, «las primeras manifestaciones de

5 Este ensayo se publicó en 1829, en la Imprenta de la Paz.

6 Mario García Laguardia, *José Cecilio del Valle. Obra escogida* (Caracas: Biblioteca Ayacucho, s.f.) 87.

un arte literario de importancia, se producen en Centroamérica en la época del oro del café»<sup>7</sup>. El café, entre otras cosas, va a promover la movilización, en Costa Rica por ejemplo, de la élite oligarca, quienes accederán a centros culturales de importancia como París y económicos como Inglaterra.

Pese a que la invasión norteamericana se da en dos momentos históricos bien diferenciados: en un primer momento con el avance filibustero y medio siglo después con la presencia de los enclaves bananeros, este trabajo sienta su atención en el primero de los momentos. Hacia la mitad del siglo XIX, la invasión filibustera produce en la región centroamericana una reafirmación de los nacionalismos localistas que se han ido gestando producto de las políticas liberales puestas en marcha después del fracaso unionista. Es un hecho importante en la vida política y cultural de Centroamérica que tendrá efectos en su producción literaria y ensayística. Así, se conocen las proclamas de Juan Rafael Mora Porras en Costa Rica y Nicaragua, estilo discursivo que utilizó para motivar y prevenir a los soldados del ejército que dirigió en la Campaña de 1856-57. Para un mayor conocimiento del tema el lector puede remitirse al libro preparado por Juan Durán Luzio<sup>8</sup>, que recoge páginas de Mora pronunciados en diversas circunstancias.

Un acercamiento a la poesía centroamericana del siglo trasantérieur, no puede pasar por alto las circunstancias ni desligarse del contexto sociohistórico dentro del cual dicha producción fue escrita. No obstante, y paradójicamente a la importancia de este período para el posterior desarrollo político, económico, social y cultural de Centroamérica, el estudio, desde el ámbito ensayístico y poético del siglo XIX no ha sido abordado cabalmente y, por tanto, se carece de proyectos que persigan una sistematización del pensamiento intelectual del momento.

7 Sergio Ramírez, «Balcanes y volcanes», en *Centroamérica hoy* (México: Siglo XXI, 1976) 306.

8 Juan Durán Luzio, *Juan Rafael Mora: primer ensayista costarricense, escritos selectos* (Heredia: Imprenta Lara Segura, 2011).

Estas observaciones preliminares comunes al contexto socio-histórico de la región son de vital importancia para referirse a otros aspectos formales que guiarán el desarrollo de la investigación. Cuáles son los códigos estético-ideológicos de la poesía centroamericana del siglo XIX encarnan la problemática principal del trabajo; estableciendo esto se podrá entonces cooperar con la sistematización del estudio sobre una época que, como ya se mencionó, pese a su importancia histórica, se ha dejado de lado en las agendas académicas de los centros de enseñanza superior, por ejemplo.

En las siguientes páginas se describen y analizan las tendencias temáticas y estilístico-discursivas de la poesía centroamericana del período decimonónico. Para ello se propone, entre otras cosas, recopilar las principales antologías poéticas a nivel centroamericano que fueron publicadas durante el desarrollo del siglo XIX, o bien que tienen como objeto de estudio el mismo de esta investigación, pues, de cierta forma, dichas antologías configuran un sentido de Nación y un esfuerzo crítico nacional; determinar las tendencias temáticas y estilístico-discursivas fundamentales de las diversas producciones, tanto a nivel nacional como individual también constituye un paso fundamental para alcanzar la meta general; como paso siguiente será importante establecer paralelismos, separaciones y variaciones dentro de los niveles de estudio mencionados anteriormente; por último, antologar, debidamente comentadas y anotadas, las producciones poéticas más importantes de cada país, desde una perspectiva más actual, contribuiría a brindar un aporte importante en el estudio de las letras decimonónicas centroamericanas, aunque sea este un estudio circunscrito únicamente al discurso poético. Se centrará en el análisis de un corpus relativamente reducido, aunque pretenderá ser representativo; de la misma manera, la antologación constituirá un paso mayor que trasciende a los objetivos parciales de esta primera etapa.

Hay que tener en cuenta las tendencias que han regido los últimos estudios sobre poesía centroamericana o, en general, latinoamericana. En este sentido, un caso paradigmático lo constituye

la editorial española Visor Libros, la cual ha contribuido al estudio de la poesía latinoamericana pero del siglo anterior. Así se han realizado trabajos de antologación bajo su sello editorial en países como Cuba, República Dominicana, Colombia, Brasil, México; en el ámbito centroamericano se han producido investigaciones localistas en El Salvador y Nicaragua, a nivel regional han sido importantes los aportes de Selena Millares con su *Antología: la poesía del siglo XX en Centroamérica y Puerto Rico*, también bajo el sello editorial antes mencionado.

Conviene tener en mente que las antologías sobre poesía centroamericana, al momento en que se escriben estas páginas, son ya considerables en número. Según una somera revisión bibliográfica, hay que considerar empresas antológicas de indudable valor, entre las cuales señalamos las siguientes: En primer lugar, la única publicada en el siglo XIX de la que se tiene noticia, la *Antología de poetas hispano-americanos, tomo 1, México y América Central*, de Marcelino Menéndez y Pelayo (1893). Más recientes son: *Antología de la poesía centroamericana* (1960); *Poesía contemporánea de Centro América* (1983), de Roberto Armijo y Rigoberto Paredes; *Las armas de la luz* (1985), de Alfonso Chase; *Poesía contemporánea de la América Central* (1995), de Francisco Albizúrez Palma; *La herida del sol: Poesía contemporánea centroamericana* (2007), de Edwin Yllescas Salinas; *Puertas abiertas: Antología de poesía centroamericana* (2011), de Sergio Ramírez y *Antología: la poesía del siglo XX en Centroamérica y Puerto Rico* (2013), de Selena Millares. Las antologías sobre poesía hispanoamericana son mucho más numerosas y diversas, si bien deberán tenerse en cuenta, puesto que varias incluyen muestras de poesía centroamericana; a modo de repaso no menos general, conviene considerar algunas ya clásicas en el medio editorial: *La poesía hispanoamericana desde el Modernismo* (1968), de Eugenio Florit y José Olivio Jiménez; *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea* (1971), de José Olivio Jiménez; *Antología de poesía*

*hispanoamericana* (1984), de Jorge Rodríguez Padrón; *Antología de la poesía hispanoamericana actual* (1987), de Julio Ortega.<sup>9</sup>

Es esencial una revisión temática y discursiva de *El Parnaso centroamericano*, de José María García Salas, publicado en 1882. En él que se recogen las principales voces poéticas de la región de finales del siglo XIX. Identificar los estilos discursivos, los temas relevantes y el contexto histórico al que hacen referencia dichas producciones constituirá el cuerpo de este primer acercamiento al objeto de estudio. Se ofrece un comentario sucinto, también pionero en cuanto aborda el estudio de la poesía decimonónica en términos de los códigos estético-ideológicos que la permean y, aunque no de manera total, abandona los clásicos estudios poéticos desde la perspectiva historicista.

### ***El Parnaso centroamericano***

Fue una obra publicada a finales del siglo XIX. En dos tomos, recopila la obra poética de 16 autores centroamericanos, de los cuales cuatro son mujeres. La desproporcionalidad en cuanto a la inclusión de poemas y la inexactitud temporal de los mismos forman parte de las características editoriales negativas de la obra, con ello este texto no es representativo desde el punto de vista cuantitativo; sin embargo, como intento de sistematización y demostración del arte de la época,

---

9 Marcelino Menéndez y Pelayo, *Antología de poetas hispano-americanos, tomo 1, México y América Central* (Madrid: Real Academia Española, 1893); sin recopilador conocido, *Antología de la poesía centroamericana* (Lima: Editora Latinoamericana, ca.1960); Roberto Armijo y Rigoberto Paredes, *Poesía contemporánea de Centro América* (Barcelona: El Libro de la Frontera, 1983); Alfonso Chase, *Las armas de la luz* (San José: Departamento Ecueménico de Investigaciones, 1985); Francisco Albizúrez Palma, *Poesía contemporánea de la América Central* (San José: Editorial Costa Rica, 1995); Edwin Yllescas Salinas, *La herida del sol: Poesía contemporánea centroamericana* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007); Sergio Ramírez, *Puertas abiertas: Antología de poesía centroamericana* (México: Fondo de Cultura Económica, 2011) y Selena Millares, *Antología: la poesía del siglo XX en Centroamérica y Puerto Rico* (Madrid: Visor, 2013); Eugenio Florit y José Olivio Jiménez, *La poesía hispanoamericana desde el Modernismo* (Nueva York: Appletown/Century/Crofts, 1968); José Olivio Jiménez, *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea* (Madrid: Alianza, 1971); Jorge Rodríguez Padrón, *Antología de poesía hispanoamericana* (Madrid: Espasa-Calpe, 1984); Julio Ortega, *Antología de la poesía hispanoamericana actual* (México: Siglo XXI, 1987).

*El Parnaso centroamericano*, tiene un valor intrínseco. En palabras de Hugo Achugar,

Los primeros de estos libros realizaron un gesto, pretendieron darle cuerpo de letra a un sentimiento, intentaron construir un imaginario, una nación. Se trata de antologías nacionales, de parnasos fundacionales. Apostaban a la inscripción y se jugaron al aura sagrada de la escritura. Algunos lo lograron, otros se vuelven polvo en los sótanos de las bibliotecas, tanto de las nacionales como de las extranjeras<sup>10</sup>.

El prólogo de García Salas muestra ciertas generalidades textuales y extratextuales. Si bien no es parte de lo estrictamente literario, conviene detenerse en él, pues ofrece nociones por tenerse en consideración al trabajar con el objeto de estudio propuesto. Con respecto a lo textual, el compilador señala que el orden más adecuado para presentar los autores será el alfabético por «evitar más escollos a mi propósito [...] para que sean conocidos, sin mezclarme en los credos políticos o religiosos que profesen los vivos o hayan profesado los muertos. Su numen poético interesa a EL PARNASO y nada más»<sup>11</sup>. Esta aseveración posee relativa importancia, pues hay una conciencia de lo meramente literario ligado al arte; es decir, se recalca la relación independiente del arte con los elementos extratextuales que trascienden la obra artística.

En el ámbito extratextual, hay una conciencia de la subjetividad en la que está basado todo ejercicio antológico, ya que el autor muestra su obra como una selección personal que recopila «las composiciones poéticas de todas las personas, o por lo menos las que yo sepa, que han cultivado la poesía en Centroamérica»<sup>12</sup>. También, hay una discusión en torno al papel de la crítica y quien la ejecuta. Para el autor,

10 Hugo Achugar, «Parnasos fundacionales, letra, nación y estado en el siglo XIX», *Revista Iberoamericana*, 63. 178-179 (1997): 13-31 (13).

11 José María García Salas, *El Parnaso centroamericano* (Guatemala: Editorial «José de Pineda Ibarra», 1962) 7.

12 García Salas, 7; el resaltado es mío.

la crítica está relegada a un papel secundario, ya que es un discurso que no influye en los gustos del lector como consumidor. En este sentido, el discurso de crítica literaria es lo adherido al texto mas no lo indispensable. Por palabras del mismo autor puede notarse como en el siglo XIX la crítica está relegada a lo didáctico, no se la concibe como un elemento que propicie el fomento de la lectura como entretenimiento ni como producto consumible. Así, García Salas propone la antología como un artefacto de lectura placentera, entretenida y dinámica, cuyos propósitos pueden ser todos menos el didactismo. Quien ejecuta el discurso crítica, por su parte y desde la concepción del autor, no es el antólogo, pues «dicho trabajo [el de la crítica] exige la pluma de un literato, y la mía es tan distante de semejante honor, como lo están los polos de nuestro globo terráqueo entre sí»<sup>13</sup>. Esto produce una conceptualización o imagen diferente de la que se tiene del antólogo actual con respecto al decimonónico porque este último se dedica únicamente a recopilar las voces poéticas, sin necesidad de ejercer un comentario crítico sobre ellas. Esto explica la forma cómo está dispuesto *El Parnaso centroamericano*. En síntesis, la crítica da como factor esencial al lector.

Otro aspecto es que la formulación de estas antologías poéticas obedeció también a una conciencia nacionalista. Se preparaban para dar a conocer muestras del arte que se desarrollaba en la región. En palabras de García Salas, uno de los fines primordiales de la obra es «deshacer el error en que están no sólo en Europa sino también en lo demás de nuestro Continente, creyéndonos aún en el estado de salvajismo»<sup>14</sup>. Así, la antología poética en el siglo XIX desempeñó un papel clave en cuanto modo de difusión; reforzaba la idea de la producción literaria como elemento primordial para formar un nacionalismo que, a su vez, permitiera la existencia de una identidad dada a partir del cultivo de las letras. Esto daría pie para afirmar que a nivel artístico, Centroamérica, para finales del siglo XIX, se sigue concibiendo como una región unificada,

13 García Salas, 7.

14 García Salas, 8.

sentimiento que muy probablemente se afiance en los planteamientos unionistas que surgieron después de la independencia, como parte del planteamiento de la Federación Centroamericana.

Si hubiera que hablar de *El Parnaso centroamericano* desde su vertiente temática, la recopilación está circunscrita a cuatro vertientes básicas; a saber: poesía panegírica, cuyo primordial objetivo es hablar sobre un sujeto histórico; los poemas dedicados al *ars poética*, dentro de los que se canta a la poesía como diosa o musa inspiradora, así como también son parte de esta gama aquellos poemas que señalan sobre qué escribir o cómo hacerlo; producciones referidas a hechos históricos concretos y; finalmente, aquellos poemas que, tomando como corriente estética al romanticismo, proyectan un individuo desde dos sectores fundamentales: lo político y lo íntimo, dominando en el panorama textual la segunda perspectiva.

La poesía panegírica es habitual a la mayoría de autores incluidos; de cada uno de los autores es posible encontrar algún poema laudatorio. De Miguel Álvarez Castro<sup>15</sup>, hay un poema que ejemplifica este tipo de composición poética. En el poema «Al ciudadano José Del Valle», el poeta toma y eleva la figura histórica del pensador centroamericano nacido en Choluteca en 1777, según Mario García Laguardia<sup>16</sup>. Mediante invocaciones mitológicas se enarbola la figura del político guatemalteco y se establece como un modelo de ciudadano provechoso, inteligente, ilustre y sabio; es decir, se alude a la figura de Del Valle como uno de los grandes contribuyentes del pensamiento crítico liberal del siglo XIX, quien impulsó con caro afán políticas importantes sobre el papel de la educación en la sociedad. Con versos como *Así, jamás borrada / del sabio la memoria / verás ¡oh Valle! nunca confundida / tu gloria señalada; la paz, la ley augusta / tú sólo conservaste / a despecho del genio turbulento que de tornarlas gusta.*; o bien ... *Sí, caro amigo; / en horas tan sombrías*

15 Según las notas biográficas de José María García Salas, Álvarez Castro fue un poeta salvadoreño que estudió en el Colegio de Infantes de Guatemala, quien, a pesar de venir de una familia con grandes limitaciones, consiguió ser Ministro del Gobierno de la República Federal de Centroamérica (1962) 11.

16 Mario García Laguardia, *José Cecilio Del Valle. Obra escogida* (Caracas: Ayacucho, 1982).

*/ recuerdo bienes ciertos / que gozó la Nación bajo tu abrigo*, el yo lírico del poema pretende eternizar la memoria de este personaje tan importante dentro de las corrientes políticas que circundaron a la región durante todo el siglo XIX. El poema, por otra parte, carece de fecha; tomando en consideración que Valle muere en 1844, este poema podría ser posterior a su muerte, ya que la imagen que se produce de él está evocada desde un pasado, señal de ello es que los verbos que indican las acciones de Valle o bien sus logros están todos en pretérito: *enfrenó la discordia; vio reír a la concordia; la paz brilló con mil nuevos halagos; gozó la Nación bajo tu abrigo; tú sólo conservaste*, entre otros.

Otro panegírico es del guatemalteco Juan Arzú Batres: «Al inmortal poeta cubano J. Joaquín Palma<sup>17</sup>»; es una simbiosis temática entre la loa del personaje y temas políticos relacionados con la patria. La relación entre ambas vertientes temáticas se produce en el momento en que el hablante del poema menciona y enumera los temas políticos que aborda Palma como poeta. De ahí que la grandeza del personaje elogiado, la cual también es motivo de su loa, está dada por la capacidad de cantar *los dolores / de tu patria esclavizada*, así como también por la imagen que proyecta la siguiente estrofa:

*Tú que en paternal abrazo  
a Centroamérica ligas;  
tú que sus odios mitigas  
tejiendo de gloria un lazo;  
tú que vives al regazo  
de aplausos y admiración  
¿aceptarás la canción  
que aunque pobre de armonía  
henchido de simpatía  
te ofrece mi corazón?*

17 Poeta, periodista, diplomático y profesor cubano. Nace en Cuba en 1844 y muere en Guatemala en 1911. Es autor del Himno Nacional de Guatemala.

El hablante se dirige al personaje elogiado para obtener una muestra de su aceptación como poeta; es decir, el loado es, a su vez, una figura que legitima a la creación artística. En la misma lógica, pero con diferente tono se presenta así el poema del costarricense Juan Diego Braun<sup>18</sup>, presente también en la recopilación hecha por García Salas, titulado «¡Canta!».

Con respecto a la segunda vertiente temática, *El Parnaso centroamericano* recoge poesía que, aunque originada en un contexto histórico-político convulso, ejerce un discurso metaliterario, en el sentido de hablar de aquello que deber ser parte de la creación poética, también se considera como arte poética, todo aquello que habla sobre el proceso creador que emprende el poeta. «La golondrina», de Castro Álvarez es un buen ejemplo de lo dicho sobre este aspecto. En este poema se aborda la comparación del poeta con un ave y la incapacidad de este para trascender el poder de la palabra y la existencia. El ave, en este caso, es el símbolo de la libertad natural, la cual se ve, fracasadamente, trasladada al poeta como libertad creadora y estética. Menciona el poeta

*Mas venturosa el ave de los aires  
do quiera va con su incansable vuelo,  
en tanto que él inmóvil en su duelo  
por el éter la ve desaparecer.  
Y con los ojos fijos en el punto  
do la perdió de vista se ha quedado,  
como contempla el pobre desterrado  
la nave que se aleja el mar hender.*

Es la incapacidad creadora que afecta la existencia del poeta. El poeta, desde esta visión, ansía la trascendencia, la cual se le niega por naturaleza de la existencia. El lector nota también cierto motivo

18 Braun, según notas de García Salas, fue un poeta costarricense nacido en 1819, quien curso sus estudios en el Liceo San Luis Gonzaga de Cartago. Es un poeta citado en la *Lira costarricense* de Máximo Fernández.

temático que tiene que ver con las condiciones de la existencia del individuo; sin embargo, esta vertiente temática será la abordada como último punto de este artículo.

El poema «Después de leer a Bécquer», del costarricense José María Alfaro<sup>19</sup> es muestra de aspectos sobre la creación literaria. Por un lado, permite reconocer fuentes e influencias españolas de la literatura centroamericana del siglo XIX, lo que es coherente en España, para 1850. No es casual que a Bécquer se lo consideró como parte de un romanticismo tardío. Este aspecto permite abordar puntos que corresponden, como se verá después, a los códigos estético-ideológicos que permearon a la literatura decimonónica centroamericana. Por otro, se habla sobre la imposibilidad de crear cuando se pretende imitar, lo que constituye, desde la visión meramente textual, un obstáculo para el artista ante la imposibilidad de ver el deseo de alcanzar cierta calidad estética como lejana e imposible. Así los versos *Me levante con ímpetu salvaje / y pretendió escribir / unas rimas también como las tuyas, / mi loco frenesí. / Pero la pluma resistió impotente / a tal insensatez / y rodando una lágrima sañuda / humedeció el papel...* son claro ejemplo de la presencia de una voluntad creadora imposibilitada ante la admiración de una forma de escritura: la del postromántico español Gustavo Adolfo Bécquer.

Juan Fermín Aycinena<sup>20</sup> escribe también un poema sobre *ars poética*. Sin abandonar la perspectiva política es un canto a la poesía, dentro del cual se la configura como un *tú* a quien se dirige el poeta. El sentido metafórico lo aborda cuando interpela a la Poesía como destinatario: *¿Por qué no cantas, Luz? ¿Por qué no igualas / al que sus alas desplegó gentil, / y cual gorgea plácido el sensonte, / allá en el monte, / saludas entusiasta al “Porvenir”?* *Luz, alas, sensonte, gorgea* son términos que aluden metafóricamente a la Poesía; la interrogación, por

19 Nace, según datos de *El Parnaso centroamericano*, en 1861. Estudió en el Liceo San Luis Gonzaga de Cartago, donde se bachilleró en artes (García Salas, 117).

20 Poeta guatemalteco que nació en 1838. Aunque se gradúa como abogado no ejerce su profesión y se dedica al cultivo de la tierra, el cuidado de su familia y al estudio de la literatura (García Salas, 231).

su parte, hace que se quiera entablar un diálogo entre la musa y quien la verbaliza. La perspectiva política se evidencia cuando el hablante menciona lo que debe ser objeto de la poesía. Son tareas políticas de la poesía cuando se *Canta al patrio suelo la belleza*; cuando se *Pinta del cielo patrio la hermosura*; cuando se *Canta el amor de Cacchiquel cautiva*. No obstante, también son objeto de la voz poética el canto a la naturaleza (*Celebren tus armónicos cantares / los seculares bosques del Petén, / donde ostenta magnífica y lozana / natura ufana / su exuberante y rica esplendidez*) y la alusión a elementos naturales como símbolos de belleza estética y sensorial (*Canta el afán de linfas bullidoras / que tan sonoras corren en tropel*). En síntesis, este es un poema que aborda doblemente el tema de la creación poética, pues se interpela a la poesía como deidad creadora y, paralelamente, se mencionan los temas que merecen ser motivo de su expresión.

Los poemas de índole histórica figuran en la recopilación hecha por García Salas. Hay tres poemas que abordan el tema de la Guerra del Pacífico<sup>21</sup>. «Al Perú. Con motivo de su última guerra con Chile», del guatemalteco Manuel Arzú Saborío<sup>22</sup>, como el primero de estos exponentes, aborda la guerra entre estas naciones desde una perspectiva claramente reprobatoria, pues se califica de guerra fratricida. Menciona el hablante *Si es bello vencer cuando oprimido / rechaza un pueblo una agresión extraña, / entre hermanos saciar funesta saña / ni al vencedor da gloria ni al vencido*. Esto muestra un sentimiento de unidad nacional que existía para el momento entre las naciones hispanoamericanas, producto de un pasado, en ese momento no tan lejano, colonial. «A la América. Con motivo de la guerra entre Chile, El Perú y Bolivia», también del guatemalteco Juan Fermín Aycinena,

21 La Guerra del Pacífico fue una guerra desarrollada entre Chile, Perú y Bolivia, cuya principal tensión fue el control del desierto de Atacama por su riqueza mineral. Se extiende desde 1879 hasta 1884. Esto según notas de Pierre Razoux; disponible en <[http://www.istor.cide.edu/archivos/num\\_21/coincidencias%20y%20divergencias.pdf](http://www.istor.cide.edu/archivos/num_21/coincidencias%20y%20divergencias.pdf)>. De igual modo, el lector, para mayor conocimiento, puede consultar el libro *Guerra del Pacífico de Antofagasta a Tarapacá*, de Gonzalo Búlnes; disponible en <<http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/mc0007407.pdf>>

22 Según notas de *El Parnaso centroamericano* fue nieto de la poeta María Josefa García Granados y primo de dos de los escritores incluidos en dicha antología: Juan y José Arzú Batres.

quien ya fue mencionado, poetiza el mismo tema; sin embargo lo hace de un modo más general, pues se hace un llamado a la paz a las tres naciones hermanas. En este poema específicamente hay un abordaje desde la perspectiva de un dolor patrio, hay una alusión a la imposibilidad de América para reclamar la paz: *¡Ondina, que te bañas en dos mares, / reina de Occidente! / ¿Jamás podrá en tu seno, / que perfuman los mirtos y azahares / de amor y de virtud y gracias lleno, / la paz hermosa reclinar su frente?* El dolor de la guerra fratricida está más presente en este poema; el yo alude a la Conquista como una etapa histórica dolorosa para el continente, pero también como un mecanismo discursivo para hacer notar la guerra como uno de los obstáculos para alcanzar la civilización porque, en este sentido, la alusión a las batallas históricas de Junín y Ayacucho están concebidas, si bien como parte de la tradición bélica del continente, también como guerra gloriosa por liberarse de la esclavitud y la dominación hispana. La denominada Guerra del Pacífico, por su parte, disminuye esos logros por ser una guerra fratricida. Aycinena apunta un hecho políticamente importante: la guerra entre los países recién independizados es muestra, para Europa, de una inmadurez política que le impide organizarse de manera adecuada. Estos versos van en ese sentido: *no os deis en espectáculo a la tierra, / de mofa y vilipendio; / no diga al Viejo Mundo alborozado, / en su loca jactancia: / “Para la libertad no han madurado / pueblos que no han salido de la infancia.* Solo para mencionarlo, «Al Perú», de la poeta Manuela Batres de Arzú<sup>23</sup> se rige por las disposiciones temáticas señaladas en las últimas dos producciones comentadas aquí.

La inserción de estos tres poemas, con mismo tema común, muestra cómo la poesía centroamericana del siglo XIX no estaba, a pesar de, como ya se verá más adelante, la preponderancia de temas típicamente intimistas, desligada por completo de los temas político-históricos,

23 Guatemalteca, hermana de José Batres Montúfar y madre de los hermanos Arzú Batres también comentados en el presente trabajo. Según notas del autor de *El Parnaso centroamericano*, nace el 19 de enero de 1819 (García Salas, 377).

los cuales, quizá por su naturaleza temática, estaban destinados a ser tratados en escritos genéricamente distintos como el ensayo, por ejemplo. En estos casos, se aborda poéticamente un tema del presente, tomando en consideración que dos de los poemas citados se escribieron, según notas de *El Parnaso centroamericano* entre 1880 y 1881.

Otro tema de esas manifestaciones de índole histórica es la alusión al período de conquista y sus principales personajes. Así, Colón y la reina Isabel son dos de los sujetos históricos presentes en la producción poética del siglo XIX en Centroamérica. Juan Fermín Aycinena vuelve a ser el poeta que nos ilustra nuevamente esta discusión general. Esto en el poema «Himno a Colón. En el IV centenario del descubrimiento de América», el cual constituye un canto al personaje genovés, partiendo desde su estancia en España hasta su llegada a América. Aquí, el proceso de descubrimiento se presenta completamente positivizado, pues la relación entre las culturas, tanto la española como la indígena, está dada de manera pacífica. *El descubrimiento* se presenta como algo digno de agradecer, en este poema. Los versos que siguen demuestran esta afirmación: *¡Gloria a Dios, que a Colón inspirando, / a sus ojos mostró en lontananza, / como estrella de dulce esperanza, / áurea luz de divino fulgor. / Al que rige de cielos y mundos, / con su diestra potente el destino, almo Ser inefable, Uno y Trino, / hostia pura ofrezcamos de amor!* En el poema dedicado a la reina Isabel, el poeta hace un abordaje de las implicaciones políticas que tuvo para España la unión entre ella y el rey Fernando de Aragón. Así, se elevan las figuras políticas de ambos personajes y se los reconoce, desde la voz del hablante, como autoridades políticas en América. De esta forma, se presenta un poeta que no solamente canta al proceso histórico común de toda la América hispana; sino que también acepta e interioriza como elementos fundantes y propios de su cultura determinantes hechos históricos de España, como por ejemplo la unión de los reinos de Castilla y Aragón.

Esta concepción de la figura de España con respecto a América no es consistente ni unánime entre los poetas recopilados en *El*

*Parnaso centroamericano*. En un poema fechado en 1882, Arzú Batres se dirige a la escritora, poeta y periodista española Emilia Serrano de Wilson<sup>24</sup>; el hablante, tomando como motivo el deseo de brindar una bienvenida a este personaje, pues provenía de España, crea un canto a la Patria americana en el que resalta, como características positivas de América, la ausencia de la monarquía y la esclavitud. Dice el hablante *Patria en la que vive el hombre / sin más señor que las leyes; / donde de esclavos y reyes / apenas se sabe el nombre; / donde, aunque Europa se asombre / en su atrasado engrimiento, / nada vale el nacimiento, / nada nobiliaria gracia / pues su única aristocracia / es la que presta el talento*. El término *Patria* y la conceptualización que de ella se hace a lo largo del poema permiten ver la presencia de un marcado sentimiento nacionalista, el cual está regido por el valor que se le brinda al poder democrático como método de gobierno, frente a la que se considera una absurda monarquía. Este poema, escrito justo el mismo año de publicación de la antología aquí estudiada, reafirma las bases políticas sobre las que, aunque con sus desaciertos históricos, se han sustentado los gobiernos latinoamericanos y por tanto también en Centroamérica, las cuales, desde momentos posteriormente inmediatos a la independencia, siguieron el modelo republicano de la Ilustración francesa.

Hasta aquí, *El Parnaso centroamericano* se ha presentado como una colección de poesía centroamericana decimonónica marcada por la presencia de poesía panegírica, producciones que giran en torno al propio acto de producción poética; es decir, el *ars poética* y los poemas que presentan un corte o matiz histórico. No obstante, aún resta referirse a un componente temático bastante importante: la presencia, en distintas facetas, de una poesía basada en los preceptos del romanticismo español. La presencia de este romanticismo en las

24 Las fuentes consultadas coinciden en la indeterminación temporal de la fecha de nacimiento, la fijan en el año de 1834. Muere en 1922 y según Leona Martin, de la Susquehanna University, fue una española prominente; publicó en 1890 un libro titulado *América y sus mujeres* «para celebrar a las numerosas mujeres ilustres que ella había conocido durante sus viajes por casi todas las repúblicas del “Nuevo Mundo”» (s.f.; disponible en <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v05/martin.html>).

letras poéticas centroamericanas decimonónicas se ve fragmentada en dos grandes vertientes o perspectivas: una típicamente política y la otra como la expresión de lo íntimo-sentimental.

Con respecto a lo político son significativos los poemas dedicados al abandono del lugar de procedencia, como el poema del nicaragüense Antonio Aragón<sup>25</sup>, titulado «Recuerdos a la señorita...», dentro del cual hay presencia de un simbiosis entre el sentimiento de exilio y, a raíz de ello, la pérdida del amor femenino. Hay que reconocer que, por lo menos en la muestra representativa que se estudia ahora, el tratamiento de este tópico no profundiza en motivos políticos; sino que es tratado desde una perspectiva combinada en la que predominan los juicios sobre el amor perdido a causa del abandono patrio.

Los poemas sobre la patria son frecuentes en estos escritores. Así, por ejemplo, el soneto «A la Patria», del costarricense José María Alfaro es un ejemplo claro de ello. *Brilló por fin la libertad un día, / prez loor a la mano bienhechora / que nos remueve de la tumba fría. // Y de la luz del sol, fascinadora, / de hermosa libertad ¡oh patria mía! / no temas, no, la amaneciente aurora.* También del mismo autor puede verse «Independencia de América. Alegoría». En ambos, esta imagen de la patria está valorizada por ser libre, esto, como se ha visto ya en los poemas anteriores que se refieren al continente como patria, se convierte en un motivo recurrente, pues lo que se quiere destacar es la libertad como eje fundamental de la vida. El poema del ya citado Manuel Arzú Saborío, «A Guatemala» constituye también un ejemplo de lo dicho, ya que es un eminente canto a la libertad del pueblo de Guatemala por su independencia. *O morir o ser libres para siempre / venid guatemaltecos a jurar; / y este día inmortal para la patria / venid entre sus triunfos a cantar* dice el coro de este magno poema. Aunque más extenso y aludiendo a hitos históricos más detallados, el poema «A Centroamérica en el LXX aniversario de la Independencia»,

---

25 Antonio Aragón fue un nicaragüense que nació en 1835. Vive en Guatemala desde 1856 hasta 1863. Mientras residió en Guatemala fue profesor de inglés, francés e italiano (García Salas, 25).

Juan Fermín Aycinena concibe a Centroamérica como patria y a la juventud como el futuro de la misma.

Finalmente, el tono intimista de esta poesía no se aleja mucho de los temas del romanticismo desde este ámbito. Hay poemas dedicados a la naturaleza y otros que versan sobre la existencia del individuo. Con respecto a los alusivos a la naturaleza, en «Sobre el volcán de Agua», Antonio Aragón la coloca como fuente de admiración y contemplación poética por su belleza (*Al contemplarte así lanza el poeta / su arrebatado y fervoroso canto*). Como contrapunto, en este poema, se ofrece la vida del hombre y su entorno, ya que se conciben como fuente de hastío que no demanda ningún interés poético (*Sube al cenit [se dirige al Volcán], mientras yo desciendo / a confundirme entre el rumor mundano, / y a cambiar la grandeza que estoy viendo / por la nada del hombre necio y vano.*) «En el mar», de Alberto Ucles y Soto<sup>26</sup> construye también una imagen natural de Guatemala y Honduras. Mediante la alusión a las playas guatemaltecas y a las honduras de Honduras se engrandece la belleza la natural de la región, recurriendo, de igual modo, a la «excel-situd» de la naturaleza frente al ser humano.

La existencia del individuo se constituye como un tópico central de esta muestra poética decimonónica; su desarrollo concreto trata temas sobre la condición humana, el paso del tiempo, como persistencia del tópico renacentista del *tempus fugit* y la imposibilidad del amor carnal y espiritual. Específicamente sobre la condición humana, poemas como el de Antonio Aragón, «La esperanza», conceptualizan al individuo decimonónico como un ser melancólico, quien no se encuentra satisfecho, en ningún aspecto, con el entorno que lo rodea. Menciona el poeta *Mas la avecilla contenta / encuentra llena de galas / la estación que con sus alas / sigue para su placer.// No así el hombre desgraciado; / él se agita eternamente / y jamás alivio siente / a su negro padecer*. Estos versos presentan al individuo como un ser errante por el mundo y lo circunscriben a una atmósfera existencial

26 Hondureño, nacido en 1855. Comienza sus estudios en Tegucigalpa y los concluye hacia 1877 en Guatemala. García Salas lo señala mejor como prosista que como poeta (García Salas, 417).

completamente negativa. Del mismo modo, poetas como Juan José Bernal<sup>27</sup>, en poemas como el titulado «Al ciprés» vuelven a reafirmar tal concepción sobre la existencia humana. Son persistentes en mostrar la dificultad que implica, para el individuo melancólico, la existencia terrenal. En el poema se plantea una alegoría del ciprés, dotado de características que el ser humano desearía tener como lo son la eternidad, la fuerza y la vigorosidad física, y el hombre como oposición a todo lo señalado. La alusión al paso del tiempo como consecuencia nefasta por la vulnerabilidad mortal del ser humano es un elemento que acompaña, casi hasta formar una dupla temática, al tratamiento de la condición o existencia humana. Así, los hablantes líricos presentes en esta producción hacen un constante reclamo al tiempo; su melancolía y preocupación existencial se deben a la pérdida de la juventud. En este punto, la memoria se presenta como un elemento de tortura, pues es el vehículo del recuerdo, el cual, a su vez, es el tormento del presente para el yo lírico. Por ello, refiere el hablante en «Recuerdos de la infancia», de Antonio Aragón *Memoria dolorosa del tiempo ya pasado: / venid encantadoras mis duelos a aliviar, / cambiad por un momento el duro y triste hado / que siempre me condena a férvido penar*. Calixto Velado<sup>28</sup>, en «Al expirar al año» es todavía más enfático señalando este tema, pues afirma *¡Pasó el año! ¡No importa, todo pasa! / ¡Nada en el mundo eterno se conserva, / y cada hora del tiempo ya contada / también será contada en mi existencia...! / ¡No importa, no! ¡Como su paso avanza / al término voy yo de mi carrera...!* Los poemas elegíacos son también muestra discursiva de este sentimiento de vulnerabilidad existencial. En este sentido pueden consultarse poemas como «A la muerte de la señorita María García Granados», de Juan Arzú Batres; «A la señora doña Jesús H. de Toledo», de José María Alfaro y «Elegía», de Juan Fermín Aycinena.

27 Salvadoriano, nacido en la ciudad de Santa Ana; en la obra no se señala su fecha de nacimiento. Aún de niño es llevado a Guatemala donde comenzó sus estudios. Fue abogado y eclesiástico (García Salas, 401).

28 Poeta salvadoreño, nacido en 1855 (García Salas, 425).

La imposibilidad de consumir el amor se ve plasmada en «Triunfo de la religión. Sobre el amor», de Antonio Aragón, en el que se describe la experimentación amorosa como una experiencia que sólo dolor puede causar a quien la vive y, como salida alterna, se ofrece la religión. Sin embargo, no deja de llamar la atención que sea un *tú* femenino quien sufre en el poema; lo que tampoco excluye que el sentimiento sea también compartido por sujetos masculinos, ya que la percepción de la mujer y el amor también se presenta, en ellos, como imposibilidad, como la plasmada en el anteriormente citado poema de Aragón, «Recuerdos a la señorita...».

## Conclusión

La muestra de poesía centroamericana decimonónica gira entorno a una base temática según cuatro vertientes básicas: la poesía panegírica, dedicada casi por completo al elogio de personajes históricos importantes en la historia centroamericana; el tratamiento de la creación poética como acto en sí mismo, o sea los poemas sobre *ars poética*; los poemas de índole histórica; y, finalmente, aquellos que bajo los códigos estéticos e ideológicos del romanticismo hablan y pintan focos temáticos, desde una subvertiente política y otra intimista, importantes como la naturaleza, la mujer, el amor y la existencia.

Si bien pueden considerarse como vertientes temáticas separadas comparten una filiación histórico-estilística que permite observar las destacables fuentes literarias de Centroamérica durante el desarrollo del siglo XIX. En este sentido, la literatura vuelve a funcionar como un vehículo, cuya función principal consiste en el establecimiento de un puente comunicativo que, a su vez, da paso a la transferencia de modelos culturales y estéticos de la tradición occidental. Este hecho remarca la complejidad del proceso histórico y político que representó la independencia del territorio americano, pues es notable que dentro de los ámbitos cultural y artístico, este no fue un proceso circunscrito a una determinada fecha histórica finita y delimitada.

Otras de las dimensiones que no exploradas en este trabajo, pero que sin duda alguna representa un corpus de estudio destacable dentro del marco de la poesía centroamericana decimonónica, lo constituye las producciones de corte épico. El *Clarín Patriótico*, de Tadeo Nadeo Gómez se erige como una de las principales producciones centroamericanas de esta índole. Un comentario y estudio detallados merece la recopilación hecha por el poeta, sobre todo por los alcances histórico-políticos dentro de los que se enmarca el texto.

Es, entonces, un rasgo destacable de la poesía centroamericana del siglo XIX, el constituirse como un discurso complejo que se relaciona con las distintas coyunturas políticas, sociales, ideológicas y culturales que regían la vida cotidiana de los individuos decimonónicos tanto del ámbito centroamericano como latinoamericano, en general. Así, por ejemplo, la recopilación comentada en este trabajo sirve de muestra para establecer los principios y valores sobre los que se basaban las discusiones relacionadas con la identidad de los pueblos y los individuos. Este es, quizás, uno de los puntos fundamentales de la discusión.

# ***Más abajo de la piel* como contestación al racismo<sup>1</sup>**

*(Más abajo de la piel as a Response to Racism)*

---

Jorge Ramírez Caro<sup>2</sup>

Universidad Nacional, Costa Rica

## **RESUMEN**

Se analiza la poética étnico-cultural de *Más abajo de la piel*, de Abel Pacheco, para destacar el tránsito de una visión negrista hacia una visión de la negritud. Los cuentos de esta colección apuntan las causas políticas, económicas y culturales del racismo contra negros, chinos e indígenas. Se explicitan los procedimientos discursivos en los que se materializa el racismo, y se señalan las implicaciones sociales e ideológicas derivadas del abordaje de la problemática de los negros. Se ejemplifica la poética de Pacheco con un análisis de cuatro relatos: «Juan Chac», «Fichas», «Vocación» y «Congolí».

## **ABSTRACT**

The ethno-cultural poetics of *Más abajo de la piel*, by Abel Pacheco, is analyzed in order to emphasize the shift from a “negrista” view toward that of negritude. The stories in this collection point to political, economic and cultural causes of racism against blacks, Chinese and indigenous. Discourse procedures are made explicit where racism materializes, and the social and ideological implications derived from this exploration of the issue regarding blacks are discussed. Pacheco’s poetics is exemplified by a brief analysis of four stories: “Juan Chac,” “Fichas,” “Vocación” and “Congolí.”

**Palabras clave:** literatura costarricense, narrativa costarricense, lectura étnico-cultural, racismo

---

1 Recibido: 9 de abril de 2016; aceptado: 20 de octubre de 2016.

2 Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje. Correo electrónico: [investigarconcaro@una.cr](mailto:investigarconcaro@una.cr)

**Keywords:** Costa Rican literature, Costa Rican narrative, ethno-cultural reading, racism

El análisis del racismo en la literatura costarricense no es tema que llama la atención de la crítica especializada. Este silencio es sintomático y pone de manifiesto dos hipótesis básicas: a) predominan los estereotipos de una homogeneidad étnico-racial con los que se pretenden anular las diferencias, las exclusiones, las discriminaciones y el racismo en nuestro medio o el racismo se considera como una práctica exterior y ajena a nuestra idiosincrasia; b) todavía no somos conscientes de los mecanismos discursivos implícitos por medio de los cuales se expresa y reproduce la ideología del racismo en los discursos de las élites intelectuales, incluso en aquellas que dicen estar a favor de los grupos excluidos<sup>3</sup>.

Han sido escasas las menciones al problema del racismo en textos claves de nuestras letras. La más relevante ha sido la polémica suscitada en torno a *Cocorí*, de Joaquín Gutiérrez, cuestión que debatieron Gutiérrez y Powell en el Semanario *Universidad* (setiembre y octubre, 1983) y luego se retomó en un coloquio organizado por Escuela de Filología, Lingüística y Literatura de la Universidad de Costa Rica, en abril del 2003<sup>4</sup>. Pero estas discusiones no han sido fructíferas. No han dado pie a examinar críticamente el racismo de los textos de autores como Fernández Guardia, Gagini, Dengo, Dobles Segreda, Carmen Lyra, Yolanda Oreamuno, Carlos Luis Fallas, León Pacheco, Fabián Dobles, Abel Pacheco, Quince Duncan, Anacristina Rossi, para mencionar los más sobresalientes. Gran parte de este silencio se debe a la creencia generalizada de que no somos racistas y a que no llamamos las cosas por su nombre: en lugar de racismo preferimos discriminación o *bullying*. Afortunadamente, la última polémica suscitada por *Cocorí*,

3 Como muestra, dos textos básicos de dos intelectuales insignes: «El Estado y la cultura de los hombres de color», de Luis Dobles Segreda, y «Bienvenidos los negros», de Omar Dengo, ambos de 1927.

4 El lector puede consultar los resultados de esa discusión en *Káñina*, XXVIII, número especial dedicado a *Cocorí*, 2004.

divulgada por los medios y las redes sociales, sirvió para diagnosticar el estado real del racismo en Costa Rica.

Al silencio sobre el problema del racismo se le añade el silencio que reina sobre ciertos autores, excluidos del interés de los especialistas, como sucede con el caso de Abel Pacheco. Pacheco debería estar incluido en la Generación de la Segunda República, conformada por autores nacidos en las décadas 1930-1940 y que empiezan a publicar en la década de 1970. Ni los autores de *La casa paterna* (1993), ni las autoras de *Cien años de literatura costarricense* (1995), ni el autor de *Breve historia de la literatura costarricense* (2008) lo incluyen en la nómina de autores y autoras de esa generación. Siguen esa misma tónica los autores de *Literatura e identidad costarricense* (2008) e *Identidades literarias* (2014). Los narradores dentro de los cuales debería figurar el autor de *Más abajo de la piel* serían: Alberto Cañas (1920-2014), Julieta Pinto (1922), José León Sánchez (1929), Carmen Naranjo (1931-2012), Rima de Vallbona (1931), Samuel Rovinski (1932-2013) y Virgilio Mora (1935) (cf. Quesada, 2008: 103-104). Por haber nacido en 1933, Pacheco estaría entre Rovinski y Mora.

Dentro de la producción literaria de Abel Pacheco podemos mencionar: *Paso de tropa* (1969), *Más abajo de la piel* (1972), *Una muchacha* (1978), *La tolvana* (1984), *De la selva a la embajada* (1986), *Comentarios* (1988), *Gente sin ancla* (1994), *Así me lo dijo el sol* (2002), *Hijo de árbol* (s.d., c. 2003), *Cuentos de la Meseta Central* (s.d., c. 2003), *Cuentos del Pacífico* (s.d., c. 2003), *Poemas, cuentos y dibujos* (2004). Sobre *Más abajo de la piel* se destaca el «lenguaje directo o indirecto de singular genuinidad, síntesis y reflejo de una conflictiva y sufrida zona nacional» (Contratapa, 1972) y el carácter sintético de los cuentos y sus referencias a la negritud: «es una voz que denuncia la diferencia racial evocando la humanidad que llevamos, precisamente, más abajo de la piel. Todo ello sin ser necesariamente

panfletaria»; <<http://negralanube.blogspot.com/2011/10/mas-abajo-de-la-piel.html>><sup>5</sup>.

Los únicos dos estudios publicados sobre *Más abajo de la piel* son los de Carolina Sanabria y Virginia Mora Masís. Sanabria (1998-1999) destaca que esta colección trae a la memoria a los seres olvidados por la historia, aquellos que «no participan de la libertad, la igualdad, el desarrollo y la equidad» (52) y que solo tienen como propio la marginalidad: los negros, los indígenas y los chinos, objetos de discriminación étnica por parte de los blancos. Sostiene que Pacheco es partidario de «la tolerancia de ideas, de etnias, de credos. Desde sus cuentos sugiere que la riqueza étnica reside en la mezcla» (53). Por medio de los relatos le concede la voz a las minorías, reconoce los espacios de marginalidad y busca romper con la indiferencia hacia el otro, para crear solidaridad a favor de quienes sufren situaciones cotidianas de injusticia. En conclusión, anota que «los relatos tratan de la discriminación surgida por diferencia étnicas que no son más que diferencias de apariencia» (55).

Mora Masís (2002), por su parte, analiza los estereotipos del limonense en *Más abajo de la piel*, desde una perspectiva estructuralista y según las categorías de estereotipos de Gaetano Cersósimo: conjunto de rasgos, positivos o negativos, asignados a una colectividad, por razón de su sexo, clase social, etnia, nacionalidad, educación, cultura, credo, ocupación, edad, profesión. De acuerdo con esta orientación, concluye que al negro se le asignan los siguientes estereotipos positivos: «orgulloso, tierno, bondadoso, caritativo, animoso, perseverante, alegre, escandaloso, inteligente, servicial, valioso, obediente, respetuoso,

---

5 *Más abajo de la piel* ha merecido alguna mención en las investigaciones de algunos estudiosos: a veces para citar una frase en el cuerpo de la exposición, a veces para remitirlo al pie de la página (cf. Quince Duncan, «Visión panorámica de la narrativa costarricense», *Revista Iberoamericana* 53, 1 (1987): 138-139; Carlos Cortés y otros *Memoria, percepción y moda: ensayos críticos sobre literatura y artes visuales* (San José: EUNED, 1991); Quince Duncan y otros. *Historia crítica de la narrativa costarricense* (San José: Editorial Costa Rica, 1995); Edwin Salas, «La identidad cultural del negro en las novelas de Quince Duncan. Aspectos temáticos y técnicos», *Revista Iberoamericana* 53 (1987): 377-389; Dorothy Mosby, *Quince Duncan: Writing Afro-Costa Rican and Caribbean Identity* (Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2014).

excepcional, hábil, esforzado, bilingüe, entusiasta, simpático, de buen humor, amoroso, trabajador, talentoso, coqueto, abnegado, bello, elegante, de convicción, amistoso, valiente y benévolo», y los siguientes estereotipos negativos: «ignorante, ingenuo, histriónico, supersticioso, pasional, desaliñado, pobre, vago, emocional, rebelde, terco, indiferente, tonto, fácil de engañar, cobarde, inepto, marginado, humilde en los roles que desempeña» (147). Estos estereotipos han sido «inventados por fuerzas ajenas al texto, a la región, como son el blanco, la injusticia, el racismo, la discriminación racial, la pobreza» (148).

Interesa este tomo por su propuesta étnico-cultural en el marco de una literatura nacional en la que predomina la visión del escritor del Valle Central. *Más abajo de la piel* es una ruptura con la tradicional representación que la literatura vallecentrista hace del negro. Mientras que en las anteriores representaciones del negro predomina una mirada exterior, jerárquica y prejuiciada<sup>6</sup>, en este volumen hallamos una visión crítica que pretende desenmascarar prejuicios y estereotipos discriminadores y racistas que atañen tanto a los negros como a los chinos y a los indígenas. Es cierto que persisten sesgos y prejuicios contra los negros, como señala Mora Masis, pero el tono, la actitud y la posición del enunciador está lejos de ser burlesco, prepotente y colonialista, como en los textos anteriores.

El título de la colección plantea ya un signo de ruptura ante esa visión exterior y superficial que predomina en el imaginario nacional sobre los otros: ver *más abajo de la piel*. La propuesta de lectura allí cifrada invita a romper el bloqueo mental que imprime la piel en quienes construyen su visión de mundo a partir de los prejuicios étnico-raciales y han establecido una jerarquía de los colores de la piel. La piel aparece como la frontera perceptiva que hay que superar para ingresar al mundo étnico-cultural nunca antes percibido por quienes sólo se dejan llevar por la exterioridad y las cogniciones socioideológicas que les suscita lo negro.

6 Esa visión la encontramos en textos como *El huerfanillo de Jericó*, de Arguello Mora; *Bananos y hombres*, de Carmen Lyra; *Los pantanos del infierno*, de León Pacheco; *Mamita Yunai*, de Carlos Luis Fallas, y *Cocori y Puerto Limón*, de Joaquín Gutiérrez.

En este sentido, la piel se ha constituido en la barrera que ha impedido a otros ver más allá de las apariencias y se han visto en la necesidad de llenar el vacío de conocimiento con prejuicios y estereotipos discriminadores y racistas. El título nos invita a ir un poco más allá de esas cogniciones y a que veamos el modo de vivir, sentir, pensar y actuar de los negros, los chinos y los indígenas: bajo esa piel encontraremos seres humanos tejidos con emociones, sentimientos, valores y esperanzas con el mismo valor que las de cualquier otro ser humano, y atravesados por angustias, tragedias e injusticias que viven los olvidados de este mundo.

*Más abajo de la piel* permite una lectura étnico-cultural desde la cual se desenmascaran los prejuicios y estereotipos que el Valle Central ha creado sobre los indígenas, los chinos, los negros, la zona atlántica y sobre el mismo Valle Central. Con el análisis de este volumen me propongo: a) poner de manifiesto el programa poético de la colección de cuentos de cara al racismo y a la exclusión como práctica sistemática del centro hacia la periferia, y b) ejemplificar esa poética con el análisis concreto de algunos cuentos representativos de esta colección, para que el lector vea cómo funcionan los mecanismos discursivos en relación con la construcción de la identidad y de la alteridad en la confrontación del mundo blanco frente al mundo negro, indígena y chino. Para este último propósito he seleccionado los cuentos «Juan Chac», «Fichas», «Vocación» y «Congolí».

## Hacia una poética de la inclusión

Si el título de la colección representa un *marco perceptivo* desde el cual ubicarse para ingresar al mundo representado, el epígrafe tomado del *Popol-Vuh* supone una *lógica inclusiva*: «Que todos se levanten, que se llame a todos, que no haya un grupo ni dos grupos de entre nosotros que se quede atrás de los demás»<sup>7</sup>. Contra toda fragmentación y exclusión

---

7 Abel Pacheco, *Más abajo de la piel* (San José: Editorial Costa Rica, 1972) 9. Todas las referencias serán tomadas de esta edición. De ahora en adelante indicaré la página entre paréntesis inmediatamente después del fragmento citado.

social, el texto propone una unidad inclusiva en la totalidad. Esto se lleva a cabo por medio de dos programas bien claros: levantarse para no ser excluidos y eliminar las jerarquías espaciales delante / detrás que remiten a las condensaciones socioideológicas de superior / inferior y las socioeconómicas progreso / atraso. Este epígrafe funciona como una propuesta estética, ética y política en *Más abajo de la piel*. Dicha propuesta se verá truncada por los proyectos de quienes ven en negros, chinos e indígenas una mano de obra para explotar, una amenaza para la homogeneidad étnica y un poder para excluir. El epígrafe se convierte, entonces, en un proyecto utópico, en lo deseable en una sociedad donde unos pocos se han constituido en la vanguardia y otros han sido rezagados-excluidos del poder político, económico y cultural.

La unidad inclusiva está planteada en los cuentos de varias maneras:

- Como una armonía entre los seres humanos, espejo de la armonía entre los dioses: «Yo he sentido que los hombres son uno, que los dioses también» («Misa», 21).
- Como una unidad entre los seres humanos y la madre tierra: «Risa y convicción de que hombre y tierra son un todo indivisible, que nunca podrán separar su negra tierra de sus negras manos» («Sigatoka y similares», 40).
- Como una armonía entre seres humanos y animales: «Cuando hay peligro, cuando hay tormenta, todos los seres son uno. Todos se juntan» («Yigúí», 43).
- Como una armonía entre todas las etnias, planteada simbólicamente: «Cerebro tugarío donde danzaban juntos duendes blancos, duendes negros y duendes indios... ¿Quién dijo que carbón, marfil y bronce no van formando en esta tierra un solo elemento, un solo mejunje a la Ondina?» («Ondina», 35).

Estos son algunos ejemplos de la gran utopía materializada en *Más abajo de la piel*, anunciada por el *Popol-Vuh* que le sirve de marco cultural para una propuesta integradora en los planos cosmogónico,

antropológico, social y étnico-cultural. Este proyecto está amenazado por la presencia del blanco con sus proyectos políticos, económicos y culturales cifrados en la presencia de la Compañía bananera en la zona atlántica. La presencia de la UFCo se hace más peligrosa para el mundo y la visión de los negros porque éstos han quedado huérfanos y desprotegidos por parte del Estado costarricense que no los reconoce como nacionales. Por esta razón el negro es víctima de los atropellos y vejámenes que a su antojo quieran practicar los blancos de la Meseta y los de la Compañía. Ese sentido de orfandad se pone de manifiesto desde las mismas palabras que prologan la colección:

El negro aquí no fue traído, fue llamado y vino. Él fue quien rompió el farallón y cruzó el río para partir con el ferrocarril los montes y abrir un nuevo país al mundo. El suampo que se había tragado al indio, al criollo, al italiano, al chino, respetó al negro inmenso. La Patria le pagó aislándolo. Cerrándole con una ley las tierras altas (11; el destacado es mío)<sup>8</sup>.

El texto pondera al negro sobre las demás etnias, pero con esa estrategia resalta su *diferencia*: fiel a una lógica inclusiva, coloca de primero aquello que para la cultura y la sociedad dominantes está de último. Esa superioridad del negro frente a los demás grupos étnicos, internos (indio y criollo) y externos (italianos y chinos), se refuerza con el atributo de sujeto que se le otorga y la eliminación del carácter de objeto con que se le ha calificado en la narrativa identitaria del país: frente a la idea de que el negro es una pieza *traída* para el trabajo, el texto habla de que el negro *vino* a hacer lo que las otras etnias no

---

8 No perder de vista la atenuación del tema de la explotación de los negros que persistió aún después de la colonia. La UFCo recorría los puertos del Caribe para reclutar mano de obra barata, ofreciendo contratos engañosos. Cuando los negros llegaban a Costa Rica se daban cuenta del engaño. Algunos se quedaban y otros se regresaban a su lugar de origen (cf. Jeffrey Casey Gaspar, *Limón 1880-1940. Un estudio de la industria bananera en Costa Rica* (San José: Editorial Costa Rica, 1979). Pacheco hace creer que el negro vino voluntariamente. También supone la existencia de una ley que prohibía el ingreso de los negros al Valle centra, asunto descartado por los estudiosos.

pudieron<sup>9</sup>. Al negarse que haya sido traído, se resalta que el negro está por su cuenta, sin la tutela de amo alguno y a la merced de cualquier empresa que se quiera aprovechar de su condición de desarraigo y desamparo. Pese a que el texto insiste en su superioridad, el negro fue aislado y excluido por el Centro. Los responsables de esta exclusión quedan matizados bajo la expresión «La Patria le pagó aislándolo», pero al mismo tiempo resaltados con «Cerrándole con una ley las tierras altas»<sup>10</sup>. Esto sugiere varias cuestiones importantes desde el punto de vista étnico-cultural:

- La Patria se reduce al Valle Central, como si Limón no formara parte.
- El Valle Central, no sólo es el CENTRO, sino también lo ALTO.
- La Patria es blanca y los blancos excluyen a los negros.
- Los negros son extraños y ajenos a la Patria, objetos excluidos.
- Lo negro es periférico, marginal y bajo<sup>11</sup>.

Estas oposiciones no sólo tienen que ver con aspectos socioculturales, sino que también abarcan aspectos socioeconómicos, derivados de la construcción del ferrocarril que hiciera posible el acarreo del café hacia los puertos y de ahí al mercado mundial. Así, el Valle Central se asocia a riquezas, mientras que la costa atlántica se presenta vinculada con un mundo natural, agreste y peligroso: farallón, río, montes

9 Al negro, «Costa Rica le parece una nación poco civilizada, y su población inútil. El solo hecho de que tuvieron que traerle para construir el ferrocarril es para él una prueba contundente de lo anterior. Los latinos que llegan de la meseta no resisten el clima hostil de la zona. El sentimiento de superioridad es total. Las evidencias parecen confirmar las conclusiones del negro»; Carlos Meléndez y Quince Duncan, *El negro en Costa Rica* (San José: Editorial Costa Rica, 1989) 102.

10 Es necesario aclarar que «patria» no incluye a todos los representantes de la sociedad, sino que se refiere al selecto grupo de los legisladores o de los que tienen las riendas del país en sus manos. Patria-patricios.

11 La oposición alto-blancos / bajo-negros es sobresaliente en los textos de la saga bananera. El espacio residencial de los blancos está ubicado en la colina, mientras que los negros viven en los lugares más bajos, en los pantanos. Ver *Gentes y gentecillas*, de Carlos Luis Fallas; *Los pantanos del infierno*, de León Pacheco. En *Nat King Cole*, de Virgilio Mora Rodríguez: «la mansión de los gringos, colgando de una peña como un enorme nido de oropéndolas». *Más abajo de la piel* señala que las casas de los gringos son grandes, «*tienen cedazos y están montadas en altos horcones*» («Tolomuco», 32; el destacado es mío).

y suampo. Aunque el texto se esfuerce por desligarse y cuestionar la tradicional visión negativa sobre el negro y proponernos una imagen positiva, encontraremos algunos *deslices ideológicos* que ponen en evidencia cómo el racismo pervive también en quienes explícitamente se declaran defensores de los no blancos. A este respecto, en *Más abajo de la piel*, el Centro está asociado con la cultura y la Periferia con la naturaleza, imagen que evoca el binomio Civilización / Barbarie, tal como lo veremos en «Congolí».

El texto aprovecha la oposición para señalar que el racismo viene del centro-cultural-civilizado. Son los blancos adultos quienes siembran la semilla de la diferencia entre los niños, que no han nacido racistas, pero que llegan a serlo por lo que aprenden del entorno sociocultural: «Un día vino gente de afuera y los oí hablar con papá de *los negros*. Mi viejo negaba a los extraños, que fueran vagos, que fueran menos... Felipe notó que alguien había sembrado en mí una semilla mala, una semilla de somos distintos» («Descubrimiento», 13). Este mismo cometido ideológico es el que orienta las políticas segregacionistas del Estado costarricense al dividir el mundo por colores de piel:

Por razones que solo la gente que es muy inteligente entiende, se prohibió que entraran más [chinos] en el país. Y es que la gente inteligente sabe que hay que mantener a la humanidad separada por colores, como las fichas del póker. Sí, señor, cada color un valor... Es divertido ver cómo poquito a poquito, los tontos vamos luchando por que algún día todos los hombres seamos de color sepia-humano («Fichas», 17; los destacados son míos).

Es evidente la ironía presente en los términos *inteligentes* / *tontos*: los primeros son los segregacionistas, discriminadores y racistas, mientras que los segundos se configuran como inclusivos e interculturales. Existe una *razón de Estado* que es bien ajena a la razón humana: separar el país por colores. El ideario étnico liberal de finales del siglo XIX se

expresaba en la idea de *una sola raza, una sola nación*. El propósito de impulsar el blanqueamiento de la población costarricense resaltaba un valor político y económico frente a las naciones trasatlánticas con las que se esperaba establecer vínculos comerciales: además de blanca, la población adquiriría los valores agregados de sana, robusta, laboriosa, culta, próspera, ordenada, trabajadora y patriótica. Con esa política se negó la identidad colectiva de los indígenas, los chinos y los negros. Estos últimos dos grupos eran presentados como ajenos y exteriores. Esta jerarquización del color blanco por encima de los demás es lo que evidencia las prácticas raciales de los legisladores nacionales desde mediados del siglo XIX hasta mediados del XX<sup>12</sup>. Ese ideario racista presente en el discurso legal lo experimentan los personajes de *Más abajo de la piel* de múltiples maneras, máxime cuando los blancos de la Meseta Central fungen como figuras de autoridad, ya sea política, cultural o sanitaria.

- El político meseteño aparece como corruptor, promesero y falto de principios éticos y morales. El negro Jones sufre un doble proceso de absorción que lo pone al servicio de los intereses políticos y económicos de los políticos del centro: primero es envuelto por la retórica y la maquinaria política al creer en las promesas y después es absorbido por la ciudad que no lo devuelve a su espacio originario («Politics», 23).
- El sistema educativo blanco otorga títulos a los negros, pero no les abre espacios laborales. El título de bachiller «hacia de Shirley Bell un algo», pero los mejores puestos estaban reservados para los blancos: «sólo le ofrecían puesto de portera, de “deadentro”, de “para hacer mandados”» («Only white», 62).

12 Ver los estudios de Alexander Jiménez, *El imposible país de los filósofos* (San José: Perro Azul, 2003); Patricia Alvarenga, «La inmigración extranjera en la historia costarricense», Sandoval García, ed., *El mito roto* (San José: EUCR, 2007). En Ley de bases y colonias, de 1862, se prohíbe el ingreso al país de «las razas africana y china», mientras que recompensaba con diez a veinte manzanas de tierra a las familias blancas inmigrantes. Esta *euromofilia* se debía a la *etnofobia* del racismo colonialista.

- La medicina es privilegio de los blancos que pueden pagar al médico blanco. El negro, por más en peligro de muerte que se halle, está excluido de ese beneficio: mientras que para Míster Simpson se pone a disposición motocar e inyecciones por un dolor de muela, el negro mordido de víbora sólo tiene el consuelo de un trago de chirrite («Si no, no», 42).
- La policía está al servicio de los intereses del capital, que la compra y corrompe: mantiene el orden y no permite que nadie lo altere. Si alguien se pasa de tragos es sometido, golpeado, encalabozado y despojado de su sueldo. «El policía sonreía. Había orden en el pueblo. El comercio progresaba» («La ley», 47).
- El negro sólo cuenta cuando puede asegurar la persistencia de los intereses de los poderosos del Valle Central: por medio de promesas que nunca le van a cumplir, el negro es enrolado en el ejército revolucionario de la guerra del 48. Descubre que aquella causa no le pertenecía y, al querer huir, un plomazo le vuela la laringe y de nuevo al pantano de los bananales, sin poder siquiera cantar («Soldado voluntario», 65-66).
- Quienes dejan Limón por San José experimentan un deterioro físico y moral. Mientras que Limón está asociado a juventud, lozanía, hermosura, alegría, vitalidad, la capital aparece bajo el signo de lo degradante y degradador. Esmie pasa de ser un «chocolate macizo-prieto» a ser una mujer flácida: «¿Qué le pasó a Esmie en la capital? ¿Por qué perdió brillo el enjambre quitacalzón de su pelo? ¿Quién marcó su cara risa con amargura? El cuero danta de sus tambores se había aflojado» («Una reina», 14).

A esta serie de prácticas excluyentes y vejatorias por parte de las políticas internas se le suman las llevadas a cabo por la Compañía bananera contra negros e indígenas:

- Los gringos, amparados en las leyes del Estado y la policía nacional, despojan al negro de su tierra: «Sudando paludismo, pujando colerines, vio venir a los rubios con papeles, con abogados, con policías, con tractores. Ahora hay bananal donde estuvo el cacao, donde estuvo la choza» («Sigatoka y similares», 40).
- Con estratagema también despojan al indígena de su terreno: en su propia tierra «Los blancos le ofrecieron cien pesos por sembrar y cuidar maticas de manzanilla... Los otros blancos llegaron con garrote, con mecate, con gritos de ‘indio cabrón’. Preso Juan Chac por malo, por corruptor, por sembrar marihuana» («Juan Chac», 64).
- Para la Compañía es más importante la fruta y una bestia de carga que la vida de un negro: «el cráneo del hombre se abrió con ruido de coco... Mucha suerte: no se mató la mula ni se perdió la carga. La Compañía pagó el entierro» («Garantías sociales», 59).
- En lugar de prestaciones, la Compañía decide premiar a los trabajadores más viejos arrendándoles una finca de cacao para que la exploten. Al tiempo declara que no compra más cacao, los trabajadores deben dejar la finca y las tierras vuelven a la Compañía y de nuevo sí compra cacao («En premio», 67).
- La compañía ajusticia a los negros revoltosos o comunistas. En lugar de enterrarlos los tira al río: «De por sí las tumbas quitan espacio para sembrar banano» («Presos políticos», 68).
- En este espacio donde la Compañía está omnipresente, no hay lugar para nadie más, ni para Dios mismo: «La tierra tiene dueño. Los hombres tienen dueño. El crucifijo tiene dueño. La patria tiene dueño. Dios tiene dueño» («Precaristas», 30).
- Este lugar donde se pregonó que había llegado el progreso con la Compañía se llama «Puerto Cloaca-Limón» («Progreso», 31).
- En un espacio así, sus habitantes pierden la esperanza en sí mismos, en los demás y en el futuro. Quedan a la merced

de lo que el destino o el azar les depare. Un pueblo en estas condiciones es peor que el infierno donde el mismo Diablo es enviado tres meses por castigo («El visitante», 57)<sup>13</sup>.

En suma, *Más abajo de la piel* parte del principio ético y político de que todos somos iguales y formamos una unidad, pero dichos principios han sido rotos por la política segregacionista, exclusiva, excluyente, discriminadora y racista de los blancos que dividen la humanidad según el color de la piel. Para el blanco los privilegios y para los no blancos el despojo, la explotación, la exclusión, la privación de educación, salud, vivienda, trato y servicios dignos. Mientras que el bienestar material está en manos del blanco, los no blancos están a la merced de todos los males: miseria, hambres, enfermedades y vicios. La única felicidad que le queda al negro es el baile donde tiene la ilusión de que la causa de todos sus males ha desaparecido: «Los tambores se mueren de la risa y contagian con la ilusión de que se fue amo-chilillo, de que murió dólar-garrote» («Bailando», 37). Esto nos devuelve al proyecto de inclusión y de ser todos iguales propuesto en el epígrafe: si el amo capitalista desapareciera, nadie estuviera delante, nadie detrás. Todos fueran uno. Pero el autor es consciente de que los intereses económicos prevalecen y aquel proyecto utópico queda abierto, propuesto como un ideal por alcanzar: si en su infancia «habían cosas más importantes que el color de la piel» (13) y eran

---

13 Un recurso persistente en estos relatos es la ironía, la cual cumple varias funciones: a) desenmascara y denuncia el poder político, económico, cultural, sanitario, educativo; b) distancia al lector del sentir, pensar y actuar de las autoridades económicas, políticas, educativas y judiciales blancas, aliadas a las fuerzas colonizadoras, y aproxima al lector a las víctimas de los ultrajes, engaños y abusos por parte de los blancos; c) sirve para aumentar la ambigüedad y la polisemia de unos textos que, por su brevedad, dejan al lector con cierto suspenso, a la espera de algo más. Echemos un vistazo nada más a los títulos de algunos de los cuentos: «Progreso», «Garantías sociales», «Soldado voluntario», «En premio», «Una reina» y «Vocación». En todos ellos se programa una lectura totalmente distinta de la que resulta después de terminado el relato. Las hipótesis generadas por estos títulos contrastan con la semiosis resultante. Esto produce un efecto en el lector: de la risa se pasa a la indignación y de la indignación a la toma de conciencia y posicionamiento ético y político ante la problemática representada.

«años de todos iguales» (68), ahora hay que abogar «por un mundo que ame más abajo de la piel» (11).

### **Indígenas, chinos y negros como objetos del racismo**

Aunque *Más abajo de la piel* incluye otros relatos sobre negros, el racismo desenmascarado no sólo compete a ellos, sino que también abarca y afecta a los chinos y a los indígenas. Analizaremos cuatro cuentos para destacar los mecanismos de exclusión y absorción que pone en práctica la sociedad y la cultura dominantes sobre estos grupos étnicos. Junto con esos mecanismos explicitaremos las cogniciones sociales e ideológicas con que son denigradas las imágenes de las etnias no blancas. Los cuentos escogidos para este ejercicio son: «Juan Chac», «Fichas», «Vocación» y «Congolí». Nos centramos en aspectos como: título, estructura, estrategias retóricas y estilísticas, mecanismos productores de sentido, cogniciones e implicaciones sociales e ideológicas. Esto nos permitirá un análisis de las estructuras textuales y su relación con las estructuras del contexto histórico, social y cultural. Analizaré primero el caso de los indígenas, después el de los chinos y cerraré con el de los negros.

#### ***Despojo de la tierra***

A pesar de que el Estado costarricense hizo grandes concesiones de tierra para que la compañía bananera se implantara en el país, esta no se conformó con eso, sino que se fue apropiando de territorios más allá de los límites señalados en los contratos. De esta manera, la UFCo llegó a poseer más de cien mil hectáreas en la División de Limón<sup>14</sup>.

14 Con el contrato Soto-Keith de 1884, el Estado costarricense cede unos 800.000 acres de tierra, unas 333.333 hectáreas. Por la construcción del tramo ferroviario de Río Jiménez a Río Frío, el Gobierno otorgó otras 280.000 hectáreas en 1888. Además de estas concesiones, la Compañía invadió territorios ocupados por los indígenas y que no estaban estipulados en los contratos. Para más detalles, ver Ronny Viales Hurtado, «La colonización agrícola de la región atlántica (Caribe) costarricense entre 1970 y 1930. El peso de la política agraria liberal y de las diversas formas de apropiación territorial», *Anuario de Estudios Centroamericanos* 27, 2 (2001): 57-100.

Las formas en que se llevó a cabo esa apropiación son variadas y una de las estrategias utilizadas es la que se relata en «Juan Chac». Ya en «Sigatoka y similares» hemos visto cómo los rubios llegan «con papeles, con abogados, con policías, con tractores» y despojan al negro de su tierra. «Ahora hay bananal donde estuvo el cacao, donde estuvo la choza» (40).

«Juan Chac» narra la historia de un indígena feliz en su tierra, con su mujer y sus hijos, viviendo de lo que la naturaleza le regala. Un día llegan unos blancos y con engaño lo hacen sembrar marihuana como si fuera manzanilla. Después llegan otros blancos y apresan a Juan «por malo, por corruptor, por sembrar marihuana» (64). Este pequeño argumento nos permite visualizar las tres partes en las que está dividido el texto:

1. Juan y su familia viven en armonía con la naturaleza y no les falta nada: «Juan Chac era rico: tenía una selva inmensa, tenía maíz, tenía un río altanero del que sacaba peces plata con una flecha larga, larga y dentada. Juan Chac tenía chicha, tenía mujer, tenía siete indillos valientes. Era rico a lo indio».
2. Llegan los blancos a contratar a Juan para que siembre y cuide manzanilla en su propia tierra: «Era pobre a lo blanco: no tenía guaro, ni carro, ni corbatas, ni viajó nunca más allá de Táberi. Los blancos le ofrecieron cien pesos por sembrar y cuidar maticas de manzanilla. A Juan le entraron ganas de comprarle a la vieja una máquina de moler para que no se agachara ante la piedra y sembró la manzanilla».
3. Juan es implicado de sembrar marihuana, apresado y despojado de su tierra por parte de los blancos: «Los otros blancos llegaron con garrote, con mecate, con gritos de ‘indio cabrón’. Preso Juan Chac por malo, por corruptor, por sembrar marihuana» (64).

Estas tres partes corresponden a sendos momentos en la vida del indígena: antes de la llegada de los blancos respiraba libertad, tenía todo, no estaba necesitado de nada que no se lo pudiera dar la naturaleza,

era rico; la llegada de los blancos le abren paso a las necesidades relacionadas con el consumo y el placer, el vicio y la ostentación: desde la óptica de la modernidad y el progreso capitalista, sin estas cosas, Juan es visualizado como pobre, razón por el cual los blancos le proponen un trato; Juan cae en la trampa: por aceptar tratos con ellos es apresado y despojado de lo que lo hacía *rico a lo indio*. Estas tres fases sirven para marcar el momento crucial de la irrupción de los blancos en el mundo del indígena. No sólo nos recuerda el macrotexto de la conquista y la colonización de América, sino que también activa una serie de estereotipos con que el conquistador-colonizador visualizó y descalificó a los nativos<sup>15</sup>.

El texto estructura el mundo en dos tiempos bien claros: antes de la llegada de los blancos / después de la llegada de los blancos. Ese antes está signado positivamente, dado que el indígena tenía un trato respetuoso con la naturaleza: no tenía necesidad de talar montaña para sembrar grandes extensiones, tampoco estaba necesitado de comercializar productos, ni de dedicarse al consumo de artefactos, ni de viajar, ni de vestir a la moda. Le bastaba su mundo y tenía lo necesario. Ese era un mundo feliz, de alegría y de armonía entre el ser humano y el medio. Pero con la irrupción del blanco, aquel nativo rico («rico a lo indio») pasa a ser pobre («pobre a lo blanco») en cuanto que el blanco visualiza que carece de lo propio de la cultura del colonizador: dentro de la lógica del blanco, elementos naturales como selva, maíz, río y chicha se le oponen a elementos culturales como guaro, carro, corbata y viajes. Esta oferta cultural seduce al indígena. Salta a la vista el estereotipo de ingenuo, buen salvaje e incivilizado que se le adjudica al nativo. Si en la versión de Colón, el indígena cambia oro por vidrio, en esta nueva versión el indígena cambia su tierra y su libertad por una máquina de moler que sustituya a la piedra.

Pese a que quienes actúan con premeditación, alevosía y ventaja son los blancos, aflora una de las estrategias más comunes en las

15 Un cuento que narra también el proceso de conquista, colonización y etnocidio es «Walimai», de Isabel Allende. *Cuentos de Eva Luna* (Buenos Aires: Sudamericana, 1990).

relaciones de poder y en la justificación del racismo: la *culpabilización de la víctima*. Quienes han engañado y corrompido a Juan son los blancos. Ellos actúan como los autores intelectuales del engaño y del despojo. Este delito no es castigado. Quien es acusado de «malo» y «corruptor» es la víctima de la maldad y la corrupción de los blancos. Mientras que Juan es recluido en una celda, los blancos se quedarán con su selva, su mundo, su riqueza. La ley del blanco se impone despojando al no blanco de lo que ha sido su heredad, su patrimonio o el fruto de su trabajo<sup>16</sup>. El progreso blanco se edifica nuevamente sobre la rapiña.

La confrontación central en este texto está resumida en las dos visiones que se presentan sobre la riqueza y la pobreza: «Era rico a lo indio / Era pobre a lo blanco». Desde el punto de vista del indio, los bienes de la naturaleza son todo lo que se ocupa para vivir, pero desde el punto de vista del blanco la riqueza es algo más que atenerse a esa relación pasiva con el mundo natural: a la naturaleza hay que explotarla para hacerla producir, negociar sus productos, obtener ganancias, comprar, viajar y divertirse. La visión de mundo del nativo está orientada por una mentalidad no mercantil, mientras que la visión del mundo del blanco está regida por una concepción mercantilista rapaz en la que el más fuerte devora al más débil. El hecho de que el blanco considere que el indígena es pobre es indicio de que no comprende ni respeta su forma de organizar el mundo, de vivir su relación con la naturaleza y de ser feliz con su forma de disfrutar de los bienes que la naturaleza le ofrece. Los blancos suponen que esa es una manera bárbara y desperdiciada de relacionarse con el medio. Pero esa percepción tiene un objetivo claro: hacer creer a los nativos que la mejor riqueza es la que se genera de forma masiva, cultivando otros productos que no son de primera necesidad. Esa propuesta es la trampa por medio de la cual Juan Chac pierde sus tierras.

---

16 Recuérdese el relato «La ley»: cuando al negro se le sube el licor a la cabeza es agarrado entre cuatro policías, golpeado, despojado de su sueldo y apresado (47). Esta ley que se pone al servicio del orden y del progreso también culpabiliza a los explotados por la Compañía.

Existe una coalición de los blancos para despojar al indígena de sus tierras: unos llegan primero a proponerle la siembra y el cuidado de la *manzanilla* y otros llegan después a apresararlo por malo, corruptor y sembrador de marihuana. Ambos grupos son cómplices y han calibrado el acto de implicación para atrapar al indígena con las manos en la masa. Lo que empieza como un gran negocio y una solución a los trabajos domésticos de la mujer de Juan, termina como una estrategia para implicar a Juan en un ilícito: la siembra de la marihuana. Queda de por medio la imagen de un nativo fácil de persuadir, convencer y engañar, pero también la imagen de unos blancos taimados, traidores, mentirosos y llenos de ardides para conseguir sus propósitos. Lo peor de todo es que el despojo aparece cometido en el marco de la legalidad del blanco, razón por la cual el sistema jurídico apadrina y ampara a los infractores y no a la víctima<sup>17</sup>.

### *Un mundo dividido por colores*

«Fichas» está centrado en los chinos, su llegada, sus trabajos en el ferrocarril, su dedicación al comercio, su sueño de traer a sus familiares, la prohibición del Gobierno de que entraran más al país y las peripecias que tienen que pasar para reunirse con sus seres queridos. Este relato es una síntesis de la vida de los chinos en Limón y las políticas estatales sobre ellos: al igual que los demás gobiernos de Centroamérica<sup>18</sup>, las elites políticas y económicas costarricenses echaron

17 Desde la colonia la ley del despojo estuvo a favor del blanco: a los indígenas se les negó la potestad de poseer, gobernar y saber. Eso los convirtió en objeto de posesión, de gobierno y de saber-evangelización por parte de los colonizadores blancos. Si los indígenas luchaban por defender su patrimonio, eran declarados insubordinados, rebeldes e hijos del demonio.

18 Para una visión de la reacción contra los chinos en América Latina y el Caribe, ver: José Jorge Gómez Izquierdo. *El movimiento antichino en México (1871-1934)* (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1991); Luz María Martínez Montiel y Reynoso Medina, *Inmigración europea y asiática siglos XIX y XX* (México: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes y Fondo de Cultura Económica, 1993); Luis Chang, «De culiés a héroes anónimos. Chinos en ultramar», *Revista China Libre* (nov.-dic. 1997); Zaida Fonseca, *Los chinos en Costa Rica durante el siglo XIX*. Tesis de Licenciatura en Historia (San José: Universidad de Costa Rica, 1979). Ronald Soto Quirós, «Percepciones y actitudes políticas con respecto a la minoría china en Costa Rica, 1897-1911», *Historia y Espacio* 32 (2009) 165-223.

manos al tráfico de personas para poder sacar adelante su economía, y cuando las personas traídas ponían en peligro la estabilidad material de los poderosos, estos tomaban las medidas jurídicas del caso para impedirles la entrada al territorio nacional. Lo que pretendía ser un discurso jurídico administrativo terminaba siendo un espacio donde se atrincheraba una política étnico-cultural discriminadora y racista<sup>19</sup>.

El título no sólo remite al juego de azar, sino también al lugar que se ocupa y se juega dentro de un engranaje mayor. Dentro de ese engranaje, cada ficha tiene un valor asignado. Se configuran como elementos subordinados y regidos por una lógica que le es ajena y que depende totalmente de la voluntad del jugador. En este sentido, las fichas son objetos que se mueven dependiendo de los intereses y preocupaciones, de lo apuros y de los aprietos de quien domine el juego. Estos indicios derivados de la metáfora del juego tienen su correlato en el plano social: las fichas son seres humanos a la merced de los caprichos económicos de quienes trafican personas y rigen el destino de un país. De esta manera, el cuento nos habla del tráfico y la explotación sufrida por los chinos en Costa Rica a finales del XIX y principios del XX.

Desde la primera línea, el texto nos convoca como testigos de la presencia de los chinos: «Ahí donde usted los ve... tienen su historia» (17). Esa historia está parangonada con la historia de los negros: chinos y negros son ubicados en el mismo plano al analogarse su llegada, el trabajo a que fueron sometidos y la tragedia que les tocó vivir: «Los primeros [chinos] también vinieron a sembrar durmientes... También este suelo está lleno de cadáveres de ellos» (17). Con esta equiparación se nos invita a ver que la discriminación, la exclusión y el racismo en Costa Rica no sólo se han practicado contra los negros, sino que ha sido similar en el trato que se le ha dado a los chinos. Aunque se les vea «todo sonrisa, con gesto de “yo te perdono”, con su cara de “te hago un favor”» su historia está llena también de los horrores de la

19 Al respecto puede verse Quendy Bermúdez-Valverde, «Las leyes anti-inmigratorias y la inmigración china a Costa Rica», *Acta Académica* 50 (2012): 69-92.

explotación impuesta por el capitalismo comandado por la Compañía bananera y amparada por las leyes xenófobas y racistas de las élites políticas liberales anhelantes de progreso.

Autoconfiguradas como blancas, estas élites se imaginaron y quisieron construir una nación blanca. La ideología que orientó dicha construcción fue totalmente racistas y xenófoba contra aquellos que no eran blancos. Para descalificar a los *otros no blancos* se echó mano de una serie de prejuicios y estereotipos que aún prevalecen:

Los primeros también vinieron a sembrar durmientes porque alguien dedujo que la fiebre amarilla no los mataría por afinidad de color. // De este tipo de deducciones está llena nuestra historia... // Por razones que sólo la gente que es muy inteligente entiende, se prohibió que entraran más en el país. // Y es que la gente inteligente sabe que hay que mantener a la humanidad separada por colores, como las fichas del póker. // Sí señor, cada color un valor, que se juega, se está jugando y con oro y petróleo se está apostando (17; los destacados son míos).

En el proceso de estigmatización y discriminación del *otro*, en este fragmento sobresalen cuatro aspectos fundamentales: a) la asociación de los chinos con una enfermedad: la fiebre amarilla; b) la prohibición de que entren más al país; c) los residentes son separados de la población blanca del país, y d) la jerarquía social, política y cultural derivada de los colores. Mediante la ironía, el narrador pone de relieve su punto de vista crítico frente a los dictámenes del poder que descalifica, segrega y discrimina a los no blancos. En todos estos aspectos, los chinos corren la misma suerte que los negros al ser segregados a la zona atlántica. No se trata sólo de una segregación geográfica, sino también de una frontera étnico-cultural para evitar el mestizaje, visualizado como problemático para la supuesta pureza racial.

Es clara la relación que estos elementos guardan con el contexto social, histórico y cultural de la Costa Rica de finales de siglo XIX. Orientadas por una ideología racista que considera que la única raza

capaz de propiciar y generar progreso y desarrollo es la blanca, las élites liberales impulsan una serie de proyectos inmigratorios para atraer gente blanca que viniera a poblar zonas despobladas. El sueño de estas élites eurofílicas era atraer trabajadores alemanes, belgas, suizos, escoceses, ingleses, irlandeses y españoles: «lo europeo era lo buscado, lo soñado, lo asimilable a aquel modelo eurocéntrico e imaginario que la mentalidad nacionalista de la élite costarricense había difundido como natural», señala Ronald Soto<sup>20</sup>. Como se indica en el periódico *La República* del 11 de noviembre de 1890:

Salta a la vista que no existe otro recurso para llenar el vacío apuntado, que traer inmigrantes laboriosos, activos y emprendedores, inmigrantes que talen nuestros bosques, desequen los portones, funden nuevas poblaciones, y nos traigan, en fin, el progreso de los países más adelantados en la industria, el comercio y la agricultura («Inmigración». *La República*. 11 de noviembre de 1890, 2; los destacados son míos).

En vista de que sus proyectos de *inmigración deseada* no tuvieron éxito, se vieron impelidos a recibir negros y chinos, los cuales fueron segregados para que no contaminaran la inventada imagen de la homogeneidad étnico-racial blanca. La ley de 1887 prohíbe la entrada de negros, chinos, árabes, turcos, sirios, armenios y gitanos, porque a juicio de los legisladores «su raza, sus hábitos de vida y espíritu aventurero e inadaptable a un medio ambiente de orden y de trabajo, serían en el país motivo de degeneración biológica y elementos propicios para el desarrollo de la holganza y el vicio»<sup>21</sup>. Este tipo de discurso mezcla lo corporal —piel, sangre y genes— con lo

20 Ronald Soto, «Un intento de historia de la inmigración en Costa Rica. El discurso sobre la inmigración a principios del siglo xx: una estrategia nacionalista de selección autovalorativa», *Revista de Historia* 40 (1999): 86.

21 Bienvenido Ortiz Cartín, *Compilación de Leyes, Decretos y Circulares Referentes a Medicina e Higiene del Año 1821 hasta 1920*, San José de Costa Rica, 1921, 99. Para una comprensión de la inmigración china a Costa Rica, véase Marlene Loria Chaves y Alonso Rodríguez Chaves, «Los inmigrantes chinos dentro de la comunidad costarricense (1870-1910)», <<http://historia.fcs.ucr.ac.cr/articulos/esp-chinos.htm>>.

cultural y moral: se privilegia lo blanco, mientras que lo negro y lo chino son asociados a la degeneración biológica, a la holganza y al vicio. La ideología racista de la superioridad blanca se mezcla ahora con aspectos propios de la xenofobia para rechazar y excluir a quienes no son blancos. En relación con los chinos, la visión que se tenía de ellos queda expresada en un texto del 19 de junio de 1875 publicado en el diario oficial *La Gaceta*:

Los chinos... tienen vicios de educación altamente perjudiciales a nuestras costumbres; al mismo tiempo que tienen males de organización o de raza más perjudiciales aún a la salud pública. En lo general son jugadores y ladrones; insubordinados, crueles y vengativos cuando se consideran en mayor número y más fuertes... la raza china inmigrante tiene en sí misma un principio o germen de una de las enfermedades que más daño han causado y causan a la humanidad y que parece que se desarrolla de una manera mortal con la unión con nuestra raza. Por estos motivos el Gobierno no permite más inmigración china y trata hoy traspasar los contratos de los que existen en servicio del ferrocarril. A pesar de que estos, como peones de trabajo, son los mejores, está convencido de que son inferiores y cuestan más caros que los trabajadores del país<sup>22</sup>.

Al igual que en el cuento, la xenofobia se enlaza con la discriminación étnico-racial. Las representaciones creadas para discriminar, excluir y dominar a los indígenas y a los negros son transferidas hacia el extranjero no blanco. A la consideración de «raza inferior» se le añade una serie de lacras sociales, morales, políticas y económicas que convierten a los chinos, no sólo en inconvenientes y nocivos para la salud pública del país, sino también para toda la humanidad blanca. De ahí la necesidad de separar los colores. Esta separación está orientada por dos motivos básicos: uno de carácter étnico que procura la limpieza de sangre y evita el mestizaje, y otro de carácter sanitario

---

22 *La Gaceta Oficial*, 19 de junio (1875): 2-3. Citado por Meléndez y Duncan, 81. Destacados de JRC.

que previene que los grupos no blancos contagien a los blancos con las supuestas enfermedades de que son portadores. En mayo de 1897 se prohíbe terminantemente la inmigración de chinos<sup>23</sup>. Esta prohibición no incluyó a los chinos ya residentes en el país en forma permanente.

Pero, como señala el cuento, «Barcos semipiratas se ponían al paio en la costa limonense, y las pangas trasladaban hombres acurrucados a la orilla humeante» (17). Los chinos siguieron llegando. Según Loría y Rodríguez, el flujo migratorio chino se mantuvo constante. Los chinos continuaron arribando en forma ilegal, mediante la «migración hormiga», provenientes de diferentes puntos del continente americano, adonde habían llegado con anterioridad, de ahí que su presencia fue cada vez más notable. El tráfico y el ingreso clandestino de chinos se convirtieron en un lucrativo negocio, en el que los empleados de puertos fueron los principales cómplices y precursores de ciertas anomalías. El cuento lo propone así: «Sin pasaporte... unos cuantos billetes bien repartidos nos daban un nuevo ciudadano» (18). Pese a las leyes drásticas y perjuicios migratorios que tomaron los diferentes gobiernos liberales, el flujo migratorio persistió en forma legal e ilegal, al punto que se convirtió en un movimiento incontrolable y en una actividad sumamente lucrativa.

Además de las actividades agrícolas y los trabajos en la vía férrea, según el cuento, los chinos se dedicaron también al comercio: «Los que quedaron buscaron refugio detrás del mostrador y comenzaron a juntar reales con una sola ilusión: traer a sus seres queridos» (17)<sup>24</sup>. Como

---

23 El primer grupo de chinos ingresó por la costa pacífica en 1855, originarios del distrito de Cantón llamado Chun-Shan; se dedicarían a labores agrícolas. El segundo grupo llegó en la década de 1970, eran centenares de trabajadores procedentes del distrito de Cantón llamado En-Ping; llegaron a trabajar en la construcción del ferrocarril del atlántico. El trato brindado fue muy semejante al recibido por los esclavos africanos. El abuso a que fueron sometidos por medio de los contratos los sumergió en un mundo cuasi-esclavista, al venderse sus contratos entre 350 y 450 pesos y en algunos casos a ser intercambiados y anunciados en los periódicos como si tratase de objetos a la venta, que podían ser adquiridos (ver Loría y Rodríguez).

24 En 1906 se flexibiliza o atempera la prohibición absoluta de ingreso a los chinos pues se les permite a los radicados en el país salir y entrar a él, cuando les conviniere, además, el gobierno «podrá conceder permiso especial de entrada a los padres, cónyuges o descendientes de los individuos establecidos hasta la fecha en el país, siempre que lo creyere conveniente y si demuestran satisfactoriamente el parentesco» (ver Loría y Rodríguez).

apuntan Loría y Rodríguez, alrededor de los asentamientos de chinos emprendedores, como José Chen Apuy y Luis Wachong Lee, brotaron poblaciones enteras. Ellos establecieron cadenas de comisariatos, empresas agrícolas y ganaderas. Compitieron con éxito en el comercio al menudeo e incursionaron en la horticultura y los servicios e incluso en negocios mal vistos por la sociedad costarricense como la prostitución. Debido a esto se generó una serie de campañas antichinas, de desprestigio por parte de los comerciantes limonenses, guanacastecos y de otras partes del país. A través de un memorial al Congreso de la República, los comerciantes solicitaron excluir a los chinos de la actividad comercial. El asunto era que los chinos controlaban uno de los productos que generaban más ganancias: las patentes de licores.

Para los comerciantes del país era inconcebible que progresara una raza que ellos consideraban inferior, viciosa y desordenada. Por esa razón, las campañas cuestionaban la forma de hacer dinero de los chinos, sus costumbres mal sanas y lo nocivo que se convertían para la sociedad y la cultura nacional. Este era el discurso de las clases comerciantes, no así el de las clases populares con quienes los inmigrantes mantuvieron relaciones libres de fricciones. No sólo fue buena la relación de los chinos con la comunidad en la que se insertaban, sino también con aquellos grupos que compartían sus mismas penas y tragedias, como los afrocaribeños: su condición de inmigrantes, desarraigados, sumidos en las mismas precarias condiciones sociales y económicas hicieron que se estrechara una relación fraterna y solidaria entre negros y chinos. Los negros compraban en las tiendas y pulperías chinas y frecuentaban los curanderos chinos para curar sus enfermedades con medicina oriental, en vista de que el sistema médico oficial los excluía por negros o porque carecían de recursos económicos, como nos señala Pacheco en un cuento: «El médico quería plata. Si no, no» (42).

Mientras la *lógica de los inteligentes* era excluir y separar el mundo en colores, la *lógica de los tontos* es procurar la relación y la unidad entre las etnias. Como ya hemos adelantado, este es el proyecto

utópico de la poética de esta colección de cuentos. Haciendo gala de la ironía, el narrador pone en evidencia que la inteligencia de las elites liberales es la que ha marcado y llevado el derrotero de las políticas discriminatorias y racistas que rigen al país: dichas políticas, en lugar de salvaguardar el carácter intercultural costarricense, lo que han hecho es acentuar las diferencias para segregar y excluir. En cambio, ven como estúpidas las políticas que tienen como fin la aceptación y la inclusión de todos los seres humanos dentro de un mundo donde no haya diferencias excluidoras por razones de color de la piel.

### *Un negro sueña ser blanco*

Un caso particular de integración-asimilación del negro por parte de la cultura blanca lo representa «Vocación», la historia de un niño negro que quiere ser blanco cuando sea grande. Por la brevedad del relato, me permito transcribirlo:

#### **VOCACIÓN**

Negro negrito, mi muchachito.

De mascafrutas por los potreros, palanganas de peppermint por el tren, cantador de himnos por las capillas.

Panzudo y simpaticón, de risa y yes a flor de bamba.

Alegría de la abuela; uno para el otro y nada más en el mundo.

—¿Qué vas a ser cuando grande?

—¡Un blanco, Mista, un blanco! (19).

«Vocación» alude a las más grandes aspiraciones y sueños que deseamos realizar o alcanzar en el futuro. Esa vocación se apuntala en una serie de cualidades o capacidades que nos posibilitarán lograr lo anhelado. Ese deseo de ser o llegar a ser algo o alguien generalmente se orienta por un modelo a seguir. En el caso de nuestra historia, el blanco es constituido y configurado como el modelo ideal al que se debe aspirar. Contrario con lo que sucede con Congolí, el niño negro de «Vocación» quiere ser un blanco. No tenemos muchos datos para

reconstruir los pasos del proceso de blanqueamiento, pero sí es clara su aspiración a *subir* o *levantar* su color<sup>25</sup>.

Las dos partes que constituyen el texto ponen de manifiesto dos intenciones totalmente antagónicas. La primera parte tiene que ver con la presentación del personaje: los aspectos que engloban su vida (pasa-tiempo, trabajo, religión), apariencia física y moral y relación familiar, mientras que la segunda parte centra la atención en la pregunta y en la respuesta identitaria. La primera busca un acercamiento afectivo entre el adulto y el niño. El recorrido que se hace en esta presentación del personaje va de dentro hacia fuera y de afuera hacia adentro y tiene tres propósitos: identificar al niño con su entorno, consigo mismo y con la familia. Estos tres propósitos son totalmente positivos. La voz del adulto aproxima al niño a aquello que es su vida, su medio, su autoestima y su identidad. El mundo mostrado en esta primera parte tiene que ver con el quehacer cotidiano: diversión, trabajo, oficios religiosos y amor familiar, el cariño de los abuelos. Eso representa el pasado y el presente del niño. En este cuadro existe dos grandes ausentes en la vida del niño: el padre y la madre. ¿Qué habrá pasado con sus modelos más próximos? Al parecer el niño es huérfano: «Alegría de la abuela; uno para el otro y nada más en el mundo». La segunda parte representa una ruptura con aquel mundo dibujado en la primera: para el niño, ser negro implica trabajo, obligaciones y ausencia de padre y madre, por eso, cuando sea grande, no quiere ser negro, sino blanco. Esta respuesta significa un rechazo, un desprecio y una renuncia a lo que fueron sus padres, a lo que son sus abuelos y a lo que hasta ahora ha sido él. El hecho de que sea el niño quien cierre el relato con una respuesta tan inesperada por el abuelo y que no haya réplica por parte del adulto, es sumamente significativo para el proceso de la semiosis. Dos posibles lecturas sugiere ese silencio: a) puede significar conformidad o acuerdo

25 Explican Duharte y Santos que *adelantar o atrasar la raza* es una clave secreta de la cultura que indica alejarse o acercarse a un pasado donde el negro era comprado y vendido como mercancía. El negro quiere alejarse a toda costa de ser negro y buscar aclarar, mejorar y subir de color, hasta llegar a blanco. Rafael Duharte Jiménez y Elsa Santos García. *El fantasma de la esclavitud. Prejuicios raciales en Cuba y América Latina* (Bonn: Pahl-Rugestein, 1997).

con la respuesta; o b) puede representar un espaldarazo, tan inesperado, que ha puesto en crisis el ambiente, la memoria, la identidad de los negros adultos que no tuvieron más vocación que ser negros toda la vida. El niño ha llevado a cabo un borrón identitario y se ha embarcado en un proyecto nuevo que lo aleje de todo aquello que representa su pasado, su raíz, su identidad<sup>26</sup>.

Dada la brevedad de la historia, no encontramos aquí los pasos para que el niño logre su aspiración de ser blanco. Pero sí es claro que el cuento tiene que ver con la *teoría del blanqueamiento*, teoría que parte del supuesto ideológico de la superioridad de la raza blanca frente a la inferioridad de la negra. Con esto se busca afectar la autoestima de los negros, los cuales llegan a menospreciar y rechazar su herencia cultural, sus raíces y a sí mismos. Este menosprecio deriva en un psicocidio y un etnocidio racial<sup>27</sup>. Según esa teoría, cabría la posibilidad de que los negros dejaran de ser negros mediante un proceso de blanqueamiento que duraba seis generaciones, siempre y cuando los cruces se hicieran con castas en sentido ascendente, hasta llegar a ser blanco. La pretensión del sistema de castas era *elevantar* a la persona negra a la categoría de blanco<sup>28</sup>. Lo blanco adquiriría la estatura de modelo a seguir y emular, tal como lo visualiza el niño de «Vocación».

Este niño ha internalizado y asumido como propios los valores que la sociedad y la cultura blancas dominantes pregonan sobre el

26 Una inversión de este estereotipo la encontramos en el cuento de Manuel Zapata Olivella, «El niño blanco que quería ser negro». Para un análisis de este caso puede consultarse Patricia Rodríguez-Martínez, «El niño blanco que quería ser negro» y las polaridades raciales en Colombia», *Proceedings of the XV Congreso de colombianistas: Independencia e Independencias* (ed. Asociación de Colombianistas), Bogotá, 2007, CD-Rom.

27 Para una aclaración teórica de los conceptos *psicocidio racial* y *etnocidio racial*, véase Quince Duncan y Lorein Powell. *Teoría y práctica del racismo* (San José: DEI, 1988) 43-46.

28 Para una explicación de esta teoría del blanqueamiento y los cruces que se estipulaban en el Tercer código negro, véase Quince Duncan, *Contra el silencio* (San José: EUNED, 2001) 123-128. Una serie de testimonios contemporáneos en la Cuba de finales de siglo xx pueden verse en Duharte Jiménez y Santos García. Una negra de 30 años declara: «Todo el mundo quiere adelantar, aclarar el camino, borrar su pasado para que sus hijos no sufran». Una negra de 55 años decía: «Yo no soy racista. Mi hija tenía un novio negro y yo le decía: “Mi hija, tienes que buscar un hombre más clarito”».

blanco como modelo y, en un proceso invertido, ha internalizado y asumido como despreciable y antimodélico los estereotipos que esa misma cultura y sociedad dominantes han propagado sobre la inferioridad del negro. El niño negro sueña con ser blanco. Estamos ante un caso de *endorracismo*: el racismo no es una ideología y una práctica que se dirige solo hacia otros individuos o colectividades, sino que puede aplicarse a sí mismo. Este autodesprecio expresa la eficacia del racismo al conseguir que sus víctimas reproduzcan imágenes negativas sobre sí y sobre su grupo y nieguen su posición como sujetos. El racismo enseña a quien lo sufre a negarse y a negar a los suyos para aspirar la posición del racista blanco, elevado como modelo a imitar<sup>29</sup>, tal como hace el niño de «Vocación».

La vida del niño negro se dibuja en dos etapas del niño: en una etapa actual es un niño negro, pero en una etapa futura será un adulto blanco. El negro no solo aparece infantilizado, sino también sin identidad y sin autoestima. El blanco, en cambio, se configura como un modelo más elevado, motivo de aspiración del niño negro, etapa y color deseados<sup>30</sup>. Desde el punto de vista del niño, ser blanco es una profesión a la cual se aspira. El proyecto civilizador asimilacionista de la cultura y la sociedad dominantes ha sido tan poderoso que ha logrado que el negro niegue el valor específico de su cultura y de su identidad y quiera ser blanco. Esto que aparentemente parece ingenuo en la mentalidad del niño, se convierte en un programador de sentido en la orientación identitaria del sujeto cautivado por los *mecanismos de integración y asimilación* que ha puesto en marcha el sistema de representaciones de lo blanco en una sociedad altamente racista y que ha arrojado contra los no blancos los más agudos estigmas, asociándolos

29 Para leer más sobre el endorracismo: Julie Andrea Chaparro. «“Es que tenía que ser negro”: estereotipos y relaciones sociales», <<http://lanic.utexas.edu/project/etext/llilas/ilassa/2009/chaparro.pdf>>. Eduardo Restrepo, *Intervenciones en teoría cultural* (Cali: Editorial Universidad del Cauca, 2012). Jhonmer Hinestroza Ramírez, *Estrategias discursivas que evidencian endorracismo en los periódicos Chocó 7 y Presente, 2005-2006* (Quibdó: Universidad Nacional de Colombia, 2014).

30 Esto me recuerda el programa perceptivo inculcado por una abuela blanca a su nieta también blanca: «Yo nací escuchando a mi abuela decir: “El blanco es una profesión, el mulato es un oficio y el negro es un saco de carbón que se le vende a cualquiera”», <<http://www.matices.de/18/18pcuba.htm>>.

a todo tipo de males sociales, políticos, económicos y culturales. El niño cree que se nace negro y conforme se crece se comenzará a ser blanco, como si lo más rastrero de la escala humana fuera la condición de ser negro y lo más alto fuera la condición de ser blanco. Estos dos extremos ponen de manifiesto el abismo o la distancia que separa al blanco en su altura modélica del negro en su abismo antimodélico.

### ***Colonizar al negro / rebelarse contra el blanco***

«Congolí» no muestra las aspiraciones del niño de «Vocación». Por el contrario, se rebela contra el proyecto colonizador-asimilacionista del blanco. Narra la historia de un niño negro llevado por un blanco al centro para ser educado en un colegio capitalino. Una vez en la capital, es sometido a las reglas de juego del sistema educativo y social: con la educación se le pretende borrar su memoria y su relación con el mundo de donde procede, y con las reglas sociales se le busca inculcar que, pese a que todos somos iguales, no se puede meter con las blancas. Al irle mal en los estudios y ser castigado decide escapar y reintegrarse a su mundo original. En el tránsito de un espacio a otro se ponen de relieve dos proyectos totalmente opuestos: el proceso de colonización del blanco hacia el negro y el proceso de liberación del negro contra el sistema colonizador del blanco.

El texto presenta una estructura cíclica, signada por el *viaje* de ida y vuelta del campo a la ciudad y de la ciudad al campo. Por los valores asignados a cada uno de estos espacios es posible establecer una oposición campo / ciudad en términos positivos para el primero y negativos para la segunda, si leemos desde la perspectiva del negro. En el campo se le da al negro una valoración ética y humana positiva: «Ese muchacho canelo, risa de piapia, vale mucho... muchacho inteligente, servicial, despierto» (60). Dicho espacio está asociado a la libertad y a la alegría, además de presentarse una armonía entre ser humano y naturaleza: «Congolí alborotero como una bandada de guacamayas, alegre, saltarín, ranita cocoi». Desde el punto de vista del

blanco, el muchacho es un potencial que debe ser *ayudado*<sup>31</sup>. Razón por la cual se lo lleva a la capital.

La capital es un *mundo nuevo*, pero a la vez como un mundo asociado a las normas, a las reglas, a las imposiciones y a la cultura. Este nuevo universo se le pretende imponer al negro en una serie escalonada de procesos. El primero es la imposición de los signos externos en los niveles formal y religioso: «zapatos, uniforme liceísta y comunión dominical». Este proceso no sólo procura igualar según las normas y ritos, sino también imponer un proceso adaptativo a un medio signado por la rutina. El segundo proceso tiene que ver con la sustitución lingüística y los modales de su procedencia originaria: «No se dice “mi tienda”. No se ría como una piapia». El sistema no desea dejar en pie nada que conecte al negro con su cultura y su lengua originaria. El tercer proceso tiene que ver con la internalización del conocimiento y de las reglas del juego social en una sociedad y una cultura que dictan una cosa pero practican otra: «Congolí en álgebra y en latín. En fiesta de “pobrecito el negrito”. En “todos somos iguales, pero no veas a las blancas”. En “use sólo este pañito”. En “vean al negrito que estamos educando”». El cuarto y último proceso es de carácter evaluativo y punitivo: el sistema ejerce control social e ideológico a través de la calificación o descalificación de lo aprendido y del aprendiente, y, además, castiga a quienes no rindan cuenta cabal de lo enseñado: «Malas notas... malos genios. Miradas hacia abajo y lágrimas oscuras en el cuarto oscuro».

Es tan fuerte la tensión en ese nuevo mundo que Congolí decide escapar. Este programa cierra la última parte del relato. La expresión «se fugó Congolí» pone de manifiesto el carácter represivo del espacio ciudadano. La ciudad queda configurada como una cárcel que ha privado a Congolí de su libertad. De ese mundo tiene que huir. Esa vuelta a casa, a la infancia, al paraíso, cierra el círculo del viaje en sus tres etapas: salida, permanencia y retorno. Este retorno es un volver

31 Debe resaltarse la ironía de la *ayuda* que el blanco le ofrece a Congolí, dado que lo que el texto presenta es un *proceso de captación simbólica* mediante el cual se quiere borrar todos los rastros de la memoria cultural del niño para imponerle las reglas y normas de la cultura blanca, como demostraremos.

a integrarse con su mundo natural y poder expresarse como su medio se lo permitió, sin que hubiera alguien que lo corrigiera, lo callara, lo evaluara o lo castigara: «A pie por la línea y una mañana tibia y bostezante una risa de piapia rebotó en las piedras del Pacuare». El niño hace eco con su medio, con su mundo. De esta manera se oponen el «se fue a la capital» como proyecto de captación-integración y «se fugó Congolí» como proyecto de ruptura y liberación.

A la valoración ética y humana positiva con que abre el relato («Ese muchacho canelo, risa de piapia, vale mucho... muchacho inteligente, servicial, despierto») se le opone la valoración ética y humana negativa con que cierra: «Negro vago, negro cabrón, negro malagradecido». Se condensan aquí los estereotipos básicos con que la cultura y la sociedad blancas estigmatizan a los negros. El cambio de perspectiva del inicio al final hace suponer que el grado de sinceridad es mayor en el cierre que en la apertura del relato. Ese elogio o encomio de las facultades y valores del negro que está al principio no es más que una estrategia del blanco para llevar a cabo su proyecto de colonización e imponerle su cultura al niño y, consecuentemente, eliminar la cultura del negro. El blanco elogia para familiarizar, aproximarse y captar al negro.

El relato está constituido por dos secuencias. La primera, desde el punto de vista de la cultura blanca, es una empresa civilizatoria, pero desde el punto de vista de la cultura negra es una empresa colonizadora<sup>32</sup>. Ideológicamente hablando, este microrrelato pone de relieve la confrontación de dos culturas que nos remiten a dos etnias: cultura blanca / cultura negra. La primera asociada a la ciudad, al centro, y la segunda al campo, a la periferia. La primera ejerce un poder de captación simbólica y sometimiento sobre la segunda. Esto se refuerza más a nivel etario: la cultura blanca no sólo se construye

---

32 Nótese la reversibilidad del discurso. No es posible ver el relato desde una sola lógica, pero tampoco se puede privilegiar aquella que contradiga el proyecto poético, ético y político de *Más abajo de la piel*. Colocarse del lado del blanco sería avalar los prejuicios y estereotipos con que su cultura califica y evalúa el mundo y la cultura del negro.

como la norma y el modelo, sino también como la de más trayectoria y experiencia, dado que el blanco aparece como el más viejo, sabio y maestro, mientras que el niño funge como niño, carente de sabiduría y discípulo. La implicación socioideológica más sobresaliente es la exaltación de la madurez de la civilización y la cultura blancas frente a la infantilización e inmadurez de la cultura negras<sup>33</sup>.

La segunda secuencia, desde la perspectiva de Congolí, es un proyecto de liberación, mientras que desde la perspectiva del blanco es la expresión de lo malagradecido, vago e ignorante que es el negro. Este segundo microrrelato narra el paso de Congolí de la ciudad al campo y lo podemos ver como la rebelión del negro contra la propuesta civilizatoria impositiva del blanco. El poder dominante de la cultura blanca encuentra su rechazo en una cultura negra que se rehúsa a ser asimilada y anulada por la lógica colonizadora de quien se considera centro del mundo culto y maestro capaz de enseñar a otro. Así como el blanco tienen una actitud distinta en la ciudad que en el campo, de igual modo el negro tampoco tiene la misma actitud del campo en la ciudad. Mientras que en el campo se muestra receptivo y anuente a ser *ayudado* por el blanco, una vez en el *nuevo mundo* y de cara al proceso cultural impositivo y vertical del sistema educativo y social del blanco, asume una actitud de rebeldía.

En el espacio citadino la confrontación cultura negra / cultura blanca se lleva a cabo entre un actante individual, el niño, que no se ajusta a la lógica de dominación-imposición de la cultura blanca, expresada en unos actantes colectivos e institucionales: familia, escuela, iglesia, constitución, sistema de normas y reglas de conducta social y lingüística<sup>34</sup>. En la ciudad, Congolí se rebela contra todo el sistema

33 Antes que Spencer y Darwin señalaran que las razas inferiores padecían de un infantilismo crónico e incurable, Kant planteaba que la Ilustración era la salida del hombre de su minoría de edad. «Esta minoría de edad significa la incapacidad para servirse de su entendimiento, sin verse guiado por ningún otro». Negarse o renunciar a la ilustración significa «vulnerar y pisotear los sagrados derechos de la humanidad»; *Qué es la ilustración y otros escritos de ética, política y filosofía de la historia* (Madrid: Alianza Editorial, 1998) 83 y 90.

34 Es lo que Louis Althusser entiende por aparatos ideológicos del Estado (AIE), en *Ideología y aparatos ideológicos del estado* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1988).

de la cultura blanca y sus instituciones que imparten una educación ritualizada y uniformizante. Mientras que el proyecto civilizatorio del blanco fracasa, el proyecto liberador del negro logra su cometido. El deseo de dar educación-civilizar al negro fracasa porque los medios utilizados son impositivos, destructores y anuladores de la lengua y las costumbres del negro y porque éste se rebela contra algo que sólo era positivo para la mentalidad racista del blanco.

Pese a la valoración favorable con que abre el relato, el estereotipo que orienta y mueve al blanco a *ayudar* al negro es considerarlo bárbaro o buen salvaje<sup>35</sup>. Esto se muestra y se refuerza con el *psicocidio racista* que pone en práctica el blanco al señalarle al negro: «No se dice ‘mi tienda’. No se ría como una piapia». Esto opera en menoscabo de la autoestima y de la identidad del negro. Para superar estos resabios de barbarie en el negro, el blanco se propone llevar a cabo un proyecto civilizador o de blanqueamiento de la lengua, las costumbres, los modales y la higiene del negro. Este proceso educativo pretende refinar y adecuar los modales, la lengua y las costumbres del negro para que se ajuste al modelo social y cultural del blanco. En la consecución de este fin coadyuvan los aparatos ideológicos del Estado: familia, escuela, iglesia y leyes.

En consecuencia, el *elogio* hacia el negro con que abre el relato no es más que una estrategia de asimilación que se desenmascara con el *vituperio* de las palabras de cierre y con la separación entre negros y blancos del «todos somos iguales pero no veas a las blancas». Que el blanco pase del *encomio inicial* al *insulto final* lleva a que su visión sobre el negro sea estereotipada, discriminadora y racista. Lo que en una primera lectura nos llega a parecer un elogio, resulta ser al final de cuentas un estereotipo: «A pesar de ser negro es inteligente, despierto, servicial y vale mucho». Todo esto debemos leerlo a la inversa, dado que el proceso civilizatorio y las palabras finales así lo

---

35 Propio de la mentalidad blanca eurocéntrica es considerarse moralmente autorizada para imponer su civilización y sus valores a los pueblos colonizados, a quienes conceptúa como atrasados, primitivos, salvajes e incivilizados. Además de una visión racista, esta propuesta desborda en paternalismo.

confirman. De acuerdo con la mentalidad racista del blanco, al principio Congolí no parece negro, debido a las cualidades que manifiesta, pero al final confirma serlo, ya que no acepta la impostura ideológica del sistema discriminador y racista, que predica la igualdad, pero fomenta la desigualdad y la exclusión. La igualdad es un atributo del grupo dominante, mientras que los negros son considerados como diferentes. Al prohibirle al negro que vea a las blancas, el sistema no sólo le niega la posibilidad de que establezca relaciones sociales con ellas, sino que también quiere impedir que los negros se multipliquen y terminen degenerando la pureza racial.

Afortunadamente, Congolí es un niño arraigado, sin aspiraciones a blanquearse, como el niño de «Vocación»: Congolí no renuncia ni reniega de su identidad y se rebela contra la pretensión del sistema blanco de asimilarlo e integrarlo a la cultura y los valores dominantes. Nunca termina de ser envuelto por los elogios con que lo captura su benefactor al inicio del relato. Al descubrirse objeto de cultura y destinatario de una *ayuda* nada desinteresada por parte del blanco, Congolí se convierte en un héroe rebelde. Se fuga para reencontrarse con sus pasos aún no perdidos. Los cuentos de esta colección asumen una posición muy diferente ante la problemática de la cultura y la identidad de los afrodescendientes. Aunque no faltan estereotipos negativos, Pacheco supera la percepción de las generaciones anteriores y señala a los responsables de la condición marginal y prejuiciosa sobre los negros, los indígenas y los chinos.



# Nacionalismo conflictivo: exclusión-asimilación en *Trocitos de carbón*, de Carlos Gagini<sup>1</sup>

(Troubled Nationalism: Exclusion-  
Assimilation in *Trocitos de carbón*,  
by Carlos Gagini)

---

Silvia Elena Solano Rivera<sup>2</sup>  
Universidad de Costa Rica

## RESUMEN

Se analiza *Trocitos de carbón* (1923), de Carlos Gagini, una de las primeras muestras de un nacionalismo inclusivo que tiene en cuenta las provincias periféricas de Guanacaste, Puntarenas y Limón. Al mismo tiempo, el texto materializa los remanentes de un racismo excluidor y excluyente de los elementos hasta ese momento considerados extranjeros o inmigrantes como son los negros limonenses, los cuales son aceptados únicamente si se asimilan al centro cultural hegemónico vallecentrista.

## ABSTRACT

*Trocitos de carbón* (1923), by Carlos Gagini, is analyzed as one of the first cases of an inclusive nationalism that takes into account the provinces of Guanacaste, Puntarenas and Limón. At the same time, the text materializes the remnants of a discriminatory racism of those elements considered then as foreigners or immigrants, such as black people from Limón, accepted only if they assimilate the hegemonic culture of the central valley.

---

1 Recibido: 26 de abril de 2016; aceptado: 20 de octubre de 2016.

2 Literatura Latinoamericana y Centroamericana. Correo electrónico: silisori@gmail.com.

**Palabras clave:** literatura costarricense, teatro costarricense, racismo, nacionalismo

**Keywords:** Costa Rican literature, Costa Rican drama, racism, nationalism

*Una de las características más notorias de los artistas e investigadores costarricenses, es el desapego y el desinterés por el estudio crítico de la historia de su cultura; la investigación en este campo parece limitarse a la repetición cansina de ciertos estereotipos y lugares comunes, que más ayudan a confundir y ocultar, que a revelar la realidad.*

Álvaro Quesada Soto

### ***Trocitos de carbón: un texto tras bambalinas***

En las letras costarricenses, a Carlos Gagini se le reconoce por su participación en la polémica literaria de principios de siglo xx sobre el nacionalismo literario y, en ese sentido, muchas veces su narrativa eclipsa su teatro, pese a que «junto con Ricardo Fernández Guardia, se le considera forjador de un teatro que puede llamarse costarricense»<sup>3</sup>. En este artículo se analiza *Trocitos de carbón* (1923), pieza de su corpus teatral más invisibilizado: el teatro infantil.

Si bien el texto fue escrito en 1923, la primera publicación de la que se tiene noticia es de 1961. En ella, la pieza forma parte de *Luz y bambalinas: antología de teatro para niños*, a cargo de Lilia Ramos<sup>4</sup>. *Trocitos de carbón* volverá a la escena literaria en 1963, en el tomo *Teatro*, de Gagini, publicado por la Editorial Costa Rica. Editado esta vez por Francisco Marín Cañas, el texto aparece ahora con un subtítulo y una dedicatoria que al parecer habían sido cercenados por Ramos. Por esta razón me apego a esta última edición que contiene más elementos.

3 María Acuña Montoya, «La imagen de la mujer en la literatura costarricense de principios de siglo», *Letras*, 23-24 (1991): 153.

4 Lilia Ramos, *Luz y bambalinas: antología de teatro para niños* (San José: MEP, 1961). Antología que fue publicada nuevamente en 1982, esta vez por la Editorial Costa Rica.

En la solapa de *Teatro*, se indica que el libro «exhuma del olvido» *El Marqués de Talamanca, Los pretendientes, Don Concepción, El Candidato, Las cuatro y tres cuarto y El reino de Flora*. No se menciona *Trocitos de carbón*, a pesar de estar incluido en dicho volumen. Lo que sugiere que su exhumación no es meritoria, tendencia que la crítica literaria costarricense continuará.

En la *Historia de la literatura costarricense* (1957), Bonilla<sup>5</sup> señala *Don Concepción, Los pretendientes, El Marqués de Talamanca, Las cuatro y tres cuarto, Toño y El candidato* en detrimento de otros textos teatrales no mencionados. Esta misma tónica será seguida por Quesada Soto, Margarita Rojas, Flora Ovares y Carlos Santander. Ni en su artículo «Temas y variaciones en los inicios del teatro costarricense: Fernández Guardia, Gagini, Garnier» (1986)<sup>6</sup> ni en su *Breve historia de la literatura costarricense* (2008),<sup>7</sup> Quesada Soto menciona *Trocitos de carbón*; tampoco se hace en la introducción a la *Antología del teatro costarricense 1890-1950* (1993)<sup>8</sup> ni *En el tinglado de la eterna comedia* (1995)<sup>9</sup>.

*Trocitos de carbón* es fugazmente señalado por Olga Marta Barrantes en su tesis, quien apunta que forma parte del teatro infantil de Gagini<sup>10</sup>. Asimismo, Virginia Sandoval la menciona como una de esas «otras piezas de Gagini»<sup>11</sup>. María Eugenia Acuña le dedica un par de párrafos, destacándolo como un texto sencillo, moralizante que aborda el tema del «enfrentamiento racial» y en el que sobresale «la

5 Abelardo Bonilla, *Historia de la literatura costarricense* (San José: Universidad Autónoma de Centro América, 1981) 138.

6 Álvaro Quesada Soto, «Temas y variaciones en los inicios del teatro costarricense: Fernández Guardia, Gagini, Garnier», *Escena*, XVI, 9 (1986): 39-44.

7 Álvaro Quesada Soto, *Breve historia de la literatura costarricense* (San José: Editorial Costa Rica, 2008).

8 Álvaro Quesada Soto, Flora Ovares y otros, *Antología del teatro costarricense 1890-1950* (San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1993).

9 Margarita Rojas y Flora Ovares, *En el tinglado de la eterna comedia*. Tomo I. Teatro costarricense 1890-1930 (San José: Editorial de la Universidad Nacional, 1995).

10 Olga Barrantes Madrigal, «Antología comentada de la literatura dramática costarricense del periodo comprendido entre 1809 hasta 1920». Tesis. Universidad de Costa Rica, 1978: 437.

11 Virginia Sandoval de Fonseca, «Dramaturgia costarricense», *Revista Iberoamericana* LIII, 138-139 (1987): 173-192 (175).

descripción aunque breve del ambiente limonense y de las dificultades que sus niños tienen para estudiar»<sup>12</sup>. Apreciación que resulta abismalmente lejana del texto, el cual se desarrolla en un ambiente netamente josefino.

### **Guanacaste, Puntarenas y Limón a escena**

Esta obra ofrece la historia de cinco niñas: Adela (guanacasteca), Virginia (puntarenense), Clara (josefina), las hermanas Lily y Ada (limonenses). Estas se encuentran de internas en la casa de la niña Julia, en San José. Todas se interrelacionan bien, con la excepción de Clara quien ya ha sido reprendida por no querer salir con Lily y quien en confidencia le cuenta a Adela y a Virginia que le disgusta que estén con ellas «esas dos ‘chumequillas’»<sup>13</sup>, pues a ella le dan asco los negros. Es 25 de diciembre y esperan sus regalos. Las niñas y la maestra irán a ver portales, pero antes doña Julia les da una lección: el abrazo es la condición ideal de los diversos pueblos y razas, todos conforman «la gran familia humana»<sup>14</sup>.

Luego de esta lección, llega el cartero con paquetes para todas. Adela, Virginia, Lily y Ada reciben sus obsequios navideños y carta de sus padres; pero Clara solo ha recibido un mensaje de su padre. Este, debido a una enfermedad no ha podido trabajar, y por tanto, no tiene dinero para comprar y enviarle presentes, y tampoco puede ir por ella. Ante la tristeza de Clara, Lily y Ada, las niñas negras, le regalan sus recién llegados muñecos negros. Clara los rechaza; pero, la maestra Julia le advierte que «rechazar los obsequios sinceros de verdaderos amigos, es hacerles grave ofensa»<sup>15</sup>. Luego de lo cual Clara acepta los muñecos. Lily y Ada la abrazan. Y cierra un coro llamando a la unión.

12 María Acuña Montoya, «La influencia del costumbrismo en los primeros relatos y el teatro de Gagini», *Káñina* XII, 1 (1988): 17.

13 Carlos Gagini, *Teatro* (San José: Editorial Costa Rica, 1963) 340.

14 Gagini, 344.

15 Gagini, 349.

## Discurso autorial: moderar y educar

El título remite a la idea de algo residual, pues el carbón tiene lugar después de someter algo al fuego, es lo que queda luego de la combustión. Es un objeto, mas no cualquiera, pues el carbón contamina-tizna todo lo que entra en contacto con él. El hecho de que se trate de trozos de carbón refiere un estado fragmentado y separado de un todo. Así, el carácter de objeto residual, contaminante y fragmentario que se le otorga al carbón es atenuado con el uso del diminutivo «trocitos». Con la lectura cabal del texto, estas hipótesis cobran sentido en tanto todos los atributos del carbón se trasladan a las niñas Lily y Ada, y a los negros en general. Asimismo, el título pone de relieve la atenuación o moderación que el autor ejerce sobre el discurso abierta y explícitamente racista de Clara: «¡Me dan asco los negros! Me parece que tiznan, que son pedazos de carbón»<sup>16</sup>. En este discurso, Clara deja ver que en efecto ella considera a los negros como un elemento residual, contaminante y fragmentario. En tanto «pedazos de carbón», los negros experimentan una cosificación que les despoja del estatus de seres humanos.

Con el título Gagini adopta una actitud moderadora-atenuadora frente al discurso de Clara. Ella emplea el término «pedazo», que significa lo mismo que trozo: parte de algo separado del todo. Pero además, «pedazo» se utiliza como «ponderativo que refuerza el significado del adjetivo o sustantivo al que antecede», como por ejemplo en «Pedazo de bruto»<sup>17</sup>. Es decir, el discurso de Clara enfatiza su carácter despectivo, denotativo y peyorativo hacia los negros, mientras que a través del título, el autor pretende moderarlo y atenuarlo con el cambio de palabra: trozo, no tiene ese uso despectivo y, añade también el diminutivo. Sin embargo, como veremos, esto no quiere decir que el autor asuma una postura antirracista.

---

<sup>16</sup> Gagini, 341.

<sup>17</sup> *Diccionario de la Lengua Española*, 10 de marzo 2016, < <http://dle.rae.es/?id=SIH8YqC>>.

El subtítulo cumple la función de ubicarnos en el subgénero: *juguete infantil*. Este subtítulo inscribe al texto en el género teatral del juguete cómico y en la obra de teatro infantil del autor. De manera similar, en el índice se indica «*Trocitos de carbón (Juguete escolar)*»<sup>18</sup>, lo cual reitera la filiación infantil o escolar del texto, la cual resulta bastante clara.

Con respecto a la dedicatoria conviene retomar lo señalado por Saïd Sabia,

La dedicatoria es una práctica por medio de la cual el autor homenaja a una persona o grupo de personas, haciendo figurar, al inicio de su obra, el nombre del destinatario de su homenaje. [...] En algunos casos su formulación es breve y se limita al uso de la preposición 'a' seguida del nombre de la persona a quien se dedica la obra. En otros casos la formulación es algo más extensa e inclusiva de los motivos por los cuales se dedica la obra al destinatario del homenaje (Sabia 7)<sup>19</sup>.

Como ocurre en este caso, Gagini explica la razón por la que dedica su obra a Evangelina Baldioceda y Carmen Sáenz: fueron alumnas suyas y en 1923 ya son maestras. Esta dedicatoria correspondería al segundo tipo identificado por Sabia, el cual se caracteriza por:

figurar, impreso, al inicio de la obra, en todos los ejemplares puestos a la venta y que, por tanto, forma parte del paratexto autorial [...]. Este tipo de dedicatorias tiene la principal función de dejar constancia de la deuda que tiene el autor con la(s) persona(s) o entidad(es) destinataria(s) de la dedicatoria: amigos o familiares que de alguna manera contribuyeron a la elaboración de la obra, inspirándola o facilitando las condiciones de su realización, autores, pensadores, personajes históricos hacia quienes el autor siente admiración o con cuya obra la suya propia tiene algún tipo de relación. Desempeña, pues, una doble función: por un lado es un reconocimiento de deuda

18 Gagini, 351.

19 Saïd Sabia, «Paratexto: títulos, dedicatorias y epígrafes en algunas novelas mexicanas», *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 31, 13 de mayo de 2013, <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/paratext.html>: 7>.

y homenaje dirigido al destinatario de la dedicatoria, y por otro, de cara al lector, funciona como condicionante de lectura y descodificación del texto, ya que establece una relación directa, entre, por una parte, el destinatario de la dedicatoria y/o su obra y, por otra parte, el contenido de la obra que el lector está invitado a interpretar teniendo en cuenta esta relación<sup>20</sup>.

En cuanto al *reparto* cabe destacar que los personajes se nos presentan de acuerdo con el orden en el que van apareciendo en escena: ADELA, VIRGINIA, CLARA, LILY, ADA, DOÑA JULIA y UN CARTERO. Junto con el reparto hay una acotación con *texto caracterizador externo*<sup>21</sup> indicando que todas las niñas llevan puesto uniforme de falda azul y blusa blanca.

De igual manera, desde el reparto se nos muestra una marca de racialización señalando que Lily y Ada son «negras», mientras que de los demás personajes se omite la marca de racialización. Como señala Manzanares: «no es necesario constatar el adjetivo Blanco al hablar de un sujeto determinado, resulta reiterativo puesto que su omisión connota en sí misma la Blanquitud del individuo aludido» (Manzanares 86)<sup>22</sup>.

En este reparto (también paratexto autorial)<sup>23</sup> se destaca lo distinto, sobreentendiéndose que el lugar de enunciación es la cultura y sociedad blancas, auto-encargadas de señalar al *otro*. Conviene recordar que la *etnicidad* no es otra cosa que una locación cultural desde la cual se habla. Tal y como apuntan Hall y Restrepo, hay una etnicidad también en aquello naturalizado, no-marcado e invisible que crea la exterioridad de lo marcado y visible: «grupos sujetos, comportamientos, expresiones y lenguajes han sido marcados en una exterioridad constituida para un lugar no-marcado, naturalizado

20 Sabia, 7.

21 Santiago Trancón Pérez, «Texto y representación: aproximación a una teoría crítica del teatro». Tesis. Universidad Nacional a Distancia, 2004: 258.

22 Sara Manzanares Rubio, «‘Passing for white’: Blanquitud y performatividad en la obra de Yinka Shonibare», *Revista Forma*, 02 (2013): 83-93.

23 Recordemos que, para Trancón, el autor del texto teatral está «apenas presente en los títulos, *dramatis personae* y algunas acotaciones» (318. El destacado es del original).

e invisible». «La constitución y existencia de esta invisibilidad de la etnicidad ha requerido un término marcado, considerado paradigma de lo étnico»<sup>24</sup>.

Dado que solamente Lily y Ada son étnicamente marcadas, se presupone que el resto de los personajes son parte esa etnicidad no marcada e invisible. El paradigma del ser es blanco y por tanto no hace falta indicarlo. Esta etnicidad no-marcada pone en evidencia el lugar de enunciación desde el cual el autor se ubica: la blanquitud. Asimismo, esta marca racializada no solo señala a las negras como paradigma de lo étnico-cultural sino también de lo minoritario, ya que son dos de los siete personajes. Este señalamiento de las negras como minoría nos lleva nuevamente al título: si las negras son «trocitos», fragmentos «de carbón», en contraposición, lo blanco se autoconfigura como un todo unitario.

Sobre las demás acotaciones del texto puede decirse que la primera brinda una ubicación espacio-temporal «*Jardín de la casa de Doña Julia. Dos o tres bancos. Es de día*»<sup>25</sup>. Contiene lo que Trancón denomina *texto espacial fijo*, es decir, indicaciones sobre la escenografía, objetos, mobiliario. Las acotaciones de inicio de escena nos muestran qué personaje ingresa a escena, cómo. Además de proporcionar *texto espacial móvil*, o sea, información sobre cambios en la utilería como el ingreso de muñecas a escena. Particularmente, la que abre la escena IV posee *texto caracterizador externo*: indica que doña Julia trae puesto un sobrero.

Por otra parte, al interior de cada escena hay otro tipo de acotaciones: *textos dinámico-corporales*, que constituyen directrices sobre mímica y quinésica, gestos, movimientos, expresividad, etc., así como *textos paraverbales* que indican las pausas<sup>26</sup>. A partir de la escena III, estas acotaciones dan cuenta del desprecio de Clara hacia Lily y

24 Eduardo Restrepo, *Teorías contemporáneas de la etnicidad: Stuart Hall y Michel Foucault* (Popayán: Editorial Universidad del Cauca, 2004) 42-43.

25 Gagini, 337.

26 Trancón, 258.

Ada, por ejemplo por la manera en que les responde: «*secamente*»<sup>27</sup>. Y también, revelan el discurso del autor, cuando señala «*Las tres niñas blancas se pasean juntas y las dos negritas se sientan a jugar, poniendo las muñecas una enfrente de otra*»<sup>28</sup>. Esto deja ver su consideración de que las blancas son niñas, mientras que las negras son negritas. En ningún momento del texto las acotaciones hablan de las niñas negras. Lo cual subraya la cosificación que observamos desde el título, nunca se les trata como personas, únicamente por la marca racializada, la etnicidad marcada. Lily y Ada son reducidas a su color.

Este trato diferenciado y racializado forma parte del contexto y las prácticas literarias de la década de 1920. Está presente en «La negra y la rubia» de Carmen Lyra, de sus *Cuentos de mi tía Panchita* (1920); la rubia es «la niña» y la negra es «la negra». En las acotaciones Gagini cambia el diminutivo-despectivo usado por Clara: «chumequillas», «negrillas» y, utiliza el diminutivo «negritas», en el que no es evidente un sentido peyorativo, pero que mantiene una marca racializada que excluye a Lily y a Ada de la consideración de personas, niñas. Así las cosas, el discurso de Gagini poco a poco se revela mucho más velado y sutil del que procura combatir, aunque cimentado en las mismas bases ideológicas racistas.

El discurso racista de Clara parte de lo que Wiewiorka llama la *lógica diferencialista del racismo*: «tiende a rechazar los contactos y las relaciones sociales, nos remite a la imagen de exterioridad radical de los grupos humanos», en este último caso, se puede mantener relación con el Otro mientras se mantenga alejado (*distanciación*) o se emprenden procesos de exterminación del Otro (*destrucción*)<sup>29</sup>. Mientras que el discurso de Gagini funciona según la *lógica universalista del racismo*: «disuelve la raza en las relaciones sociales y hace del grupo caracterizado por la raza una clase social, una modalidad

---

27 Gagini, 341.

28 Gagini, 343.

29 Michel Wiewiorka, *El racismo: una introducción* (Barcelona: Gedisa, 2009) 48.

extrema del grupo explotado», busca eliminar las particularidades culturales del Otro (*asimilación*)<sup>30</sup>.

Diferencialista o universalista, no son dos tipos de racismo, sino dos lógicas del racismo que obedecen a la misma ideología que se transforma en el tiempo y la distancia y que parte de la no aceptación plena del Otro:

el racismo consiste en caracterizar un conjunto humano mediante atributos naturales, asociados a su vez a características intelectuales y morales aplicables a cada individuo relacionado con este conjunto y, a partir de ahí, adoptar prácticas de inferiorización y exclusión (13)<sup>31</sup>.

### **El conflicto de la convivencia y la lección de fraternidad**

*Trocitos de carbón* está distribuido en su estructura externa en cinco escenas; sin embargo, en su estructura interna el texto, puede organizarse de la siguiente manera:

- a. La presentación del conflicto comprende las escenas I y II: presenta a Clara como personaje problemático, muy orgulloso y que le molesta salir con Lily, su compañera, porque es negra. Le preocupa el qué dirá la gente al verla pasear con Lily. Dice sentir asco por los negros.
- b. Clímax: constituido por la escena III, el conflicto se agudiza al punto de que Clara intenta convencer a Lily y a Ada de que se devuelvan a Limón, aduciendo que el clima de San José es malo e inconveniente para ellas.
- c. Resolución del conflicto: Comprende las escenas IV y V. El conflicto se resuelve mediante dos estrategias didácticas: la teoría y la praxis. En la escena IV la maestra Julia da una lección sobre el respeto a las diversas razas, mientras que en la

---

30 Wiewiorka, 48.

31 Wiewiorka, 13.

última escena esa lección se lleva a la práctica. Ante el rechazo de Clara a los muñecos negros que Lily y Ada le han obsequiado, la maestra interviene para forzar a Clara a aceptarlos. Cierra un coro que retoma la lección dada por la maestra.

Vista la estructura general, obsérvense cada una de estas partes.

En la *presentación del conflicto*, por medio del parlamento de los personajes nos enteramos de que Adela es de Liberia, es decir, guanacasteca. Mientras que Virginia es puntarenense y es precisamente quien nos ubica temporalmente «Hoy es martes 25 de diciembre»<sup>32</sup>. Nos sitúa en un ambiente navideño de hermandad y fraternidad. Es importante subrayar el hecho de que tanto Adela como Virginia fungen como representantes de sus respectivas provincias. Ambas provienen de provincias marginales, que hasta después de muchos años, empiezan a ser consideradas como parte del país. En la década de 1920 aún prevalecía la visión del Valle Central como Costa Rica, excluyendo a las demás provincias.

Es significativo que pobladoras de las provincias marginales sean concebidas por el autor como blancas, lo cual se desprende desde el reparto y se confirma con las acotaciones de la escena III. Esto llama la atención porque como sabemos en realidad dichas provincias no se caracterizan por su blanquitud, sino por la mezcla con el componente indígena y negro que en realidad abarca a todo el país, inclusive al Valle Central. Tal consideración por parte de Gagini parece apuntar hacia un proceso de blanqueamiento o asimilación de las provincias.

El *blanqueamiento*, como su nombre lo indica, busca alcanzar los rasgos fenotípicos «blancos» para conseguir reconocimiento social. Aunado al proceso de mezcla sucesiva con el blanco, supone también la *asimilación*, es decir, la asunción o adopción de los patrones y normas de la cultura hegemónica, distinta a la cultura en la que se fue socializado. Ambos procesos son heredados de la colonia y parten

---

32 Gagini, 337.

de una visión racista que niega el ser, el saber y el poder del Otro. Esto por cuanto la incorporación del Otro a la cultura dominante se da en términos de subordinación. Razón por la cual dichos procesos se inscriben dentro de la colonialidad como prácticas epistemicidas.

La *colonialidad* consiste en «el esquema de pensamiento y marco de acción que legitima las diferencias entre sociedades, sujetos y conocimientos»<sup>33</sup>. Este se extiende hasta el presente y opera a través de la naturalización de jerarquías que posibilitan la reproducción de relaciones de dominación con el fin de explotar el capital de los *Otros*, así como subalternizar y obliterar los conocimientos *Otros*. Se refiere a «una estructura lógica del dominio colonial que subyace en el control español, holandés, británico y estadounidense de la economía y la política del Atlántico, desde donde se extiende a casi todo el mundo»<sup>34</sup>. El *racismo* es una práctica colonial de violencia, no solo física, sino también simbólica, siendo el proceso de asimilación una de sus principales y más sutiles manifestaciones, pues esta se encuentra en estrecha relación con lo que Mignolo llama violencia epistémica: la colonialidad del poder que comprende la colonialidad del saber, del ser, del sentir y del hacer, ejerce una *violencia epistémica* que niega todo lo Otro: otras maneras de saber, de ser, de sentir y de hacer, *exterminándolas o asimilándolas*<sup>35</sup>.

Otro aspecto importante por resaltar en el texto es que Adela le pide «al Niño una muñeca vestida y con pelo rubio»<sup>36</sup>. Eso deja ver la alienación identitaria que, producto de la asimilación, padece la niña y la provincia que representa. Asimismo, Virginia le ha pedido también al niño «un muñeco con calzones y sombrero para que acompañe a

33 Eduardo Restrepo y Alex Rojas, *Instrucción crítica la pensamiento descolonial* (Bogotá: Universidad Javeriana, 2009) 9.

34 Walter Mignolo, *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción descolonial* (Barcelona: Gedisa, 2007) 33.

35 Walter Mignolo, 30 y *Desobediencia epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad* (Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2010) 12. El destacado es mío.

36 Gagini, 338.

sus muñecas al cine y a los bailes»<sup>37</sup>, lo que manifiesta cómo la niña reproduce un discurso machista-patriarcal según el cual la mujer no debe salir de casa sin un hombre que la acompañe, pues este es el que desempeña el rol de protector de las mujeres y de la familia.

Adela y Virginia conversan sobre Clara y su orgullo, el cual consideran infundado, ya que Clara es huérfana de madre y su padre es pobre, trabaja en una finca en Tarrazú. Mientras hablan sobre Clara, nos indican que la maestra Julia es la encargada de educar en las buenas costumbres a las niñas, ya que ella reprende la conducta inadecuada de Clara. Todo esto coloca a San José y al Valle Central en general<sup>38</sup>, como centro cultural que educa y asimila al resto del país y que además es considerado como «muy bueno», «magnífico» por las demás provincias. Esta inclusión de las provincias marginales nos revela el afán nacionalista que ha caracterizado la narrativa de Gagini<sup>39</sup>; afán que se aboca a la construcción de una *identidad nacional* más inclusiva que la tradicional vallecentrista. Sin embargo, la inclusión propuesta es asimilatoria, pues el fenotipo de las niñas guanacasteca y puntarenense es homogeneizado al modelo blanco que «reina en el Valle Central». Y al estar las niñas educándose en el centro cultural nacional se las homogeniza culturalmente por medio de la asimilación.

La particularidad de las ideas nacionalistas reside en que las identidades nacionales son colectivas, resultan de un proceso selectivo y excluyente, no son en absoluto naturales o espontáneas (Larraín). Son un artefacto cultural, un tipo de «comunidad imaginada» como lo establece Anderson en el caso de la nación. Si bien los miembros de estas comunidades imaginadas son limitados en número, «nunca conocerán a la mayoría de sus compañeros miembros, ni estarán con

37 Gagini, 338.

38 Si bien las provincias de Alajuela y Heredia no aparecen, sabemos que forman parte del llamado Valle Central, es decir, están de cierto modo implícitas en la referencia a San José.

39 Recordemos que de Gagini se ha rescatado su «esfuerzo para lograr que los costarricenses, reconociéndose a sí mismos, trataran de enmendar aquellos aspectos que perjudicaban el óptimo desarrollo de la sociedad. La obra dramática de Gagini nace como resultado de la indagación por lo nacional» (Acuña, 1991: 153). La obra dramática de Gagini se desarrolla dentro de lo que Quesada Soto denomina «el modelo 'nacional' oligárquico» (2010: 143).

ellos ni siquiera los oirán, sin embargo en la mente de cada uno de ellos vive la imagen de su comunión»<sup>40</sup>. La creación y estudio de identidades nacionales ha conllevado tradicionalmente «al error de la ontologización para un colectivo, de lo que son rasgos psicológicos individuales»<sup>41</sup>. Así, la construcción de las identidades nacionales contiene en sí misma el elemento proclive al racismo, ya que implica como toda construcción identitaria selección, exclusión, pero, además, ontologización, creando así los *Otros* de la nación, la alteridad, que para el caso costarricense la conforman todos aquellos que étnico-culturalmente hablando no se ajusten al modelo blanco, pacífico, católico, de habla española, etc.

De regreso en el texto, en la escena II, aparece Clara, cuyo detalle estilístico: el uso de los puntos suspensivos en los parlamentos, es significativo. Este silencio de Clara parece indiciar una especie de contención de su discurso abierta y explícitamente racista, el cual se desborda sin problemas una vez que Adela y Virginia le preguntan qué es lo que le disgusta. A Clara le desagrade tener que convivir con Lily y Ada, sobre todo tener que salir con Lily y que la gente la vea. Ante esto Virginia alude a que Lily y Ada son «muy bien educadas y muy humildes. Y hablan inglés»<sup>42</sup>. De manera que se nos sugiere una cierta anglofilia que brinda estatus a las niñas negras. Aunado a esto, Adela señala que «los papás son muy ricos»<sup>43</sup>. Tanto el inglés como el dinero son elementos que posibilitan el reconocimiento y el respeto de Adela y Virginia hacia las niñas negras. Probablemente, este discurso de aceptación se deba a que Guanacaste y Puntarenas ya han asimilado el discurso por el cual han sido tomadas en cuenta por el Valle Central e incluidas en el imaginario nacional: son mano de obra y producción de capital.

---

40 Jorge Larraín Ibáñez, «El concepto de identidad», *Revista FAMECOS*, 21 (2003): 38.

41 Larraín, 38.

42 Gagini, 340.

43 Gagini, 340.

Otro elemento que se señala en esta escena es la aculturación religiosa, la cual es paralela a la aculturación educativa y del lenguaje que conforman el proceso de asimilación. Las niñas no solo están de internas en la casa de la maestra Julia sino que van a misa con ella. Ello nos hace pensar que los padres de Lily y Ada las han enviado a educarse al Valle Central con un claro propósito de blanqueamiento, posibilitado en este caso por el dinero. Deben educarse en la religión y el idioma del centro cultural para conseguir su reconocimiento como sujetos. Además, llama la atención el hecho de que Lily y Ada compartan las comidas que les envían de Limón con sus compañeras «después de darle lo mejor a la niña Julia»<sup>44</sup>.

Al hablar sobre las comidas, Clara dice que no les come nada: «¡Me dan un asco los negros! Me parece que tiznan, que son pedazos de carbón»<sup>45</sup>. Su discurso es explícitamente racista, cosifica a sus compañeras negras, las masculiniza, emplea despectivos y las caracteriza como carbón, como elemento que tizna-contamina cuanto entre en contacto con él<sup>46</sup>. Así el discurso de Clara entre las que considera sus iguales es descaradamente racista, mientras que como veremos a continuación ante los otros su discurso se modifica.

Según Van Dijk, hay dos modalidades de discurso racista: a) el *discurso racista dirigido a los Otros* étnicamente diferentes, es decir, consiste en la forma en que el grupo dominante interactúa verbalmente con los otros, representados como minorías étnicas, inmigrantes,

44 Gagini, 341.

45 Gagini, 341.

46 El tópico del negro como fuente de contaminación es de larga data y fue ampliamente cultivado en la cultura literaria y popular del Siglo de Oro español. Un ejemplo de ello se encuentra en el poema «Boda de negros», de Quevedo, donde los novios negros ennegrecen todo el ambiente: «Llegaron al negro patio / donde está el negro aposento / en donde la negra boda / ha de tener negro efeto». Al tiempo que ha sido un estereotipo combatido y refutado, tal es el caso de estos versos anónimos «Soy un negrito, / Guinea es mi patria, / soy negro en el cuerpo / y negro en el alma, / y también es negra / toda mi prosapia. [...] *mi negrura / ni tizna ni mancha*. / De cuántos insultos, / cuántas bofetadas, / cuántas indecencias / de la raza blanca / ha sufrido el negro / sus torpes palabras. / De un modo inocente / al negro insultaban: / «Que mueran –decían– / esas negras almas», / *cuando su negrura / ni tizna ni mancha*». José Labrador, «Villancicos de negros y otros testimonios al caso en manuscritos del Siglo de Oro», *De la canción de amor medieval a las soleares* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2004): 164.

refugiados. El cual se puede exponer de dos maneras: una abierta y explícita, que resulta ser ofensiva, agresiva, insultante, degradante, grosera y que expresa superioridad y falta de respeto hacia el otro. Y otra encubierta, sutil, implícita, indirecta que se manifiesta en las prácticas de interacción verbal, mismas que se consideran desviadas o inaceptables para ser utilizadas con miembros del propio grupo (endogrupo): quien los llegue a utilizar contra su propio grupo es tachado-tildado de grosero, maleducado<sup>47</sup>. Manera, esta última, la empleada por Clara para hablar con Lily y Ada; y b) el *discurso racista sobre los Otros étnicamente diferentes*: se puede presentar en la conversación cotidiana, diálogos organizativos (debates parlamentarios), textos escritos, documentos multimedia, eventos comunicativos (espectáculos televisivos, películas, noticias, editoriales, libros de textos, publicaciones académicas, leyes, contratos). Esta forma discursiva se presenta de las dos siguientes maneras: Como una *autopresentación positiva del NOSOTROS*: busca mitigar la representación positiva de los Otros, expresando un favoritismo por el endogrupo. Y, como una *presentación negativa de los OTROS*: evita una posible imagen negativa del Nosotros mismos, menoscabando al exogrupo<sup>48</sup>. Estrategia usada por Clara para referirse a sus compañeras Lily y Ada, mientras ellas no están presentes.

En el *clímax*, que corresponde a la escena III, entran a escena Lily y Ada. La acotación que introduce la escena nos informa que traen muñecas «*Igual a las de las otras*»<sup>49</sup>. Lo que reafirma el proceso de homogeneización que lleva a cabo la maestra como parte de uno de los llamados Aparatos Ideológicos de Estado: la escuela. Cabe recordar que el aparato educativo es fundamental en la reproducción la ideología nacional-estatal, ya que como sostiene Althusser: «ningún Aparato Ideológico de Estado dispone durante tantos años de la

---

47 Teun Adrianus Van Dijk, «Discurso racista», *Medios de comunicación y sociedad* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2007) 10.

48 Van Dijk, 11.

49 Gagini, 341.

audiencia obligatoria (y por si fuera poco gratuita...), cinco a seis días sobre siete, a razón de ocho horas diarias de formación» (135)<sup>50</sup>.

La escuela a través de este proceso de homogenización difunde un discurso implícitamente racista, hoy llamado *multicultural*<sup>51</sup>, ya que si bien rechaza discursos como el de Clara, pretende que las niñas negras lleguen a ser como las niñas blancas. No hay una aceptación real de la persona como tal; sino que se acepta en la medida en que se someta al proceso de asimilación cultural y se asemeje al Nosotros.

Las muñecas que cada niña tiene son distintas; pero la maestra les da a todas muñecas iguales, no se nos indica de qué color son, pero siguiendo la lógica del texto inferimos que, al igual que Adela, Virginia, Clara, la maestra y el cartero, son blancas.

En el parlamento entre Lily y Ada encontramos el estereotipo de que los negros hablan mal español: no saben conjugar los verbos, todo lo dicen en infinitivo y utilizan artículos femeninos para todo, indistintamente de si el sustantivo es masculino o no. Cuando Lily y Ada dicen que van a volver el próximo año, Clara interviene y proyecta su racismo: es decir, desplaza su racismo a otra causa (el clima) para que ellas no vuelvan. Argumenta que el clima de San José es peor que el de Limón y que se podrían enfermar. Esto evidencia el doble discurso de Clara y su hipocresía, pues a Adela y Virginia les dijo claramente que siente asco por los negros; pero, ante Lily y a Ada modifica su discurso e inventa una razón para que se queden allá y evitar la convivencia con ellas. Al parecer Clara es la portavoz de ciertos sectores conservadores del Valle Central que apelan a la devolución de los jamaquinos a su país natal. Mientras que el discurso de Gagini es inclusivo; siempre y cuando se sometan al proceso

50 Louis Althusser, «Ideología y Aparatos Ideológicos de Estado», *Ideología: un mapa de la cuestión* (México: Fondo de Cultura Económica, 2003) 135.

51 Como señala Gutiérrez, el *multiculturalismo* se trata de la «cohabitación entre diferencias de toda índole, tratando de insertarlas en el proyecto progresista de la democracia igualitaria sin difundir infraestructuras que promuevan no solo el intercambio y el diálogo, sino también la dinámica misma del mestizaje». Es decir, la integración de diversos elementos culturales minoritarios a una misma cultura. Daniel Gutiérrez Martínez, *Multiculturalismo: desafíos y perspectivas*. (México: El Colegio de México y Siglo XXI Editores: 2006) 20-21.

de aculturación: hablen español, sean católicos y sigan las normas culturales del Valle Central.

En esa escena III, la solicitud de Lily a sus compañeras para jugar con las muñecas y la negativa de Adela sugiere un rechazo sutil que ya se nos había insinuado. Clara comentó que cuando salen a pasear o a misa, Adela va con Virginia, la maestra con Ada y Clara misma con Lily. Lo cual implica que Adela y Virginia no acompañan a las niñas negras y, ahora, tampoco juegan con ellas. Sin embargo, su negativa al juego es bastante sutil, lo que indica que ya han aprendido la lección que en la escena siguiente reafirma la maestra: adecuar, atenuar y moderar su discurso, lo cual es muestra de su educación, comportarse de modo *políticamente correcto*.

Mientras Lily y Ada se encuentran en el espacio lúdico del juego entre ellas, hablan en inglés y enseñan a sus muñecas a «bailar como en el Limón»<sup>52</sup>, al tiempo que «*Las tres niñas blancas se paran a verlas, sonriendo*»<sup>53</sup>. Cumplen la función del bufón, objeto de divertimento de los blancos. Ellas bailan y son motivo de risa para el público «blanco».

En la *resolución del conflicto*, que abarca las escenas IV y V, tiene lugar la lección de la maestra Julia sobre la unión de las razas:

Así abrazados deberían vivir los hombres de los diversos pueblos y razas, porque todos son hermanos; todos somos miembros de la gran familia humana. ¿Qué importan su color ni su apariencia física? Las personas más bellas pierden sus encantos con la edad o las enfermedades; pero lo que ni los años ni las dolencias pueden destruir, es la nobleza del alma; las virtudes que hacen amables a jóvenes y viejos, a negros y blancos, a hermosos y feos. Sin esas prendas morales, ninguna persona es digna de estimación. Esta será, pues, la última lección del curso y la primera que ustedes deben tener presente cuando, después de muchos años, se acuerden de su vieja directora<sup>54</sup>.

---

52 Gagini, 343.

53 Gagini, 343.

54 Gagini, 344-345.

Retomemos otros aspectos de este discurso. En primer lugar, lo que realza la maestra es la nobleza del alma, las virtudes y la amabilidad, es decir, la educación. Ser educado dentro de este texto implica moderar su discurso, esto quedará mucho más claro con el mensaje del coro. En segundo lugar, en la expresión «a jóvenes y viejos, a negros y blancos, a hermosos y feos» sobresale la adecuación para que negros y feos no se correspondan. El texto hace ver lo forzoso del cambio, se esperaría que dijera: jóvenes y viejos, negros y blancos, feos y hermosos, para que los tres elementos se analogaran; pero el autor lo trastoca a fin de evitar la asociación negros-feos; sin percatarse que ha dejado intacta la asociación jóvenes-negros, que remite al estereotipo de la infantilización de los negros: la inmadurez intelectualmente hablando<sup>55</sup>. En tercer lugar, esta lección se ubica dentro del género que Trancón llama *didáctica*, ya que predomina la argumentación y la persuasión o apelación<sup>56</sup>, recurre más a las ideas y el pensamiento, aunque también se sirve de la emoción como recurso persuasivo. De modo que estas características se configuran como la parte teórica de la lección, que se complementará con la puesta en práctica de la última escena.

En otro orden de cosas, si se considera que en el drama la voz del autor se diluye entre los personajes, podríamos decir que la maestra es la portadora ideológica de Gagini, ya que existe en el texto un paralelo entre la figura de doña Julia como maestra y la del autor como educador: Gagini desde la dedicatoria se autoconfigura como docente. Ambos desempeñan la función de adoctrinar a sus discípulas, y como hemos visto a través de las acotaciones, ambos moderan o contienen el discurso abiertamente racista de Clara.

En cuanto a la última escena, podemos destacar el gesto autocorrectivo de Lily, quien al recibir la carta de sus padres agradece en

55 Por ejemplo en «El negro, sentido de la alegría», Yolanda Oreamuno realiza una infantilización del negro: «Un negro de veinticinco años es un niño al que le han crecido desmesuradamente las piernas y con su mentalidad en pañales es irreflexivo, obediente, sumiso y alegre». Yolanda Oreamuno, *A lo largo del corto camino* (San José: Editorial Costa Rica, 2011) 111.

56 Trancón, 294.

inglés e inmediatamente rectifica agradeciendo en español: «Thank you... No: Gracias, señora»<sup>57</sup>. Esto da a entender que la niña ya ha asimilado el discurso corrector y homogeneizador de la maestra. Otro aspecto destacable de esta escena es el hecho de que Adela recibe la muñeca rubia que había solicitado, pero no habla, como ella había pedido, a lo que la maestra responde: «Al contrario, hijita: mientras menos hablen las niñas, mejor»<sup>58</sup>. Un discurso machista que remite al refrán popular «Calladita más bonita», según el cual las mujeres son un objeto de contemplación para el varón y por lo tanto no deben hablar, sino que su silencio las hace virtuosas y hermosas.

Ante la tristeza de Clara porque su padre no va a verla ni le envía juguetes, Lily y Ada le obsequian sus recién llegados muñecos negros, los cuales fueron motivo de risa. Ante el gesto de generosidad y bondad de Lily y Ada<sup>59</sup>, Clara manifiesta su rechazo: «No, no, mil gracias; yo no puedo recibir esos juguetes porque...»<sup>60</sup>. Una vez más el uso de los puntos suspensivos indica un silencio de Clara que pretende contener su discurso racista y que termina de anularse con la intervención de la maestra que la persuade a aceptar los regalos, pues de no hacerlo sería una grave ofensa. Ante la aceptación de Clara, Lily y Ada la abrazan. Son ellas quienes ejecutan la acción en procura del bien de Clara. Todo este episodio de los regalos es considerado por la maestra como «la más hermosa lección»<sup>61</sup>. Es decir, la puesta en práctica de la lección teórica que ella dio anteriormente y que ha sido bien asimilada por las niñas negras. Precisamente aquella lección se

---

57 Gagini, 346.

58 Gagini, 347.

59 Lo que tiene un aire de *buen salvaje* que procura que el conquistador esté contento y que inclusive se puede relacionar con lo que Quince Duncan llama literatura exógena (escrita por autores no negros sobre negros) negrofóbica, en la que Los personajes negros se autoanulan y autosacrifican por el bien del blanco, «para quien solo desean felicidad». Quince Duncan, «Corrientes literarias afrocentroamericanas», *Hacia una historia de las literaturas centroamericanas. Tensiones de la modernidad: del Modernismo al realismo* (Ciudad de Guatemala: F & G Editores, 2009) 519. Además parece que los regalos de Lily y Ada hacia la maestra, sus compañeras y finalmente a Clara tienen una doble función: por una parte adular a los blancos y por otra buscar su aceptación.

60 Gagini, 349.

61 Gagini, 350.

ve reforzada por el mensaje del coro, el cual al estar en verso «crea un sentimiento de elevación en el espectador» e «intensifica las emociones y hace más profunda o llamativa una reflexión»<sup>62</sup>. El coro canta:

No importa hoy en el mundo  
tener la tez oscura,  
si el alma es bella y pura  
y blanco el corazón.  
No importan los honores,  
la gloria, la riqueza:  
importa la nobleza  
que da la educación.  
¡Que un dulce sentimiento  
acerque a los humanos!  
¡Que a todos haga hermanos  
el lazo del amor!<sup>63</sup>

El mensaje hace explícita la función de *Trocitos de carbón*: resaltar la importancia de la educación. Por encima de los honores, la gloria y la riqueza, está la educación como valor. El texto de Gagini no solo tiene un marcado propósito didáctico sino que también es metadidáctico, pues pondera la importancia de la educación para lograr una convivencia armoniosa entre distintos componentes étnico-culturales. Sin embargo, como bien apunta Trancón, el teatro didáctico es «fuertemente ideologizado»<sup>64</sup>. La obra muestra un proyecto político-ideológico nacionalista que requiere de un proceso aculturador por parte de la escuela. El mensaje del coro aboga por el respeto, pero implícitamente difunde un discurso racista: para que ese respeto sea posible se requiere ver más abajo de la piel.

Ese recurso a ver más allá de la piel solo aplica para las personas no blancas, evocando así un motivo muy difundido por la literatura

---

62 Trancón, 312.

63 Gagini, 350.

64 Trancón, 316.

negrista: el negro puede tener el corazón blanco. En su interior, el negro es blanco, bueno. Lo cual deja intacta la asociación negro-malo. La buena acción de Lily y Ada se debe a que ellas poseen un corazón blanco, la aceptación que de ellas tienen Adela y Virginia se debe a que hablan inglés y poseen dinero. El respeto que exige la maestra es porque Clara como representante de San José debe mostrarse educada y amable, esa educación debe mostrarse en su discurso políticamente correcto.

### **Asimilación: la continuidad excluyente**

En conclusión, *Trocitos de carbón* como texto dramático constituye un «instrumento de cohesión social, identificación y homogeneización ideológica, transmisión de modelos y valores, espacio de producción y reproducción simbólica»<sup>65</sup>. Al ser un texto didáctico y tener un propósito claramente moralizante, pretende desarrollar una historia de aprendizaje e inculcar una identidad nacional costarricense culturalmente homogénea. Gagini se sirve del teatro para dar a conocer su proyecto ideológico y político de nación, al tiempo que da cuenta de la realidad social costarricense de la época. Esta pieza teatral produce un discurso simbólico, que al combinarse con la didáctica, espera una reproducción por parte de los y las docentes. Así como de los y las estudiantes, a fin de consolidar el discurso nacionalista, homogeneizador de las diferencias étnico-culturales.

*Trocitos de carbón* encarna una propuesta didáctico-moralizante de qué se requiere para la construcción de una identidad nacional: superar la exclusión acogiendo a la periferia costarricense en el centro cultural hegemónico, el cual a través del aparato educativo se encargará de asimilar, al tiempo que transformará el discurso abierta y explícitamente racista de los josefinos a uno menos grosero y descarado. Produce y reproduce una metamorfosis del discurso racista. Pretende

---

65 Trancón, 456.

desplazar el discurso abierto y grosero que rechaza el elemento afrocaribeño de la nación costarricense<sup>66</sup>. Y propone un discurso mucho más sutil, amparado en la inclusión asimilacionista de las marginales Guanacaste, Puntarenas y Limón, lo que lo hace un pionero proyecto multiculturalista.

---

66 Recuérdese que los afrocaribeños fueron considerados inmigrantes hasta 1949, año en que se les otorgó la ciudadanía costarricense. Diana Senior Angulo, *Ciudadanía afrocostarricense. El gran escenario comprendido entre 1927 y 1963* (San José: EUNED y EUCR, 2011) 147.



**ESTUDIOS SOBRE ROBERTO BOLAÑO**  
(STUDIES ON ROBERTO BOLAÑO)



# Presentación

## (Presentation)

---

Roberto Bolaño (1953-2003) se considera el más importante escritor latinoamericano de las generaciones más recientes. Su obra resulta de interés en parte porque condensa temas que posteriormente retoma gran parte de la literatura latinoamericana contemporánea: la ciudad como espacio central de la literatura, el desencanto y la reflexión sobre el oficio del escritor y sobre la literatura misma. Todos definen su escritura y la de los escritores posteriores a él.

Escribió varios libros de narrativa y poesía. Algunas de sus novelas son *Los detectives salvajes*, *Amuleto* (1999), *Nocturno de Chile* (2000), y *2666* (2004), esta última es considerada como su obra mayor. Sus libros de cuentos son *Putas asesinas*, *Llamadas telefónicas* (1997), *El gaucho insufrible* (2003) y *El secreto del mal* (2007). Por su parte, el poemario *Los perros románticos* (1993) mereció el premio *Ciudad de Irún* en 1994.

Sobre tres cuentos del tomo *Putas asesinas* (2001) y su novela *Los detectives salvajes* se elaboraron los siguientes trabajos, primero como ponencias para la *Semana de enriquecimiento lingüístico-literario*, efectuada en octubre de 2013 por los estudiantes de Español de la Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje en la Universidad Nacional. Posteriormente, se presentaron en las *XI Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana* (Jalla), un congreso internacional que se llevó a cabo en la misma Universidad, en agosto de 2014. Los que aquí se presentan corresponden a una versión revisada de los presentados en las dos actividades mencionadas.

M. R. G.



# La oscuridad, el silencio y el vacío<sup>1</sup>

(Darkness, Silence and Emptiness)

---

Margarita Rojas G.<sup>2</sup>

Universidad Nacional, Costa Rica

## RESUMEN

Se ofrece una interpretación general de *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño, a partir del análisis de su estructura. Se estudian el juego, la oposición entre la lealtad y la traición y un efecto de verosimilitud basado en las repeticiones de las entrevistas. Se hace referencia a otras obras de Roberto Bolaño como *Amuleto*, *Estrella distante* y *2666*.

## RÉSUMÉ

On propose une interprétation générale de *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño, fondée sur l'analyse de la structure du roman. De plus, on étudie le jeu, l'opposition entre loyauté et trahison ainsi que l'effet de vraisemblance produit par les répétitions des interviews. On fait allusion à d'autres ouvrages de Roberto Bolaño tels que *Amuleto*, *Estrella distante* et *2666*.

## ABSTRACT

A general interpretation is proposed of *Los detectives salvajes*, by Roberto Bolaño, beginning with the analysis of its structure. Other aspects studied include games, the opposition between loyalty and betrayal, and verosimilitude based on repetitions in the interviews. Mention is also made of other works by Roberto Bolaño, such as *Amuleto*, *Estrella distante* y *2666*.

**Palabras clave:** literatura latinoamericana, novela, interpretación, Roberto Bolaño

**Mots-clés:** littérature latino-américain, roman, interprétation, Roberto Bolaño

**Keywords:** Latin American literature, novel, interpretation, Roberto Bolaño

---

1 Recibido: 26 de mayo de 2016; aceptado: 20 de octubre de 2016.

2 Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje. Correo electrónico: mrojas@una.cr

*Y entonces me di cuenta que algo había fallado en los últimos días,  
algo había fallado en mi relación con los nuevos poetas de México  
o con las nuevas mujeres de mi vida,  
pero por más vueltas que le di no hallé el fallo,  
el abismo que si miraba por encima de mi hombro se abría  
detrás de mí,  
un abismo que por otra parte no me atemorizaba,  
un abismo carente de monstruos aunque no de oscuridad,  
de silencio y de vacío, tres extremos que me hacían daño.*

Roberto Bolaño

No es nuevo afirmar que *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño es una novela sobre la literatura<sup>3</sup>; ello explica muchos trabajos dedicados a temas como la metaficción o la literatura dentro de la literatura<sup>4</sup>. En muchos de los estudios, sin embargo, cuando se busca reconstruir el concepto de literatura propuesto por la novela, generalmente se trata de establecer a partir de citas explícitas de las intervenciones de los personajes o del narrador; no se analiza ningún otro plano del texto y se omite el estudio de los acontecimientos.

Este trabajo se basa en la constatación de esta carencia, porque de un texto narrativo no se puede obviar la materia narrada a expensas del discurso. El propósito, por tanto, es tratar de revelar la noción sobre la literatura gracias a la peculiar y específica articulación interna de los acontecimientos narrativos propios del texto.

La riqueza diegética de la novela —un sinnúmero de personajes en tres continentes a lo largo de treinta años—, se unifican bajo el signo de la investigación. Eso explicaría el título de «detectives». Se

3 Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes* (1998), 3ª ed. (Barcelona, Anagrama, 2003). Se citará a partir de esta edición.

4 Susanne Hartwig, por ejemplo, propone que «uno de los temas recurrentes de *Los detectives salvajes*, «es» la teoría de la literatura. Aquí, dos niveles lógicos se confunden, puesto que Bolaño escribe una novela en la que se habla del arte de novelar. Más aun: lo que se dice sobre los «real visceralistas» y sus lecturas, también se podría aplicar a la novela *Los detectives salvajes* de manera que los testimonios (la novela de Bolaño) son en sí mismos una obra «real visceralista», siendo el libro sobre el movimiento literario una parte del mismo. Esta autorreferencialidad constante es una parte del enigma de la novela», Susanne Hartwig, «Jugar al detective: el desafío de Roberto Bolaño», *Revista Iberoamericana* VII, 28 (2007) 55.

trata de distintas indagaciones que se imbrican unas con otras y no necesariamente tienen que ser «míticas»<sup>5</sup>. La primera sección de la novela se organiza a partir de la indagación personal del narrador-protagonista, Juan García Madero, quien busca su verdadera vocación; cuando la define, tropieza con Ulises Lima y Arturo Belano, quienes por su parte están empeñados en otra indagación, la de la poetisa Cesárea Tinajero y su revista *Caborca*. Esta segunda indagación se mezcla en la tercera sección con la persecución de Lupe por parte de unos maleantes, a lo largo del desierto del norte de México.

La segunda sección se puede leer como una búsqueda en la que los buscadores se convierten en el objeto de las preguntas al tiempo que son entrevistadores. Se trata de una larga serie de entrevistas a muchos conocidos y amigos de Lima y Belano años después de los hechos de las primeras pesquisas. Lo que se ofrece al lector son las respuestas a preguntas implícitas sobre los integrantes del grupo visceralista y esas respuestas dejan traslucir la búsqueda implícita de un entrevistador o varios, que no se revelan. A veces parece que Belano es el entrevistador, en otras ocasiones más bien se habla de él. Manuel Maples dice, por ejemplo: «Este joven Arturo Belano, vino a verme para hacerme una entrevista» (176); Joaquín Vázquez Amaral apunta: «No, no, no, por supuesto que no. Ese muchacho Belano era una persona amabilísima, muy culto» (203). Clara Cabeza, la secretaria de Octavio Paz se dirige a más de un entrevistador porque a lo largo de su respuesta repite: «No saben ustedes el trabajo que tenía», «No saben ustedes el titipuchal de cartas que recibía don Octavio» (501,

---

5 Varios críticos coinciden en definir las acciones a partir de la búsqueda; Grinor Rojo sintetiza la historia como la de una búsqueda de «su objeto querido y perdido. Ese objeto es (...) una poeta (...) que los antecediera (...) en la periferia de la periferia», Grinor Rojo, «Sobre *Los detectives salvajes*», en Espinosa H., Patricia (ed.), *Territorios en fuga. Estudios sobre su obra* (Santiago: Frasis editores, 2003) 66. Milene Hostettler Sarmiento relaciona la búsqueda con *La odisea* y con el vacío: «la búsqueda lleva implícita la pérdida o la carencia (de algo o de alguien); es decir: un vacío»; «se presentan varias búsquedas paralelas y superpuestas», Milene Hostettler Sarmiento, «Búsqueda, errancia y degeneración en *Los detectives salvajes*», en Augusta López B. y José M. López, eds., *Roberto Bolaño. Estrella cercana. Ensayos sobre su obra* (Madrid: Editorial Verbum, 2012) 132 y 146.

subrayado de M. R. G.); también a Amadeo Salvatierra lo entrevistan Ulises y Arturo. En general, la intención de las preguntas es reconstruir la historia del grupo realvisceralista después del primer año en México pues ya disuelto el grupo de los visceralistas, se convierte en materia de entrevista; para el filólogo, el último entrevistado cronológicamente, son su objeto de estudio, y él también de alguna forma, los está buscando en su investigación.

La complejidad del relato y su historia revelan una particular estructura: se interrumpe la historia principal, se corta el hilo temporal y la estructura temporal y la estructura espacial se hacen una con los narradores y los acontecimientos. Véase el cuadro 1<sup>6</sup>.

**Cuadro 1. Relación tiempo-narrador-acontecimiento**

Sección	Tiempo	Narrador	Acontecimiento
I	1) 2 nov 1975	8) JGM	15) JGM se independiza
	2) 31 dic 1975	9) JGM	16) viaje al norte
II	3) enero 1976	10) Amadeo Salvatierra	17) conversación AS, UL y AB
	4) dic 1996	11) E. García Grajales	18) negación de JGM
	5) enero 1976	12) Amadeo Salvatierra	19) conversación AS, UL y AB
III	6) 1 ene 1976	13) JGM	20) viaje al norte
	7) 15 feb 1976	14) JGM	21) viaje al norte

AS = Amadeo Salvatierra; UL = Ulises Lima;

AB = Arturo Belano; JGM = Juan García Madero

La estructura genera un movimiento «hacia adentro»: los segmentos exteriores, I y III, son narrados por el mismo personaje; este, sin embargo, resulta negado en la sección del centro, II<sup>7</sup>. Con esto se pueden relacionar tres aspectos de la estructura temporal de *Los*

6 Felipe Ríos propone que «El trabajo de Bolaño con el tiempo, entendido como un viaje hacia el caos y la percepción de «desfases» en la estructura cronológica, estará desarrollado con gran audacia en *Los detectives salvajes*», Felipe Ríos, «Las jornadas del caos», *Revista Iberoamericana* 23,3 (2012): 66.

7 M. Areco habla de que «la novela vuelve, como encerrándose en las vueltas de un (sic) espiral hacia adentro», Macarena Areco, «Las ciudades, los tiempos, las trayectorias y los géneros de *Los detectives salvajes*», *Anales de Literatura Chilena* 10, 11 (2009): 224.

*detectives salvajes*. Primero, así como se entremezclan las indagaciones, sucede también con el transcurrir del tiempo. Los hechos de la I y III secciones ocurren a mediados de la década de 1970 y siguen un orden cronológico: la primera va del 2 de noviembre al 31 de diciembre de 1975; la tercera del 1 de enero de 1976 al 15 de febrero de 1976. Los siguientes veinte años se articulan a lo largo de la serie de entrevistas de la segunda sección, que empieza en enero de 1976 y finaliza en diciembre de 1996. De esta manera se empieza y se finaliza en los años setenta y el futuro se introduce en medio de estos como si, desde el punto de vista del relato, el futuro estuviera contenido dentro del pasado. Dicho de otro modo, las tres secciones hacen que el tiempo realice un movimiento envolvente desde los bordes hacia el centro de modo que pareciera que el relato literario se cierra sobre sí mismo en un movimiento contrario al desarrollo cronológico del tiempo<sup>8</sup>.

Con respecto a los narradores, también se crea una estructura similar. En los cuadros cuyo narrador es García Madero de la sección I y la sección III, contrastan con el cuadro central 11, cuyo narrador es el investigador García Grajales, cuando niega la existencia de J. García Madero.

Esa estructura temporal parece tener equivalencia en el tipo de espacios predominantes. Los acontecimientos centrales de la historia de los real visceralistas ocurren en la primera parte todos dentro de la ciudad de México; esta encierra los demás: casas, edificios, calles, cafeterías. En la segunda sección, los personajes viven en varios países y ciudades, incluida África, un ámbito más grande, el mundo. En la tercera sección el principal lugar es el desierto, que alberga varios pueblos y ciudades. Se trata, entonces de espacios distintos, ciudad, mundo y desierto, que comparten el rasgo de ser envolventes, exteriores y vastos.

---

8 El tema del análisis de F. Ríos es un día, el 1 de enero de 1976, que considera un «día invisible» pues «abre un abismo en el universo», día que «se constituirá como un «agujero negro»; el «día invisible» provoca que pasado, presente y futuro sean tres caras simultáneas de un solo evento cuadrimensional, donde los acontecimientos no tienen principio, medio o final; Ríos, 70.

En el episodio de la invasión a la universidad por los militares, que también se desarrolla en *Amuleto*, mientras Auxilio Lacouture permanece encerrada en el baño un soldado entra y ocurre algo extraño con el tiempo: «se produjo un silencio especial, como si el tiempo se fracturara y corriera en varias direcciones a la vez, un tiempo puro, ni verbal ni compuesto de gestos o acciones» (193-194). De manera similar varios espacios de la primera sección comparten ese rasgo peculiar: son espacios «dobles» pues casi todos poseen otro espacio, interno y casi secreto. Dentro de las azoteas de varios edificios, por ejemplo, hay otras casas pequeñas, como donde vive Ulises Lima, de menos de 10 metros cuadrados, solo tiene un colchón, una silla y una mesa pequeña; también donde vive la familia de Pancho Rodríguez, de dos habitaciones para tres hermanos y la madre. En el interior del bar *La encrucijada veracruzana* hay una bodega y un baño, en donde García Madero encuentra a Belano y Lima fumando tanta marihuana que no les ve la cara sino solo una nube de humo; allí lo llaman por primera vez «poeta García Madero»; también en ese lugar el joven tiene su encuentro sexual con Brígida, una de las camareras. Detrás de la casa de la familia Font hay una casa pequeña, de dos pisos, compartida por las hermanas Angélica y María para recibir a sus amigos y sus parejas. Todos estos son espacios pequeños y semiescondidos, que se hallan dentro de otros más grandes.

Además, el desierto cobija los pueblos y dentro de uno de estos está el espacio más intrigante: el cuarto donde vivió Cesárea Tinajero cuando trabajaba en la fábrica de conservas. Dos veces la visita allí su amiga la maestra Flora Castañeda, la segunda vez alrededor de 1945. El cuarto está en una calle de un pueblo pequeño, Santa Teresa, al norte de México, en un lugar «pobre y abandonado», en «la cloaca a donde iban a dar todos los desechos de Santa Teresa», una calle con prostíbulos y bares (594). En el cuarto había más de veinte cuadernos de tapas negras, otros enseres y una navaja con la palabra «Caborca» grabada en la hoja (596), que es también el nombre de la revista que andan buscando Lima y Belano.

Cesárea se muestra como una persona extraña: su risa se sobrepone a otros ruidos y llega hasta la calle, dominada por un repentino y total silencio (596). Además, había elaborado un plano detallado de su lugar de trabajo; habla del futuro, del año 2666 —que es el título de la novela póstuma de Roberto Bolaño—; hace y deshace las listas de lecturas para niños; cuenta que está escribiendo sobre Hipatía, un personaje antiguo.

Aunque el cuarto estaba «limpio y ordenado», «algo emanaba de él» y a la amiga «le pesó en el corazón»: «algo más sutil, como si la realidad, en el interior de aquel cuarto perdido, estuviera torcida, o peor aún, como si alguien, Cesárea, ¿quién si no? hubiera ladeado la realidad imperceptiblemente, con el lento paso de los días. E incluso cabía una opción peor: que Cesárea hubiera torcido la realidad conscientemente» (595)<sup>9</sup>.

La estructura topológica —espacios escondidos dentro de otros espacios— corresponde a la «forma» del tiempo, y produce el mismo efecto del envolvimiento temporal causado por la estructura de las tres partes (cfr. infra). Los espacios dobles, además, también corresponden a los personajes dobles: Ulises Lima —que tiene otro nombre— y Arturo Belano, actúan casi siempre juntos; Amadeo Salvatierra se da cuenta de que piensan y hablan entre los dos, como si fueran uno; además, ambos aman a una Laura, Laura Damián y Laura Jáuregui respectivamente. Hay dos hermanas Font y ambas son poetisas; Horacio Guerra, <es> «el número uno de la Facultad de Filosofía y Letras, un pendejo llamado Horacio Guerra que es, sorpresa, el doble exacto, pero en pequeñito, de Octavio Paz, incluso en el nombre» (569).

## Eros y literatura

Simultáneamente a la búsqueda-aprendizaje de la literatura, García Madero empieza su vida sexual; así lo escribe en su diario cuando cuenta acerca de sus primeras experiencias sexuales: la decisión de

9 Un espacio que esconde algo desconocido o secreto y desagradable aparece también en la novela *Estrella distante*: en su apartamento, el aviador Wieder organiza una exposición de fotos de mujeres torturadas y muertas, una exposición semisecreta, que sus invitados deben mirar de uno en uno.

dejar los estudios de derecho por la poesía coincide con el abandono de su hogar para ir a vivir con una mujer, la camarera que lo inicia en el sexo<sup>10</sup>. A esta sigue una intensa relación con María Font, a quien traiciona con Lupe, amiga de María y prostituta. Durante esos años del grupo, el sexo es indisoluble del grupo de parejas de los realvisceralistas, lo experimentan al mismo tiempo que el aprendizaje de la literatura y es el móvil de la persecución de Lupe por Alberto, hasta el asesinato. De esta manera se plantea una primera equivalencia entre la práctica de la escritura literaria y la sexualidad: la búsqueda de la pareja parece equivalente a la búsqueda de la literatura.

En *Los detectives salvajes*, los aprendices de escritor procuran cambiar una vieja semiosfera literaria dentro de cuya periferia buscan a Cesárea; encontrarla, significa sustituir el centro —ocupada por Octavio Paz— por otro escritor. Algunos investigadores han entendido a la poetisa como la «gran musa»; otros hablan de la precursora o bien como la «madre mitológica del movimiento»; sin embargo, el mismo texto propone una red interrelaciones, equivalencias y oposiciones internas entre algunos personajes femeninos que vuelven equivalente literatura y la sexualidad<sup>11</sup>.

Cesárea Tinajero se precisa lentamente en la larga, paciente y metódica indagación de Arturo y Ulises. Para ello interrogan a dos amigos de ella —Amadeo Salvatierra y una maestra que la visitó—, y encuentran otras pistas en los periódicos de las bibliotecas de los pueblos de los desiertos. La información que les da Amadeo aparece en el relato de la visita de Belano y Lima al apartamento de Amadeo en el D. F., en trece fragmentos intercalados con otros a lo largo de la

---

10 La misma tesis sobre la relación entre literatura y sexo postula Igor Venegas De Luca en el artículo: «La caída de García Madero y el surgimiento del último detective: una propuesta de lectura en *los detectives salvajes* de Roberto Bolaño» *Revista de Humanidades*, V, 1920 (2009): 7995.

11 La significación de cualquier elemento textual no debería buscarse en teorías externas, como el psicoanálisis, como hace Grínor Rojo. Con el fin de entender la figura de Cesárea Tinajero no se la debe aislar sino más bien integrar dentro de la red de acontecimientos y temporalidades propias del recorrido textual. Por tanto, no debería bastar con decir que la novela es una parodia o una caricatura, ni de resolver el problema mediante el recurso a una definición de género literario.

segunda sección. Se trata de un tipo de cronotopo<sup>12</sup> que se desarrolla mientras toman mezcal Los Suicidas y tequila Sauza con botanas y conversan de literatura durante una larga noche. En el fragmento n. 11, que ocupa el centro de la novela, Salvatierra rememora a Cesárea y les muestra el único ejemplar de *Caborca*, del movimiento de poetas del *realismo visceral*, cercanos al estridentismo mexicano: «mientras bebía les iba leyendo trozos de aquel lejano año de 1921 y lo íbamos comentando, los párrafos y el mezcal, qué bonita manera de leer y de beber, despacio y entre amigos» (217-218).

El testimonio de la maestra amiga de Cesárea revela que la conoció muchos años después, que vivía en la calle Rubén Darío, que leía mucho y que escribía en un cuaderno muy grueso de tapas negras y en otro cuaderno que parecía un misal (594). Amadeo Salvatierra les cuenta sobre la poeta cuando era joven y también les muestra el único ejemplar de la revista *Caborca*. Haberla conocido antes y poseer más datos biográficos no sirve, sin embargo, al escritor para lograr entender el poema-dibujo de la revista de Cesárea; este lo deben explicar los jóvenes al hombre.

La poetisa a quien recuerda Amadeo se contrapone a la que finalmente encuentran los jóvenes: el escribano la rememora como una atractiva secretaria que no tiene que ver con la gruesa mujer que vende hierbas medicinales y que se halla en los lavaderos públicos: «Vista de espaldas, inclinada sobre la artesa, Cesárea no tenía nada de poética. Parecía una roca o un elefante. Sus nalgas eran enormes y se movían al ritmo que sus brazos, dos troncos de roble, imprimían al restregado y enjuagado de la ropa. Llevaba el pelo largo hasta casi la cintura. Iba descalza» (602)<sup>13</sup>.

12 Este tipo de cronotopo está descrito a partir de ejemplos de la literatura universal de varias épocas en Flora Ovarés y Margarita Rojas G., «In vino veritas», *Taller de Letras* 29 (2001): 87-98.

13 Algunos consideran que el personaje se refiere a la poetisa mexicana Concha Urquiza (México 1910-1945), quien falleció ahogada en Baja California a los 35 años, junto con un compañero de excursión. Susanne Hartwig analiza el apellido Tinajero como una metáfora de la novela. Es posible establecer otras relaciones, que surgen del mismo texto; el nombre refiere, además del ámbito médico, a varias ciudades de la antigüedad romana de distintas regiones (Hartwig, ver nota 4).

La Cesárea del final es una imagen degradada de la Cesárea poetisa, joven y musa. Lo anterior se percibe mejor si se compara con Lupe, la joven que anda con Juan. Ambas experimentan un proceso de degradación y ambas están lejos del ideal estándar femenino: una es una gruesa lavandera descalza y la otra una mujer oportunista que vende su cuerpo por dinero y cuyo novio es un delincuente. Las dos han abandonado la educación: Cesárea porque además de dedicarse a la poesía había sido maestra, Lupe había abandonado los estudios universitarios de danza para convertirse en prostituta. Además, Lupe había sido la amante del padre de su amiga, mientras que Cesárea había vivido en un cuarto de una calle del pueblo de Santa Teresa con prostíbulos y bares, no «una calle recomendable para una mujer decente» (594).

Por otro lado, en *Los detectives salvajes* hay otro personaje que se parece a Cesárea Tinajero. Se trata de Auxilio Lacouture, una joven uruguaya que se presenta a sí misma como «la madre de los poetas mexicanos». Su relato se amplía en otro relato de Bolaño, *Amuleto*, que se publicó un año después de *Los detectives salvajes*. Ambas, como se vio, se relacionan con los espacios escondidos y el fenómeno de la distorsión del tiempo.

El aprendizaje literario de Juan y sus amigos realvisceralistas es un viaje por varias zonas del mundo literario y sus múltiples dimensiones: los robos en las librerías, sus dueños; las revistas y sus títulos; la tipología homosexual de los poetas; el recorrido por las librerías, los talleres, los concursos y las presentaciones de libros, los juegos sobre retórica antigua, los contactos de escritores contemporáneos como Carlos Monsiváis, Octavio Paz y Manuel Maple Arce<sup>14</sup>. Todo lo anterior construye un mundo, que podría entenderse como una

---

14 Entre los nombres de las revistas y de las librerías están: *Caborca, La batalla del Ebro, Rebeca Nodier; Lee H. Oswald; Plinio el joven, Lizardi, Mexicana, Horacio, Orozco*. Juan ofrece una lista de libros que roba en cada una (102-103). Incluso la decoración del baño público *El amanuense azteca* hay un mural con «un indio pensativo escribiendo en una hoja o en un pergamino» (119).

semiosfera, según Iuri M. Lotman, la semiosfera de la literatura<sup>15</sup>. En la novela esta se encarga de dar sentido literario a todo; su centro debería ser la figura literaria —un escritor, su obra—, que en un momento histórico determinado ordena, jerarquiza y estructura el resto del espacio literario: en aquellos años en México el centro lo ocupaba Octavio Paz y contra él reaccionan los realvisceralistas.

Las semiosferas son mundos de sentidos; lo no literario permanece fuera, no tiene sentido, de ahí la dinámica entre la ficción y lo real. En *Los detectives salvajes*, se integran en la red de acontecimientos «inventados» —para el lector— otras obras literarias que ya forman parte de la «realidad real»; es un mecanismo que crea un efecto de sentido *realidad*: la literatura incorpora personajes de la historia y así adquiere una tonalidad verosímil ya que el tiempo histórico se vuelve parte del mundo literario, se otorga carácter de realidad al mundo literario, generalmente comprendido dentro de lo «ficticio».

Esta novela delimita la semiosfera literaria de varias formas; en primer lugar, contiene toda la literatura posible, la del pasado y la del futuro, la propia y la ajena. Así se explican las referencias internas del texto a otros textos del mismo autor —*Estrella distante* (1996), *Amuleto* (1999)— y también *2666*, que no se publicó sino hasta 2004. En *Estrella distante* (1996) es el relato de otra búsqueda, la de la verdadera identidad del traidor y su búsqueda en Europa, a cargo de un exdetective —Romero— quien no desiste sino hasta acabarlo. El traidor es un personaje, Carlos Wieder, que se introduce en el taller de los poetas universitarios. Entre estos hay dos personajes que se parecen a las hermanas Font de *Los detectives salvajes*, las dos hermanas Garmendia, así como el narrador y su amigo, que son poetas, y asisten a dos talleres

15 Según Lotman, una semiosfera posee dos rasgos básicos: es irregular y está delimitada. Esto último significa que es un modelo «espacial» y un «continuum». El carácter espacial, sin embargo, no elimina su carácter abstracto si bien no metafórico. La principal tarea de una semiosfera, agrega el semiótico ruso, es limitar la penetración, filtrar y transformar lo externo en interno, dar sentido y transformar lo no semiótico en información. Las semiosferas tienen, además, una forma definida: poseen una frontera, una zona periférica y un centro o núcleo: en este están los sistemas semióticos dominantes mientras que en la periferia se hallan los catalizadores o traductores, Iuri M. Lotman, «Acerca de la semiosfera» (1984), *La semiosfera* (Madrid: Cátedra, 1996) 21-42.

liderados por dos poetas amigos. En *Los detectives salvajes* Cesárea le había conversado a su amiga la maestra sobre el futuro, sobre el año 2600 (596) lo cual constituye una referencia a la última novela de Bolaño titulada *2666*. Esta inicia también con la historia de la búsqueda de un escritor por cuatro filólogos, quienes se ocupan, en distintos países europeos e idiomas, de conocer exactamente la identidad del primero, afanes que los llevan hasta el norte de México, es decir, el mismo lugar donde termina la historia de *Los detectives salvajes*.

### Literatura y verosimilitud

La referencia a datos literarios de una realidad externa al texto —por ejemplo, la historia o los libros del autor— son recursos para construir una nueva realidad dentro de la literatura. Con este mismo propósito se utilizan otros tipos de textos: además del diario, el juego y las entrevistas. Estos refuerzan la verosimilitud de distintas formas: es necesario recordar que mientras se dedicaba a narrar las historias de sus nuevos amigos en su diario, García Madero también dejaba traslucir la suya aunque de un modo menos visible. Su voz cuenta las pequeñas peripecias cotidianas del grupo de adolescentes en la ciudad de México, casi todas vinculadas con el oficio de la literatura. Él es un aprendiz de poeta pero también un erudito de retórica: le gustan jugar con los términos de la retórica clásica, adivinanzas y dibujos. En el sistema lúdico, el jugador pertenece simultáneamente a dos planos: uno es el ficticio, dentro del que acepta las reglas lúdicas y que coexiste con el otro plano, el de la realidad<sup>16</sup>.

En las entrevistas de la segunda sección a veces se establece una dinámica particular que consiste en la reconstrucción colectiva de los acontecimientos mediante las intervenciones de varios personajes. De esta forma la fiabilidad del recuerdo personal se supera mediante un esfuerzo colectivo. Así sucede con el duelo entre el crítico y el escritor

---

16 Hartwig analiza el nivel lúdico de la novela, incluidos los dibujos; Hartwig, 64 y 65.

en la playa catalana; una amiga de Arturo Belano, Susana Puig, testigo del hecho, cuenta primero pero lo deja inconcluso, fragmentado; a continuación Guillem, uno de los padrinos, lo amplía, incluye más detalles. El gesto narrativo revela, por un lado, una particular concepción de la memoria: de un acontecimiento, cada individuo recuerda partes pero no la totalidad, por lo que se hace necesario la intervención de otros para poder completarlo, para rectificarlo. Por otro lado, al incluir varias voces, el texto se autopropone como más verosímil, ya que al ofrecer más de una perspectiva del mismo hecho aparenta ofrecer una mayor cobertura.

### **El traidor**

La búsqueda de Ulises y Arturo finaliza al mismo tiempo que la búsqueda de Lupe por parte de Alberto; es un doble desenlace violento en el que pierden Belano y Ulises: estos se quedan en el desierto a enterrar los tres cadáveres, no logran leer los papeles de Cesárea y posiblemente sean buscados por la policía. García Madero, por el contrario, salva su vida, se deja el Impala, permanece con Lupe en la casa de Cesárea y se deja los cuadernos de la poetisa. Él es el triunfador pero a costa de los demás; sus últimas acciones lo revelan como un oportunista y vividor que desde el inicio, sin embargo, ha mentido y se ha aprovechado de sus parejas y sus amigos de varias formas y gracias a sus múltiples y solapadas traiciones.

La traición plantea la existencia de dos planos: frente a lo real y verdadero, está lo falso y lo oculto, que ante los demás aparenta ser lo contrario. A pesar de que todos lo han acogido, el joven —huérfano, poeta inexperto y novel amante— no se comporta lealmente con ninguno; se aprovecha de varios amigos, es un vividor, que se sirve de los demás para su beneficio; por su deslealtad, se opone a la leal Auxlio Lacouture. Con las mujeres tiene una actitud doble: después de vivir en la casa de unos tíos, a los cuales miente respecto a sus estudios; vive en la casa de Rosario, que ella paga con su trabajo de camarera en el café *Encrucijada Veracruzana*. Siendo pareja y conviviente de ella, se

hace novio de María Font; del padre de esta recibe plata cuando anda con ella; se junta con Lupe cuando esta era la amante de Quim. Con los amigos se comporta de forma similar: los traiciona, se queda con el auto de Quim y con la obra de Cesárea pues no se las manda a Ulises y Arturo; pareciera que los acusa a la policía del estado, se apodera de la mitad de la plata que les da el padre de Laura Damián; aprovecha con Lupe la muerte de Cesárea para quedarse en su casa, y no les ayuda a sus amigos con los tres cadáveres. Lupe es parecida a él pues también se vale de estas circunstancias —el auto, la plata, la casa de Cesárea—, después de que todos la ayudan a librarse del chulo Alberto.

Juan justifica su proceder el 8 de febrero en su diario, el último acto de traición hacia sus amigos: «He leído los cuadernos de Cesárea Tinajero. Cuando los encontré pensé que tarde o temprano los remitiría por correo al DF, a casa de Lima o de Belano. Ahora sé que no lo haré. No tiene ningún sentido hacerlo. Toda la policía de Sonora debe ir tras las huellas de mis amigos» (607)<sup>17</sup>.

La conclusión de la búsqueda de Cesárea es uno de los finales de la historia pero no el único pues, después de las muertes, García Madero sigue escribiendo todavía en su diario y agrega la imagen del último cuadrado y el último renglón del diario. Además, la historia de los visceralistas se prolonga muchos años más, hasta la investigación del filólogo Grajales, cuyo testimonio cerraría otra vez la historia del grupo. Los dibujos finales forman parte de los juegos de Juan y sus amigos; su significado puede revelarse si se interpretan contextualmente, es decir, por el lugar en el que aparecen dentro del texto. Juan García Madero, y no quienes los buscaban, es quien logra leer todos los cuadernos de Cesárea, según el diario del 8 febrero<sup>18</sup>. La anotación del día siguiente es la última antes de incluir la lista de pueblos (del 10 al 12 de febrero)

17 Uno de los rasgos que caracteriza la narrativa de los escritores del '50 es la oposición entre lealtad y traición. Para un análisis de las diversas formas que adopta la traición, cfr. el capítulo Margarita Rojas G., «Lealtad y traición», *La ciudad y la noche* (San José: Farben, 2006) 168-180.

18 «He leído los cuadernos de Cesárea Tinajero. Cuando los encontré pensé que tarde o temprano los remitiría por correo al DF, a casa de Lima o de Belano. Ahora sé que no lo haré. No tiene ningún sentido hacerlo. Toda la policía de Sonora debe ir tras las huellas de mis amigos» (607).

y los tres cuadrados de juego (del 13 al 15 de febrero). En esa última anotación lamenta que Lupe crea que la policía no los buscará a ellos como asesinos. Entonces, cuando ya ha conocido a Cesárea y esta ha muerto, es decir, cuando ha finalizado la búsqueda, decide terminar de escribir poniendo como final de su diario una lista de pueblos y una última adivinanza con dibujos. Esta conclusión podría interpretarse como el reconocimiento de que ya no tiene nada sobre qué escribir, es decir, que ha perdido el motivo de su escritura ya que las indagaciones han acabado. Su diario empezó con la búsqueda de la literatura y la mujer, y acaba cuando se han conseguido ambas. El escritor del diario deja de anotar sus resúmenes diarios, los clausura y desaparece pues su tarea finaliza, como sujeto de su diario, es decir, de su enunciado. A él seguirá el filólogo o historiador quien, como también anticipa el texto, trata de descifrar la novela al igual que un jugador trata de adivinar el último dibujo, el del cuadrado vacío del segundo final<sup>19</sup>.

Sin embargo, ese dibujo también concuerda con la imagen de la ventana que aparece al final de la larga conversación entre Ulises, Arturo y Amadeo:

[Habla Amadeo] Y el que leía levantó la vista y me miró como si yo estuviera detrás de una ventana o como si él estuviera al otro lado de una ventana (...) luego los miré a ellos y los vi como estuvieran al otro lado de una ventana, uno con los ojos abiertos y el otro con los ojos cerrados, pero los dos mirando, ¿mirando hacia afuera?, ¿mirando hacia dentro? (...) Entonces yo me levanté (me crujieron todos los huesos) y fui hasta la ventana que está junto a la mesa del comedor y la abrí y luego fui hasta la ventana de la sala propiamente dicha y la abrí y luego me arrastré hasta el interruptor y apagué la luz (554).

19 La interpretación aquí propuesta de los tres últimos dibujos no se contradice con la de S. Hartwig quien afirma que el primer dibujo «muestra una estrella detrás de una ventana», el segundo «una sábana blanca detrás de una ventana, la adivinanza del tercer dibujo es el mismo marco de la ventana. El último dibujo ya no trasforma el contenido de la imagen en enigma, sino el marco y el acto de enmarcar» (Hartwig, 67); el marco y el acto de enmarcar pueden entenderse como una figuración de la enunciación.

Lo anterior se expresa en 1996, cronológicamente correspondiente al último acontecimiento. La primera indagación sobre los realvisceralistas se narra en el diario del joven que se integra al grupo; él, además, es la fuente original de la narración de las búsquedas. Sin embargo, al final el texto lo desconoce: la investigación de García Grajales, que formará parte de una probable historia de la literatura, no lo incluye entre los participantes de la Historia. La novela anticipa su propio futuro con la negación de la existencia de su narrador de parte del investigador y este es el último acontecimiento en el tiempo cronológico. Con ironía el texto se niega a sí mismo: lo que el Lector ha leído proviene de un autor no existente.

Esa autonegación se refuerza semánticamente con la muerte de Cesárea justo cuando los jóvenes finalmente la han encontrado después de un largo recorrido. La poetisa desconocida y buscada, que podría haber constituido el centro de una nueva semiosfera literaria, cuando finalmente aparece, no solo no es la musa esperada sino que resulta asesinada por estos. De esa forma, el centro de la nueva semiosfera de la literatura queda con un centro vacío. Tal carencia da pie a la posibilidad de un intruso un escritor verdadero o bien, un advenedizo. En el texto, la literatura queda en manos del traidor, del escritor del diario: él se queda con la casa de Cesárea y es el único que lee los manuscritos de ella. El «final» del sentido podría leerse como que el fin de la Literatura: esto es lo que significan ambos finales, Cesárea muere y Juan García Madero no existe.

En el diario de García Madero, la anotación del día siguiente es el último texto de la historia; lo que sigue es una lista de pueblos y tres cuadrados de juego, con estos se cierra el texto. Las adivinanzas son un desafío para el Lector y el final en general es un desafío para la interpretación: ¿por qué termina así esa larga relación de hechos?, es decir, ¿por qué una narración renuncia a finalizar como tal? Siendo que el Lector está leyendo la conclusión de un largo viaje y este ha acabado con el hallazgo de los libros y unas muertes, los dibujos solo podrían significar que el autor del diario ya no tiene nada más

que decir, que está vacío. Una vez que la persecución termina con la muerte de sus perseguidores y ha conseguido leer la obra buscada por todos, se le acaba la materia sobre qué escribir, por eso únicamente agrega nombres de pueblos y más adivinanzas. Esto ya lo ha hecho con anterioridad García Madero; es, además, un modo de mostrar su voluntad de suspender la anotación de sus resúmenes diarios, clausurarlos, dejar de hablar de sus propios acontecimientos: al dejar de existir como sujeto de su enunciado, solamente permanece la enunciación, el marco vacío. De esta manera el relato configura dos finales: (a) el último cuadrado y (b) el último renglón del diario.

Podría decirse que García Madero hubiera no podido transmitir en su diario nada de los cuadernos de Cesárea Tinajero simplemente porque ella no escribió nada interesante. Según el testimonio de su amiga la maestra parece que la poetisa hacía algunas cosas sin sentido, sin congruencia: dibuja el plano de la fábrica donde trabaja pero no se entiende para qué; hace y deshace las listas de lecturas recomendaciones para la enseñanza, posee una extraña forma de reírse, dice que escribe sobre Hipatía pero no queda registro de eso. García Madero, el triunfador al final de las indagaciones, es el escritor desleal, un personaje casi oculto: entre los escritores que aparecen en la novela algunos se dedican a la búsqueda de otra escritora y de todo esto se entera el lector a partir de los apuntes de un tercer escritor. La atención se concentra en Cesárea Tinajero y se esconde la importancia del escribidor, de García Madero, el que documenta al margen los hechos de todos los demás.

En el diario, una hábil manipulación de su escritura lo esconde tras la máscara del neutro observador de los acontecimientos. Asume implícitamente el papel de espectador de las acciones de los demás y las presenta sin opinar o expresar sus sentimientos: narra como si fuera una cámara o un espejo que únicamente reproduce las acciones y los diálogos de sus amigos. Por eso el lector del diario construye una imagen positiva del narrador-protagonista, probablemente la de un muchacho inexperto, tanto en la vida como en la literatura y el

amor<sup>20</sup>. Entonces, a pesar de que todos los hechos de la historia principal resultan narrados a partir de su propio diario, veinte años después su existencia ha pasado a la oscuridad y por eso resulta negada por el investigador del grupo literario, E. García Grajales:

De Arturo Belano no sé nada. No, a Belano no lo conocí. A varios. No conocí a Müller ni a Pancho Rodríguez ni a Piel Divina. Tampoco conocí a Rafael Barrios. ¿Juan García Madero? No, ése no me suena. Seguro que nunca perteneció al grupo. Hombre, si lo digo yo, que soy la máxima autoridad en la materia, por algo será (...) Hubo un chavito de diecisiete años, pero no se llamaba García Madero. A ver... se llamaba Bustamante. Sólo publicó un poema en una revista fotocopiada que se hizo en el DF, no más de veinte ejemplares el primer número, además sólo salió ese número (551).

Este es el tiempo futuro en relación con los hechos narrados acerca del grupo: los que habían sido investigadores de la literatura se convierten en literatura, los jóvenes poetas se transforman en materia de investigación del estudio de un filólogo. Cuando este conversa con un interlocutor anónimo le aclara: «En mi humildad, señor, le diré que soy el único estudioso de los real visceralistas que existen en México y, si me apura, en el mundo. Si Dios quiere, pienso publicar un libro sobre ellos» (550). Esto se menciona en el último episodio, desde el punto de vista cronológico, de diciembre de 1996, y el penúltimo de la II parte. Al cabo del tiempo la presencia del autor del diario se borra, desaparece: veinte años después de los acontecimientos relatados, la identidad y la existencia misma de García Madero resultan cambiadas o negadas, a pesar de haber sido quien las consignó en su diario.

Ese sentido de vacío, desaparición y muerte se refuerzan con la decisión de empezar el relato el día de los muertos, de fuerte significación en la cultura mexicana, y terminar el último día del año: todo

---

20 En realidad, se trata de un pseudodiario ya que incluye diálogos y relatos de acontecimientos como en un relato normal.

conduce a una isotopía semántica de la muerte o el fin. Recuérdese que cuando los amigos se van aproximando a Cesárea, se narra la muerte del torero, su velorio y entierro (579), con lo que se relaciona el hecho de que Cesárea escribió el epitafio de la tumba del torero así como el último dibujo de los juegos que son cuatro charros velando un cadáver (577). Hay otras referencias a la muerte: la de los poetas muertos al inicio, la temprana muerte de la joven poetisa Laura Damián; la muerte del general Diego Carvajal en el burdel; el mezcal Los suicidas que sirve Amadeo Salvatierra a Ulises Lima y Arturo Belano; el compañero de cuarto de este muere de cirrosis en un hospital catalán; la muerte del hijo del fotógrafo Emilio López Lobo; en África, según Urquenda, Belano anda buscando morir.

La muerte más importante, sin embargo, es la de quien pudo haber ocupado el centro de la nueva literatura —a que tratan de crear los jóvenes poetas—: Cesárea Tinajero, quien vivía en la calle Rubén Darío, muere a manos de los mismos jóvenes que la buscaban. Su casa y sus apuntes quedan en manos del autor cuya existencia, sin embargo, no será reconocida por los historiadores del futuro.



# Apuntes para una tipología de la semiosfera literaria en Roberto Bolaño<sup>1</sup>

(Notes for a Typology of the Literary Semiosphere in Roberto Bolaño)

---

*Carlos Soto Bogantes*<sup>2</sup>

Universidad Nacional, Costa Rica

## RESUMEN

Desde la semiótica de la cultura (Lotman) se propone un acercamiento textual a la narrativa de Roberto Bolaño. Se acude a los conceptos de semiosfera y el texto en el texto. El análisis se centra en algunos elementos significativos, la memoria, entre ellos. Se procura sistematizar el modelo de semiosfera literaria a partir de la obra del escritor chileno.

## ABSTRACT

From the perspective of the semiotics of culture (Lotman), a textual approach is proposed for the narrative of Roberto Bolaño. Reference is made to semiosphere and the text within the text. The analysis focuses on significant elements, such as memory. The aim is to systematize the model of literary semiosphere in the works of the Chilean writer.

**Palabras clave:** literatura hispanoamericana, narrativa chilena, semiótica de la cultura, Roberto Bolaño

**Keywords:** Spanish American literature, Chilean narrative, semiotics of culture, Roberto Bolaño

---

1 Recibido: 26 de mayo de 2016; aceptado: 20 de octubre de 2016.

2 Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje. Correo electrónico: csoto.44@gmail.com

## Bolaño desde la Semiótica de la cultura

La narrativa de Roberto Bolaño es intertextual, metaficcional y tiene como eje central la literatura misma: los escritores, los textos y la naturaleza elusiva de la creación artística. Así, en toda la obra de Bolaño se ve una preocupación por sistematizar problemas clásicos de escritura, recepción y cultura literaria, lo que desde la teoría de Lotman se llama *semiosfera*. Desde la Semiótica de la cultura, propuesta por Iuri Lotman, se procura lograr un «metalenguaje» para la descripción de los sistemas semióticos, en lugar de interpretar signos aislados. Según Lotman, la semiosfera es el espacio virtual de significados; es un sistema ordenado y estratificado que mantiene relaciones con otros subniveles y estratos externos. Otras de características son: es un espacio limitado, heterogéneo en su interior, con divisiones internas<sup>3</sup>.

Los procesos culturales son dinámicos y condensadores de valor semiótico; es decir, significan algo y forman un sistema que perdura en el tiempo. La relación de los textos con la cultura —que es una semiosfera— es que estos la dinamizan:

La base de esta doble orientación investigativa es la dualidad funcional de los textos en el sistema de la cultura. En el sistema general de la cultura los textos cumplen por lo menos dos funciones básicas: la transmisión adecuada de los significados y la generación de nuevos sentidos. La primera función se cumple de la mejor manera en el caso de la más completa coincidencia de los códigos del que habla y el que escucha, y, por consiguiente, en el caso de la máxima monosemia del texto<sup>4</sup>.

Además, el texto artístico (literario en este caso) es un dispositivo que crea nuevos mensajes y posee *memoria*:

3 Iuri Lotman, «Acerca de la semiosfera», *Semiosfera 1* (Madrid: Frónesis Cátedra, 1996) 11-27.

4 Iuri Lotman, «La semiótica de la cultura y el concepto de texto», *Semiosfera 1* (Madrid: Frónesis Cátedra, 1996) 65.

La creación de la obra artística indica una etapa cualitativamente nueva en la complicación de la estructura del texto. El texto de muchos estratos y semióticamente heterogéneo, capaz de entrar en complejas relaciones tanto con el contexto cultural circundante como con el público lector, deja de ser un mensaje elemental dirigido del destinador [adresanj] al destinatario. Mostrando la capacidad de condensar información, adquiere memoria. Al mismo tiempo muestra la cualidad que Heráclito definió como «logos que crece por sí mismo». En tal estadio de complicación estructural el texto muestra propiedades de un dispositivo intelectual: no sólo transmite la información depositada en él desde afuera, sino que también transforma mensajes y produce nuevos mensajes<sup>5</sup>.

La semiosfera tiene una zona llamada la *periferia* —cercana a la banda llamada límite— donde se produce la traducción de un sistema semiótico. Las zonas en contacto, median, «traducen» lo de afuera con el interior<sup>6</sup>.

Finalmente, el texto en el texto es un recurso retórico que presenta una riqueza de nueva información pues introduce un texto en otro, lo que «conduce este último a un estado de excitación: presentarse como ajenos los unos a los otros y, transformándose según leyes extrañas para ellos, formar nuevos mensajes».<sup>7</sup>

Los textos escogidos son los cuentos «Putas asesinas», «Henri Simon Leprince» «Prefiguración de Lalo Cura», «Dentista», el ensayo «Los mitos de Cthulhu»<sup>8</sup> y la novela *Estrella distante*<sup>9</sup>.

## La escritura invisible: Henri Simon Leprince

Los malos escritores, precisamente por su cercanía al olvido y por su marginalidad en el campo literario, mantienen un conjunto

5 Lotman, «La semiótica...», 54.

6 Iuri Lotman, «Acerca de...», 11-27.

7 Iuri Lotman, «El texto en el texto», *Semiosfera 1* (Madrid: Frónesis Cátedra, 1996) 69.

8 Roberto Bolaño, *Cuentos* (Barcelona: Anagrama, 2010) 34-41, 294-326, 368-389, 480-500, 534-548.

9 Roberto Bolaño, *Estrella distante* (Barcelona: Anagrama, 1996).

de valores morales inamovibles. Como quedan de lado por los entes corruptores de la atención pública, pueden mantener una relación sincera y honesta con el quehacer literario. Esta es la representación del escritor que se hace en el relato «Henri Simon Leprince» de Roberto Bolaño, cuyo protagonista es paradigma de los escritores europeos marginados y olvidados del siglo xx.

El relato presenta las aventuras de un escritor francés durante la ocupación nazi en París. Una vez ocupada la ciudad, los escritores se dividen en dos bandos: la resistencia y los colaboracionistas. A Leprince<sup>10</sup> le ofrecen pertenecer a los colaboracionistas pero declina. Después, poco a poco, se inmiscuye en las acciones de la resistencia, sin ser notado ni valorado por sus compañeros de lucha. Paralelo, Leprince continúa con sus lecturas y su escritura; sin embargo, nunca deja de ser un desconocido, que escribe en «revistas pútridas» y es dejado de lado incluso por quienes ayuda.

Leprince «sabe que, también, al salvar (o al ayudar) a algunos buenos escritores, se ha ganado el derecho a emborronar cuartillas y a equivocarse»<sup>11</sup>. ¿Por qué los buenos escritores necesitan de los malos? En términos semióticos, los buenos constituyen el centro establecido. En el sistema de la literatura existe una jerarquía: la representación de Leprince como un sujeto moralmente correcto, un civilizado en tiempos de barbarie sugiere que para que la literatura como sistema sobreviva tienen que hacerse «sacrificios» de los sujetos en la frontera, con tal de que elementos al interior se mantengan en su lugar. Descubre, al final del relato que, primero, la literatura no hará más que reforzar su condición de marginado (en todos los sentidos: pobre, rechazado, anónimo y sin amor) y segundo, su oficio, tal cual como un escritor desconocido, es una tarea necesaria y noble. Por otro lado, la autonomía sobre la obra reside en un suicidio del autor y una negación de esta.

10 Juego de palabras en francés. *Leprince* → *le prince*: el príncipe.

11 Bolaño (2010), 40; en adelante el número de página se indica entre paréntesis.

## La pornografía y el sistema del arte

La pornografía y el texto artístico son parte de una misma semiosfera «arte»; incluso establecen una relación de recíproco dinamismo. En el cuento «Prefiguración de Lalo Cura» esta relación tiene un significado entre los códigos artísticos, la violencia del contexto y el destino personal. El significado de este texto es plantear paralelismos entre la marginalidad y los textos destinados a narrar y reflexionar esta condición; se concluye que la pornografía —tal vez la forma más degradada de texto narrativo—

El narrador—Lalo Cura, un asesino— cuenta la vida de un grupo de actores pornográficos, su director, y él mismo, el niño nacido dentro de la productora de películas. El relato empieza haciendo referencia al primer tema del: su nacimiento y el destino de su presunto padre, un sacerdote del que sabe poco y que desaparece.

A mi padre lo llamaban el Cura y así fue como mi madre me inscribió en el registro civil. Todo legal. Olegario Cura. Hasta fui bautizado en la fe católica. Mi madre, sin duda, era una soñadora. Se llamaba Connie Sánchez y si ustedes fueran menos jóvenes y más viciosos su nombre no les resultaría extraño (295).

El relato organiza dos tramas paralelas: la vida del grupo de actores pornográficos que el narrador conoció en su niñez y el recuento y reflexión sobre las películas —los textos en sí— que producían. Uno de los recursos estilísticos más destacados del relato es la necesidad hermenéutica del narrador con respecto a las películas. El narrador es lector activo y gran parte del relato es transcripción estas lecturas.

Mientras los hombres van cayendo enfermos las chicas escriben como posesas en sus diarios. Pictogramas desesperados. Se superponen las imágenes del río y las imágenes de una orgía que nunca termina. El final es previsible. Los hombres disfrazan a las mujeres

de gallinas y después de pasarlas por el aro se las comen en medio de un banquete nimbado de plumas. Se ven los huesos de Connie, Mónica y Doris en el patio de la fonda. El Pajarito Gómez juega otra mano de póquer. Tiene la suerte apretada como un guante. La cámara se coloca detrás de él y el espectador puede ver qué cartas lleva. Los naipes están en blanco. Sobre los cadáveres de todos ellos aparecen los títulos de crédito. Tres segundos antes del final el río cambia de color, se tiñe de negro azabache. Película profunda como pocas, solía recordar Doris, de esa vil manera acabamos las artistas de cine porno, devoradas por fulanos insensibles después de ser usadas sin descanso ni piedad (302).

Además de la exégesis que efectúa el narrador, y la relación entre la película y la muerte, se plantea un vaticinio evidente del destino de los actores; el cineasta alemán no solo escribe películas sino que dirige el rumbo de las vidas de los protagonistas hasta la muerte. Por lo tanto, cuanto más la pornografía tantea con otras semiosferas (como por ejemplo la de la violencia), más información logra transmitir hacia su propia semiosfera. La pornografía se convierte en un elemento doble: tanto es el destino de los personajes como un acto artístico de igual nivel que otros. A nivel espacial, también se duplica la estructura de los límites, pues la productora quedaba «en los lindes del barrio de los Empalados con el Gran Baldío» (295).

Como la literatura se aleja cada vez más del centro de la cultura, tiende a acercarse a otros sistemas; en primer lugar al cine y al periodismo, pero más cerca de la periferia, con otros códigos. Además, el sistema literario se dinamiza; el centro se difumina y su periferia traspasa información con mayor volumen. Ahí aparece la relación entre «arte elevado» y pornografía: cuando el arte se encuentra tan desvalorizado, en un espacio desértico, se asimila con creaciones culturales marginales y entran en una simbiosis sin precedentes. El arte se vuelve sórdido, momentáneo y pulsional y la pornografía adquiere matices metafísicos y existenciales.

El contenido —la información de las sórdidas películas pornográficas— es algo más, así como las vidas angustiosas de sus actores son el epítome de la vida en Latinoamérica. Lo que encuentra al final el narrador en el Pajarito Gómez (un tipo que de todas maneras no es un actor) es el verdadero artista. El narrador concluye, y de ahí el propósito de su viaje final y también del relato, que el Pajarito Gómez ha logrado transmutar la relación espectador-texto y así logra la comunión artística. Además, alegóricamente, se vuelve en una figura que responda a las interrogantes más primarias sobre la cultura y su propia existencia: el Pajarito Gómez se convierte en una figura paterna<sup>12</sup>, mesiánica y cristiana.

La pornografía instruye a transgredir continuamente los límites: para sobrevivir hay que aceptar las condiciones del entorno, y hacerlo con alegría. No invita a aprender técnicas, sino a apreciar el mensaje que envía. El texto pornográfico tiene una estructura paródica de los textos infantiles, poniendo de relieve el paso abrupto, inmediato de la infancia a la adultez.

Otro de los puntos del texto es el efecto especular de la representación: en las películas, abiertamente falsas y con argumentos absurdos, los actores no representan un papel tanto como son «ellos mismos» y viceversa, son personajes del relato que Lalo Cura quiere organizar alrededor de su búsqueda.

Desde la semiótica de la cultura de Lotman, la definición de texto artístico se desliga de las visiones esencialistas, morales e incluso humanistas; el texto artístico no es la expresión de la subjetividad (como dice la crítica romántica) ni un reflejo de la sociedad (como versiones marxistas y sociológicos suponen) sino una estructura doble de signos sobre un lenguaje. En este sentido, al ser rechazado del centro cultural, el individuo «actor» funciona como un ente traductor. Es su lejanía del núcleo central de la cultura oficial lo que le permite

---

12 Al inicio del relato el narrador dice «yo he abierto los ojos en la oscuridad», cuando encuentra al Pajarito Gómez este le dice «también fuiste un feto listo, con los ojos abiertos, por qué no». La referencia a la oscuridad del primer momento puede hacer referencia a su condición prenatal.

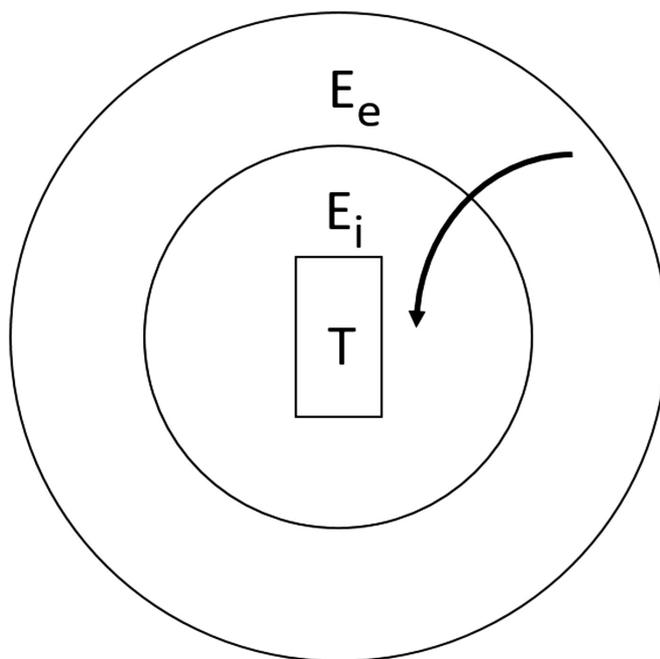
entrar en contacto con otros sistemas de significados. En este sentido, semióticamente, la pornografía se establece como ejemplo claro de esta «naturaleza creativa de nuevos mensajes».

### **El texto develado y el futuro**

En varios textos de Bolaño se muestra un recurso retórico de texto en el texto: descifrar o interpretar el texto develado que se encuentra en un espacio menor se hace imprescindible para continuar, para llegar o entender el futuro; este texto tiene características propias y aparece en condiciones muy específicas (en un punto de duda o al final del viaje del protagonista).

El texto en el texto aparece al interior de un sistema lógico dentro del relato, con las siguientes características (ver fig. 1):

1. Se encuentra encerrado en un espacio más pequeño: los personajes deben hacer un viaje hacia el interior, subterráneo, para encontrarlo. Semióticamente, atraviesan un límite.
2. Es en ocasiones ininteligible: el texto tiene una complicación elevada para los personajes; es necesario para el personaje al menos interpretar el texto. Esta ambigüedad es en ocasiones síntoma de crisis del personaje (muerte, abandono, etc.). Cuando el texto alcanza un estatus de inefable significa algo negativo para el personaje.
3. Cambia de código: el texto es heterogéneo con respecto al código dominante.



**Figura 1.** Representación de los espacios del texto.

*E<sub>e</sub>* es el espacio exterior; *E<sub>i</sub>*, interior; y *T*, el texto. La flecha indica el movimiento de los personajes al interior.

En «Putas asesinas», la narradora seduce un extraño (de nombre Max), lo lleva a su casa y —presuntamente— lo asesina. En el relato, la narradora juega con Max, pues, esta domina la situación, se coloca en una situación de poder y logra su propósito (asesinarlo). Los juegos son posibles gracias a dos textos: el televisor y las pinturas de los Reyes Católicos, que Max ignora. Así, el relato se articula en dos códigos: el verbal —cómo la narradora cuenta— y el visual —o que se ve—, teniendo suma importancia este último pues constituye el conjunto de pistas que hubieran podido salvar la vida de Max. Finalmente, en el texto se oponen estos dos códigos de visuales con el texto narrativo paródico de los cuentos de hadas.

Como otros personajes de Bolaño, la narradora se obsesiona con narrar, leer y trazar paralelismos entre realidad y ficción. Como señala Morales:

Este final, el del relato de Bolaño, desde el contexto de la globalización y de la modernidad tardía, de la Utopía realizada, es afín, en una relación de sentido casi paralela, al encuentro de Don Quijote con una Dulcinea que no reconoce como tal, que le parece una campesina vulgar y de mal olor, encuentro traumático que preparara el regreso del personaje a su casa y a morir en ella como Alonso Quijano, es decir, un morir que es la manera de reconocer la parálisis incurable de la vida cotidiana y su negación de la verdadera aventura<sup>13</sup> (262).

En *Estrella distante*, durante una fiesta el poeta y militar Wieder se encierra en una habitación, coloca fotografías de asesinados por la dictadura:

«En algunas fotografías reconoció a las hermanas Garmendia y a otros desaparecidos. La mayoría eran mujeres. El escenario de las fotos casi no variaba de uno a otra por lo que se deduce que es el mismo lugar»<sup>14</sup>.

Resalta, luego de que los personajes viajen al interior de la habitación, es que cambia de código: no hace poesía verbal, sino fotográfica. Además este momento señala el inicio de la separación entre la cúpula política y el poeta. Esta escena ejecuta una de las problemáticas centrales de la novela: ¿puede un asesino ser también un artista? La condición doble del protagonista se evidencia en su posterior viaje del centro del movimiento literario a una condición marginal.

En «Prefiguración de Lalo Cura», al final, el narrador visita al enigmático actor Pajarito Gómez, cuando todos los demás personajes han muerto. Como en «Putas asesinas», El Pajarito cree que el narrador

13 Leonidas Morales, «Don Quijote y la aventura», *Revista Chilena de Literatura* 77 (2010): 257-263.

14 Bolaño (1997) 97.

viene a matarlo, pero los dos personajes terminan viendo películas en el televisor, sin embargo, la relación es diferente: los dos personajes miran a un tercero.

Luego recogió las películas del suelo, puso en el vídeo la de López Tarso y mientras pasaban las imágenes sin sonido se echó a llorar. No llores, Parajito, le dije, no vale la pena. Ya no vibraba. O tal vez todavía vibraba un poquito [...] No he venido a liquidarte, le dije finalmente (307-308).

Aunque el personaje se constituye como un «ángel exterminador», decide no asesinar al actor, por el contrario le da dinero y le dice «Te compraré lo que quieras. Te llevaré a un lugar tranquilo donde puedas dedicarte a contemplar a tus actores favoritos» (309).

En el cuento «Dentista» los protagonistas —el narrador y el dentista— deambulan por la ciudad. Lo que los mueve es un sentimiento de luto (el narrador se ha separado de su novia y al dentista se le ha muerto un cliente, «la india»). Deambulan hasta dar con un niño escritor que escribe cuentos. El cuento que escribe el niño —o los cuentos— contrasta con una conversación que los personajes tienen antes sobre pinturas. El texto literario sustituye al pictórico. Además, se dice que el niño no va a talleres, porque solo se dan talleres para poesía. Esto coloca al género cuento en un estado más periférico que la poesía. Cuando los personajes leen los cuentos, lo hacen entrando a la casa del niño:

Durante un instante los tres nos quedamos quietos, yo diría que hechizados, contemplando la luna o mirando compungidos la exigua vivienda del adolescente en el patio: sólo distinguí con certeza un huacal. Después entramos en un cuarto de techo bajo que olía a humo y Ramírez encendió una luz. Vi una mesa, aperos de campo apoyados en la pared, un niño durmiendo en un sillón (385).

En este caso, los personajes no solo entran a un espacio, sino que pasan a un sistema socioeconómico diferente con reglas diferentes. El tono onírico domina la escena y refleja lo inestable de la situación (en términos de Lotman, la producción de nuevos significados). Lo que se describe en el segmento anterior es el paso de límite: entrar a la semiosfera literaria.

Los personajes ingresan en la casa para leer los cuentos del niño. Entre los cuentos del niño hay uno que trata sobre «un coche inútil abandonado en la carretera que servía de casa a un tipo que leía un libro de Sade» (383). Este cuento ejemplifica, en otro nivel de complejidad, el texto encerrado. En su interior, *hay un texto dentro de un texto*, lo que sugiere a un *continuum* infinito de textos. Luego de la lectura, al día siguiente, el protagonista tiene una catarsis a medias: sabe que ha estado en contacto con una genuina experiencia pero no puede interpretarla.

Al abandonar esos andurriales comprendí, sin embargo, que poco era lo que podíamos decir sobre nuestra experiencia de aquella noche. Ambos nos sentíamos felices, pero supimos sin asomo de duda —y sin necesidad de decírnoslo— que no éramos capaces de reflexionar o discernir sobre la naturaleza de lo que habíamos vivido (387).

Ninguno de los personajes logra una comprensión cabal, solamente parcial: el narrador sueña con el niño escritor, cree entenderlo todo y luego «apareció el cadáver de la vieja india muerta de un cáncer en la encía y lo olvidé todo» (388). El fin del relato se asemeja al inicio porque sigue una la separación de los amigos y un imperante estado de soledad.

### **El horror del centro de sistema: «Los mitos de Cthulhu»**

Este texto de índole satírica, irónico y jocoso, propone una visión pesimista sobre la actualidad y el futuro de la literatura en español. Compara las maneras de hacer literatura a lo largo del siglo xx con

la visión actual, inicios del siglo XXI. Este ensayo engloba, de cierta manera, la linealidad de las preocupaciones de Bolaño sobre el futuro de la literatura en general.

El título del ensayo tiene una raíz intertextual; a la vez que alude a un cambio de género —ensayo por narrativa— también sugiere el tono del ensayo: el horror de los escritos de Howard Lovecraft; Bolaño describe un ambiente tétrico que induce a la locura y el asco, además de hacer referencia al tropo de la invocación presente en la narrativa del escritor estadounidense. Con esto, Bolaño va organizando un canon para el futuro inmediato. La calificación que hace Bolaño es binaria y permite agrupar los escritores en dos grandes grupos: los que deben estar en la semiosfera (son aceptados y respetados) y los que deben ser expulsados (cuadro 1).

Siendo el texto satírico, el discurso critica que la organización actual está invertida: los escritores desechados por Bolaño están establecidos en el centro del sistema literario, y viceversa, sus escogidos han sido olvidados. La tipología en dos grupos obedece a rasgos pre-determinados: en la semiosfera literaria escritores de ficción (incluidos los poetas), la mayoría latinoamericanos, del periodo del Boom o una generación posterior. Por otro lado, sobresale que la mayoría son españoles nacidos después de 1950. Además, Marcel Proust y James Joyce, reconocidos renovadores del género novelístico se oponen a uno de los impulsores de la novela de aventuras, Alejandro Dumas.

**Cuadro 1. Listado de escritores y su pertenencia  
a la semiosfera literaria**

<i>Deben estar</i>	<i>No deben estar</i>
Augusto Monterroso	Alberto Vázquez-Figueroa
Bioy Casares	Alejandro Dumas
Fernando Vallejo	Ana Rosa Quintana
Franz Kafka	Ángeles Mastretta
Gabriel García Márquez	Antonio Muñoz Molina
Jacques Vaché	Arturo Pérez Reverte
James Joyce	Fernando Sánchez Dragó
Jorge Ibargüengoitia	Héctor Aguilar Camín
Jorge Luis Borges	Hernán Rivera Letelier
Juan Carlos Onetti	Isabel Allende
Julio Cortázar	Juan Goytisolo
Macedonio Fernández	Juan Manuel de Prada
Manuel Puig	Lucía Etxebarria
Marcel Proust	Luis Sepúlveda
Mario Santiago	Penélope Cruz
Mario Vargas Llosa	Sergio Ramírez
Nicanor Parra	Tomás Eloy Martínez
Octavio Paz	
Raúl Damonte Botana (Copi)	
Reinaldo Arenas	
Ricardo Piglia	
Roberto Arlt	
Sergio Pitol	

El texto constituye un ataque a los textos, junto con la idea de escritor, que conforman el núcleo del sistema literario contemporáneo en lengua española. Bolaño constituye los rasgos textuales que considera positivos y los contrasta con la imperante necesidad de «legibilidad». Refiriéndose despectivamente al escritor Vázquez Figueroa, por ejemplo «no es el más perfecto, pero sin duda es perfecto. Legible lo es. Ameno lo es. Vende mucho. Sus historias, como las de Pérez Reverte, están llenas de aventuras» (535). Los valores negativos se asocian a estructuras narrativas, así que junto con la legibilidad y el

plagio, se va conformando un modelo de escritor y de texto, alejado de las novelas —en caso de narrativa— decimonónicas del siglo xx.

El rasgo de «legibilidad» constituye un elemento importante para constituir una nueva semiosfera de la literatura; mientras que en periodos anteriores, la legibilidad no era un elemento de peso, lo pasa a ser cuando lo importante es vender grandes cantidades de libros a lectores-consumidores.

A la legibilidad se le suma el plagio:

Sánchez Dragó es quien escribe los mejores libros de teología. Un tipo cuyo nombre no recuerdo, especialista en ovnis, es quien escribe los mejores libros de divulgación científica. Lucía Etxebarria es quien escribe los mejores libros de intertextualidad. Sánchez Dragó es quien mejor escribe los libros sobre multiculturalidad. Juan Goytisolo es quien escribe los mejores libros sobre historia y mitos. Ana Rosa Quintana, una presentadora de televisión simpatiquísima, es quien mejor escribe el mejor libro sobre la mujer maltratada de nuestros días. Sánchez Dragó es quien escribe los mejores libros de viajes (539).

Lucía Etxebarria fue acusada de plagiar partes de su novela *Amor, curiosidad, prozac y dudas* a la periodista estadounidense Elizabeth Wurtzel. Etxebarria se defendió aludiendo que era un uso de intertextualidad<sup>15</sup>. Como Etxebarria, también Quintana ha sido acusada de plagiar en su libro *Sabor a hiel*, lo que causó que al libro se le fuera retirado su Premio Planeta<sup>16</sup>.

Además de hacer referencia al plagio, el fragmento anterior se centra en otro aspecto: el abandono de la disciplina literaria por otras: ya sea la teología, la divulgación científica etc., se considera una interferencia con la labor literaria *per se*. Los escritores repudiados además de escribir ficción son presentadores de televisión, gurús de salud.

15 Leandro Pérez Miguel, «Lucía Etxebarria: “Me han hecho mucho daño, pero tengo la conciencia muy limpia”» (2001), *elmundolibro.com*, 10 de abril, <<http://www.elmundo.es/elmundolibro/2001/10/01/anticuario/1001933262.html>>.

16 Emma Rodríguez, «Ana Rosa Quintana culpa del plagio a un estrecho colaborador» (2000), *elmundolibro.com*, 5 de abril, <<http://www.elmundo.es/elmundolibro/2000/10/23/anticuario/972296107.html>>.

Escriben no solo ficción sino géneros no literarios en los que no son especialistas (divulgación científica, teología, etc.). Los escritores se comportan como «todólogos» culturales; dejan el sistema literario para formar parte de «otro» sistema. Esto se evidencia cuando la literatura es un medio para obtener estatus económico y social:

Los escritores actuales no son ya (...) señoritos dispuestos a fulminar la respetabilidad social ni mucho menos un hatajo de inadaptados sino gente salida de la clase media y del proletariado dispuesto a escalar el Everest de la respetabilidad, deseosa de respetabilidad (...) Para llegar a ella tienen que transpirar mucho. Firmar libros, sonreír, viajar a lugar desconocidos, sonreír, hacer de payaso en los programas del corazón, sonreír mucho, sobre todo no morder la mano que les da de comer, asistir a ferias de libros y contestar de buen talante las preguntas más cretinas, sonreír en las peores situaciones, poner cara de inteligentes, controlar el crecimiento demográfico, dar siempre las gracias (544).

En este caso, surge un nuevo fenómeno la semiosfera «literatura» se inserta a otros sistemas y empieza a hablar en su lenguaje exógeno. El sistema entonces empieza a perder sus rasgos definitorios y sus textos principales se ven también modificados (ya no se sabe qué es un texto literario y qué no).

La hipótesis que se da en el ensayo sobre el cambio en el sistema es la siguiente: existe una «paternidad» o «linaje» en el sistema literario, que pasa de generación en generación. Los nuevos escritores son «hijos» de los anteriores. Bolaño cuenta que «un prestigioso y resabiado escritor latinoamericano» (541) confiesa que admira a Nelson Mandela, Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa, tres personajes que, cuando perdieron protagonismo, fueron sustituidos por sus «hijos». En este punto Bolaño es categórico con respecto a los escritores: dejan «escritores epigonales, pero claros y amenos» (542) y en el caso de Mandela su sucesor es Mbeki, descalificado debido a su negacionismo del VIH/Sida. Lo que se evidencia es que el sistema

literario tiene *memoria*, y en este caso también demuestra una crisis relacionada con el futuro, y por lo tanto, el quiebre, la fractura del sistema se debe a una paternidad viciada. Asimismo, la asociación es clara: los escritores ambiciosos de los años sesenta dieron campo a escritores inferiores, quienes desvirtúan todo el avance literario o político hasta entonces.

A modo de alarma, cerca del final Bolaño expone que lo que queda en el centro de la semiosfera literaria son variantes infinitas (con tanta comunicación tengan con la cultura) del folletín. Cuando los escritores abogan solamente por el éxito (las ventas, retribución económica), la forma literaria que irán adoptando es el folletín. El folletín, que no es literatura, encarna para Bolaño el ocaso del quehacer literario. Es también, el texto central del sistema literario vigente.

El ensayo ejemplifica *la poética* de Roberto Bolaño, en tanto demuestra la ansiedad y escepticismo ante la perdurabilidad del arte literario en el sistema cultural contemporáneo. Como en otros textos de Bolaño, la periferia se establece como el espacio donde ocurre el intercambio, donde es posible revitalizar el sistema (la literatura). Así, el escritor queda establecido como agente catalizador de los significados del sistema, adquiere diferentes funciones, que varían según su cercanía al centro de la semiosfera; es, en suma, una poética basada en las posibilidades desde la periferia de producir nuevos significados.



# La concepción de la literatura en tres cuentos de Roberto Bolaño<sup>1</sup>

(The Conception of Literature in Three Short Stories by Roberto Bolaño)

---

*Gustavo Camacho Guzmán*<sup>2</sup>

Universidad Nacional, Costa Rica

## RESUMEN

Se lleva a cabo un análisis del modo de entender la literatura misma en los cuentos «Fotos», «Dentista» y «Encuentro con Enrique Lihn», de Roberto Bolaño. Los tres muestran una representación de los siguientes componentes del fenómeno literario: el escritor (concebido como un ser desgraciado, pobre y sufriente), el lector (persona que sufre al leer), el texto (especie de verdugo que influye sobre el lector de forma negativa) y el proceso de la lectura (un acto condenatorio).

## ABSTRACT

An analysis is carried out on how literature itself is conceived in the stories “Fotos,” “Dentista,” and “Encuentro con Enrique Lihn,” by Roberto Bolaño. These three texts offer a representation of the following components of the literary phenomenon: the writer (conceived as a miserable, poor, and suffering being), the reader (someone who suffers when reading), the text (a kind of executioner influencing the reader negatively), and the reading process (a condemning act).

---

1 Recibido: 26 de mayo de 2016; aceptado: 20 de octubre de 2016. Este artículo se redactó con base en la ponencia titulada «El texto en el espejo: la concepción del fenómeno literario en tres cuentos de Bolaño», que el autor presentó en las *Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana* (Jalla), efectuadas en 2014, en la Universidad Nacional.

2 Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje. Correo electrónico: gustavo\_a\_72@hotmail.com

**Palabras clave:** literatura hispanoamericana, narrativa chilena contemporánea, Roberto Bolaño.

**Keywords:** Spanish American literature, contemporary Chilean narrative, Roberto Bolaño.

*Uno nunca termina de leer, aunque los libros se acaben, de la misma manera que uno nunca termina de vivir; aunque la muerte sea un hecho cierto.*

Roberto Bolaño.

En diferentes textos narrativos de Roberto Bolaño, están las ideas o concepciones con las que se califica a la misma literatura, así como al oficio del escritor. Incluso, en algunos cuentos o novelas de Bolaño tratan sobre personajes relacionados con la literatura, sean estos escritores o lectores. Ejemplos son las novelas *Los detectives salvajes* (1998) y *2666* (2004)<sup>3</sup>: la primera trata sobre el grupo de poetas jóvenes en busca de los manuscritos de Cesárea Tinajero; la segunda consiste en la búsqueda del escritor alemán Benno von Archimboldi, por parte de cuatro críticos de la literatura, en la ciudad mexicana de Santa Teresa. Lo mismo sucede con algunos de los cuentos del autor, como es el caso de «Fotos», «Dentista» y «Encuentro con Enrique Lihn». En estos tres cuentos se hallan, de un modo o de otro, ideas y características sobre el fenómeno literario, puesto que los tres ofrecen un conjunto de descripciones sobre las figuras del autor, del lector, e incluso, presentan un conjunto de ideas sobre cómo considerar a la misma literatura.

De este modo, en las páginas siguientes se desarrollan algunas ideas sobre cómo se concibe el fenómeno literario en los tres cuentos mencionados de Roberto Bolaño, tomados del volumen titulado *Putas asesinas* (2001)<sup>4</sup>. Tal concepción de la literatura y del hecho literario

3 Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes* (Barcelona: Anagrama, 2011); y Roberto Bolaño, *2666* (Barcelona: Anagrama, 2013).

4 Roberto Bolaño, *Putas asesinas* (Barcelona: Anagrama, 2011). Todas las citas serán tomadas de esta edición; se indica entre paréntesis el número de página.

se toma de las marcas que presenta el texto, de forma especial, de las expresiones del narrador y de los personajes.

En cuanto al primer texto citado, el protagonista es Arturo Belano, uno de los personajes centrales de *Los detectives salvajes* (1998). En «Fotos», Belano es el único ser vivo que se encuentra en una aldea perdida de Liberia, país de África<sup>5</sup>, y está acompañado solo por un libro hallado al azar: *La poésie contemporaine de langue française depuis 1945*<sup>6</sup>. Según el narrador, el texto fue publicado en 1974 y su contenido es un compendio de escritores en lengua francesa, sin importar su procedencia o el lugar de publicación de los poemarios. El propio narrador expresa que Belano tropieza con un libro en el que «la poesía en lengua francesa se conmemora a sí misma» (197).

A partir de esta situación, es posible detectar cuatro rasgos sobre la literatura y su consumo. En primer lugar, el lector está sumido en la soledad completa: Belano no cuenta con más compañía que la del libro. En segundo lugar, el texto está abandonado a su suerte: el protagonista piensa que es un «milagro (...) haber hallado este libro aquí» (197). En tercer lugar, el encuentro del libro y el lector es casual: Belano consigue un libro en medio de la nada por causa del azar. El cuarto aspecto sobresaliente es el ya mencionado acto de que la escritura se celebre a sí misma: el libro con el que se encuentra el personaje resulta ser una historia de la literatura, en específico, de la poesía escrita en francés. Ello implica que, el escribir una historia literaria implique un acto en el que la escritura se refiere y remite a sí misma, en razón de que resulta inevitable la referencia a otros textos y a otros autores.

A lo largo de la narración, Belano hojea el libro, estudia las poses de los escritores en las fotografías, de ahí el título de «Fotos», y en algunas ocasiones, se ofrecen citas de *La poésie contemporaine* sobre los treinta y nueve poetas que Belano repasa. El aspecto común a todos

5 En *Los detectives salvajes*, uno de los episodios se desarrolla en una de las aldeas de Liberia. Al igual que en este cuento, en la novela el protagonista de tal pasaje es Arturo Belano. Véase Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes* (Barcelona: Anagrama, 2011): 526-549.

6 Serge Brindeau y otros, *La poésie contemporaine de langue française depuis 1945* (París: Bordas, 1973).

los poetas franceses mencionados es el *dolor*, ello queda de manifiesto cuando, luego de examinar la expresión de la poeta Claude de Burine, a quien el narrador califica como la encarnación de Anita la Huerfanita, Belano piensa «aquí voy a encontrar mucho dolor» (199). Esta comparación acaba siendo una equiparación entre la poeta y el citado personaje: «[...] y no hay más datos biográficos sobre ella, como si a los treintaiocho años, tras la publicación de *Hanches*, Anita la Huerfanita hubiera desaparecido» (199; destacado en el original). A esta sustitución de nombres, en que Claude de Burine deja de ser tal para convertirse en una niña huérfana, se suma la calificación de abandono y destierro con que la describe la voz de la narración: la poeta acaba sumida en el dolor, la orfandad, el abandono y el destierro, además de que se sugiere una presunta desaparición sin causa alguna (200).

Un hecho por destacar es el estado del protagonista mientras lleva a cabo su lectura, pues el ambiente caluroso contribuye a que Belano entre en un delirio. Es decir, la lectura se lleva a cabo en un estado mental alterado. En tres ocasiones, él cree ver o sentir algo que no es real: la primera vez que aparece una mala jugada de su imaginación es cuando busca los datos biográficos de Dominique Tron:

después de leer né à Bin el Ouidane (Maroc) le 11 décembre 1950, se da cuenta de que Dominique Tron es un hombre y no una mujer, ¡debo estar en plena insolación!, reflexiona mientras se espanta un mosquito (totalmente imaginario) de la oreja (200; destacado en el original).

Belano desvaría en tres ocasiones, debido a la insolación: la primera es la ya mencionada. La segunda visión corresponde al recorrido de una serie de hombres vestidos a la usanza tradicional mexicana: «[...] y luego cierra los ojos y ve un torrente de charros espectrales pasar como una exhalación de color gris por el lecho de un río seco»<sup>7</sup>.

7 Bolaño, 200. Este último aspecto alude, de forma implícita, a la novela *Los detectives salvajes*, en la cual Arturo Belano aparece como uno de los personajes que, acompañado por los jóvenes poetas Ulises Lima y Juan García Madero, busca a la poeta Cesárea Tinajero.

La tercera vez que el personaje alucina es cuando ve una serie de buitres, zopilotes o cuervos, Belano no está seguro, a la espera de su muerte: él sabe que los pájaros descienden a los árboles y las ramas bajas. El buitre espera la muerte del protagonista, el cual: «se queda largo rato con los ojos cerrados, como si estuviera reflexionando o llorando con los ojos cerrados, y cuando los vuelve a abrir allí están los cuervos» (205).

La lectura se lleva a cabo durante el atardecer; en apariencia, el tiempo se detiene en la hora del atardecer: «la tarde en la aldea parece seguir al sol en su marcha hacia el oeste, eso piensa Belano no sin acongojarse»; puesto que él llega a la idea de que el crepúsculo no va a terminar (202). En otras palabras, la aldea se encuentra en un punto muerto, en un tiempo detenido. Lo mismo puede decirse sobre el lector: cuando lee está sumido en una locura, en un delirio que lo lleva a imaginar mosquitos y aves carroñeras que esperan el momento de su muerte. Luego de saber que la aldea está sumida en un tiempo eterno y de que va a morir, Belano se incorpora y se encamina al ocaso. Junto con el poblado, él se dirige hacia el olvido y la muerte sin soltar su libro: en otros términos, la literatura, sea lea o se escriba, conduce al lector hacia la nada.

La segunda narración que ofrece no solo una idea de la literatura, sino también del arte pictórico, es «Dentista». En este caso, el narrador visita a un amigo de juventud dedicado a la odontología y radicado en la ciudad mexicana de Irapuato. Al inicio, el texto no parece ofrecer alguna concepción sobre lo literario, sino sobre la pintura y el oficio de la medicina: el médico cuenta a su amigo la muerte de una mujer indígena en su propio consultorio a manos de un aprendiz, así como su desafortunado encuentro con Cavernas, un pintor famoso que lo aborreció por querer comprarle alguno de sus cuadros.

Este último aspecto permite al odontólogo descalificar a la pintura, en virtud de que se la relaciona con la individualidad del artista. En una de las discusiones sobre este tema, el narrador intenta convencer a su amigo de que no existe relación alguna entre los asuntos

individuales o personales y el arte, el dentista responde que «el arte es la historia particular. Es la única historia particular posible» (178; destacado en el original). A la luz de lo dicho, el texto plantea que las artes sirven como expresión del yo, por lo cual, aunque se trate de un objeto creado para ser visto, la calidad de una obra pictórica no puede separarse de la interioridad y la vida privada del pintor.

En sus años mozos, ambos personajes son admiradores, en específico, de la pintura y de las letras; tal admiración llega ser calificada por el narrador como un hambre, una necesidad de placer estético que desemboca en el infortunio y en la desdicha: para el narrador, disfrutar de lo artístico lleva a la desgracia, convierte a los que gustan de ello en «más pobres, más flacos, más feos, más ridículos» (187).

La noche dentro del texto desempeña un papel fundamental, por ser entonces cuando ambos personajes salen a recorrer la ciudad y los bares de Irapuato. Ello sucede en tres ocasiones, y en ellas, se efectúa un *descenso*: los personajes visitan primero los lugares «de clase media alta» para luego terminar en un lugar hampesco, que se trata de

una fonda de comidas corridas en los suburbios de Irapuato. El cambio de escenario era notable. Si antes nos habíamos codeado con profesionales, funcionarios, y comerciantes, ahora estábamos rodeados por obreros, desempleados, mendigos (176-177).

En la fonda encuentran a un adolescente, amigo del dentista. Aparece un personaje escritor. La aparición de este personaje se encuentra marcada por un cambio en el espacio del que el narrador tiene recuerdos vagos o difusos, como si se tratara de un letargo, puesto que los recuerdos dejan de ser claros para convertirse en confusos: el narrador recuerda, por ejemplo, la barra del bar atestada de personas de aspecto indefinible, «[...] a un ciego cantando una canción en una esquina del local o un canción que hablaba de un ciego» (179). Incluso, el bar se llena de humo sin haberlo advertido. Después de tales cambios, aparece en la mesa de los personajes un joven escritor,

amigo del dentista, llamado José Ramírez. El adolescente es descrito como un joven desconfiado, de expresiones endurecidas y de mirada penetrante, que se compara con un puñal: esta descripción se debe a que, en palabras del narrador, pareciera por la mirada de Ramírez, que ha sufrido mucho dolor. Al igual que el narrador, este mismo sentimiento es el que encuentra Arturo Belano en las fotografías de los poetas franceses.

Según el odontólogo, Ramírez es el mejor cuentista de México, frente al cual, los narradores mexicanos consagrados son inferiores (191). El narrador, al oír que está frente a alguien así, responde que para formarse un criterio debe leer lo que Ramírez ha escrito. En este caso, la lectura se considera como un acto de condena, en el cual el dolor o el sufrimiento son seguros, puesto que evitar la lectura es «salvarse»:

Y yo que por educación hubiera podido decir que estaba bien, que sonaba interesante, dije que era necesario leerlo para formarme una opinión cabal. Eso fue lo que dije, pero igual hubiera podido decir lo contrario y me habría salvado (191; destacado propio).

Ante esta condena, es necesario cruzar una frontera y pagar un peaje de «dolor o de extrañamiento» (192), como si la lectura fuera un acto doloroso, además de condenatorio. Incluso, el acto de la lectura está indirectamente relacionado con la muerte: al aceptar la necesidad de leer, el narrador pierde su calor corporal, su vitalidad, para entrar en un estado de ánimo en que el desinterés es central: «Hubiera podido decir que no era necesario [conocer los textos de Ramírez]. Pero para entonces ya estaba helado y nada me importaba» (191).

En presencia del texto, el lector se convierte en un ser vulnerable y débil, que puede ser herido o condenado por la acto de la lectura: tal percepción de la literatura implica que esta tiene la capacidad de influir o de *gobernar* a su lector, de ahí que leer no sea placentero, sino una forma de sufrir.

Ramírez lleva a ambos personajes a su casa para que lean sus escritos. El viaje hacia la casa de Ramírez implica salir de la ciudad y adentrarse en el campo, en la periferia. Una vez ahí, se dedican a leer un manuscrito de más de cinco centímetros de grosor durante toda la noche. En este punto, aparecen algunas ideas sobre la figura del lector y la naturaleza de su acto: cuando tiene el texto en mano, el personaje que narra propone salir de la casa, con el fin de leer en un «ambiente más agradable», pero el dentista reacciona «como un condenado a muerte» que lo obliga a leer «de una chingada vez» (194). Líneas más adelante, el narrador siente que su lectura es eterna, de ahí que se explique el final de ella como un momento en que se considera que se ha terminado, pero que en el fondo, es un proceso que no acaba del todo. Esto concuerda con la idea de la condena, de un momento doloroso en que la persona que lee es un eterno sentenciado: una cadena perpetua a muerte, puesto que «uno no termina de leer aunque los libros se acaben» (194). La lectura no se puede expresar ni explicar; para el lector, acercarse a un texto implica dejarse gobernar por él: la lectura lo afecta de forma inexplicable. Es decir: la lectura se *experimenta*, pero no se explica:

Al abandonar esos andurriales comprendí, sin embargo, que poco era lo que podíamos decir sobre nuestra experiencia de aquella noche. Ambos nos sentíamos felices, pero supimos sin asomo de duda –y sin necesidad de decírnoslo– que no éramos capaces de reflexionar o discernir sobre la naturaleza de lo que habíamos vivido (195).

El lugar que ocupa la literatura dentro de la sociedad descrita en el texto es un espacio de muy poca importancia dentro de la actividad cultural. La única vez que el narrador sale a caminar por la ciudad durante el día, se da cuenta de que la venta de libros es un negocio marginal, casi inexistente: «Más tarde pasé por una librería (me costó encontrar una), en donde compré un libro con ilustraciones de Emilio Carranza, un paisajista nacido en El Hospital, una aldea

o un ejido cercano a Irapuato» (184). A ello se une la noticia de que José Ramírez participó en talleres de poesía, puesto que es lo único que no tiene valor: «En este pueblo de mierda solo se enseña gratis la poesía. ¿Comprendes?»<sup>8</sup>.

Por su parte, el cuento titulado «Encuentro con Enrique Lihn» presenta la situación de un joven llamado Roberto Bolaño y su reunión con un poeta renombrado. En este cuento, vida de Bolaño se caracteriza por el encierro y la pobreza, él mismo cuenta: «vivía encerrado en una casa de Gerona casi sin nada de dinero ni perspectivas de tenerlo» (218). Su situación es desalentadora no solo social y económicamente, sino también en el aspecto literario. Esto debido a que, en ese momento, no posee un apoyo en el mundo de las letras; tal carencia, de acuerdo con el narrador, es común para todos los escritores jóvenes. El ámbito literario es un campo hostil:

[...] la literatura era un vasto campo minado en donde todos eran mis enemigos, salvo algunos clásicos (y no todos), y yo cada día tenía que pasear por ese campo minado, apoyándome únicamente en los poemas de Arquíloco, y dar un paso en falso hubiera sido fatal. Esto les pasa a todos los escritores jóvenes (218).

Las características de las instituciones literarias forman parte de esta hostilidad que el narrador menciona: la concesión de premios y becas dentro del campo literario, para el narrador, está regida por el sentido de la oportunidad y de la alabanza a quienes cuentan con poder dentro de tal institución. Esto se debe a que una de las causas por las cuales Bolaño se considera un joven escritor sin expectativas de mejorar su situación se debe a que «las publicaciones, los premios y las becas» son para «los que han alabado a los mandarines de la literatura, una horda inacabable cuya única virtud es el sentido policial de la vida» (218). De esta manera, para el narrador, la producción literaria no se rige en función del talento

8 Otra característica de los talleres literarios es su inexistencia: mientras que los talleres de poesía son gratuitos, no existen en Irapuato talleres dedicados a la narrativa. Bolaño, 190.

del escritor o del valor literario de los textos, sino del oportunismo y el halago para con las personas que ejercen el poder y cuentan con influencia dentro de esa instancia. A esta situación de desaliento, se suma la opinión desfavorable que el protagonista tiene sobre su propio oficio. En las cartas que intercambia con Lihn, Bolaño sostiene que «la literatura chilena, salvo dos o tres excepciones, me parecía una mierda» (219).

Tal como afirma el narrador, ambos discuten en sus cartas sobre la literatura escrita en Chile; en ellas, Lihn menciona a los que serían los «seis tigres» de la poesía de ese país al llegar el 2000. Bolaño, por su parte, se encarga de dismantelar esa idea, puesto que de los seis poetas, todos están sumidos en la desgracia. De los seis tigres, Rodrigo Lira, Gonzalo Muñoz y el poeta Martínez estaban muertos antes de 1981, que es la fecha aproximada de las cartas. Rodrigo Lira cometió un suicidio, Gonzalo Muñoz desapareció en México con el oficio de un ejecutivo de empresa y Martínez «leyó con atención el *Duchamp des cygnes* y luego se murió»; Maquieira, el cuarto tigre, cayó en el alcoholismo después de leer a Cardenal y a Coronel Urtecho y publicar dos libros; por su parte, Bertoni «es una especie de hippie que vive a orillas del mar recolectando conchas y cochayuyos». El sexto tigre es Roberto Bolaño, quien se encuentra en situación de encierro y pobreza. Si se presta atención al destino de los seis poetas, se llega a la conclusión de que los caminos de quien se dedica a las letras son la muerte, el alcoholismo o la miseria, de ahí que el narrador considere que, más que tratarse de *tigres*, los seis poetas son «gatitos de una provincia perdida» sin mayor repercusión dentro de un pequeño círculo, y que por tanto, Lihn está equivocado si piensa que los seis van a llegar a ser grandes exponentes de la poesía de Chile (219).

El encuentro del personaje con Enrique Lihn, después de haber intercambiado correspondencia, presenta ciertas particularidades que hacen pensar en un hecho fuera de lo ordinario. En primer lugar, la reunión entre los dos poetas se efectúa en un estado onírico, e incluso, remite al tópico del descenso al infierno:

En 1999, después de volver de Venezuela, soñé que me llevaban a la casa en donde estaba viviendo Enrique Lihn, en un país que bien pudiera ser Chile y en una ciudad que bien pudiera ser Santiago, si consideramos que Chile y Santiago alguna vez se parecieron al infierno (217).

En segundo lugar, una de las primeras noticias que el protagonista ofrece antes de su reunión con Enrique Lihn es la muerte del poeta, y a pesar de que sabe esto, sigue el juego de los «entusiastas», que son un grupo de poetas jóvenes, fanáticos de Enrique Lihn. Incluso, el propio poeta es consciente de esta condición, en tanto el personaje afirma que su corazón no le funciona. Esto le permite al narrador notar que está frente a una imagen construida a partir de la imaginación de un grupo de lectores, puesto que la verdadera causa de la muerte de Lihn no es la que mencionan como tal:

Y en ese momento yo supe que Lihn sabía que estaba muerto. El corazón ya no me funciona, decía. Mi corazón ya no existe. Aquí hay algo que no está bien, pensaba yo. Lihn murió de cáncer, no de un ataque al corazón (221).

Incluso, el narrador menciona no solo la muerte del poeta con el cual se reúne, sino también su estado de ánimo: el encuentro de los dos personajes permite al narrador expresar la tristeza en que se encuentra sumido Enrique Lihn, No solo se trata de una persona sin vida, sino también de una persona sin alegría (220). Al llegar al bar donde se encuentra el poeta, el protagonista nota que ese no es el hombre que él conocía: Bolaño saluda a una persona que se parece a sus poemas, que vive en un edificio similar a sus poemas y que puede desaparecer tal como, según Bolaño, pueden esfumarse sus poemas. Los atributos del anfitrión dejan pensar que este es una imagen ausente: no se está frente a una persona, por demás muerta, sino que se trata de una entidad creada a partir de una lectura, es la imagen de un poeta creada a partir de sus textos. Por ello, Enrique Lihn no es más que una

imagen creada a partir del discurso literario: Enrique Lihn no existe más que dentro de sus propios textos, de ahí que el protagonista no se encuentre con un poeta, sino con la imagen de él, creada a partir de la lectura de sus poemas.

Ya en casa del poeta, éste desaparece misteriosamente, y al saberse solo, Bolaño busca a su anfitrión por las habitaciones (220). En ese instante, el protagonista encuentra dos libros; el hecho de tropezar con ellos da una idea del valor estético que se otorga a dos periodos de la literatura occidental, los libros son «uno clásico, como una piedra lisa, y el otro moderno, intemporal, como la mierda» (224). Es claro, entonces, cómo entender dos periodos de la literatura y del arte y cuál es su valor como objetos estéticos.

El personaje, mientras buscaba a Enrique Lihn, sentía que «también» se «iba quedando frío, y cada vez sentía más rabia y más frío», además de que empieza a sentirse enfermo. Tal adverbio dentro del texto implica que *otro*, además de Bolaño, está frío: hay un muerto cerca y el narrador, que busca al difunto, muere poco a poco. Una vez que halla al poeta, este explica qué es lo que sucede:

aunque no te lo creas, Bolaño, presta atención, en este barrio, sólo los muertos salen a pasear. Y ya para entonces los dos habíamos atravesado el bar y estábamos asomados a una ventana, mirando las calles y las fachadas de ese barrio tan peculiar en donde sólo paseaban los muertos (224-225).

En síntesis, buscar y conocer a un escritor, lo que el protagonista lleva a cabo, conduce a la muerte, y de igual forma, la muerte es una condición necesaria tanto para el escritor, es el caso de Lihn, como para quienes lo admiran, tal como le sucede a los discípulos de Enrique Lihn.

A partir de lo dicho, se pueden esbozar algunas ideas sobre cuatro elementos del fenómeno literario: el autor, el texto, el lector y el proceso de lectura. Los tres cuentos concuerdan en presentar al

hombre de letras como desgraciado. El escritor, sea novel o de renombre, vive en medio de la pobreza, el abandono y el dolor, como el personaje de Roberto Bolaño cuando compartía correspondencia con Enrique Lihn; es la situación de José Ramírez, el mejor de todos los literatos de México y la de los seis tigres de la poesía de Chile; la segunda posibilidad para el literato es la muerte, en cuyo caso, el autor se transforma en una imagen elaborada por los lectores a partir del discurso literario: Bolaño, al encontrarse con Enrique Lihn, está frente a una persona muerta, una construcción hecha por sus lectores: por ello se parece a sus poemas.

Un aspecto común en los escritores es el sufrimiento: Arturo Belano, al repasar la vida y obra de los poetas franceses, cree que encontrará mucho dolor en su recuento. Con respecto al texto, se lo presenta como un objeto de ínfimo valor: así lo considera Bolaño cuando busca a Enrique Lihn por las habitaciones de la casa. Con respecto al texto, este se encuentra abandonado: rueda al azar por el mundo hasta que se cruza, por casualidad, con un lector; tal es el caso de Arturo Belano, quien halla, casi por milagro del destino, un libro en una aldea deshabitada de África. Incluso, el texto puede hallarse en casa del escritor, como sucede con los cuentos de José Ramírez, cuando los dos personajes de «Dentista» pasan la noche sumidos en la lectura.

Esa última, por su parte, se caracteriza por ser condenatoria: el texto es una especie de verdugo que puede influir en su lector, puede hacer que este sufra. El narrador de «Dentista» considera que es mala idea *cruzar la frontera* para encontrarse con los escritos de José Ramírez, pues será necesario pagar un peaje del que saldrá perjudicado. De igual manera, el texto es producto de un acto de adoración narcisista, puesto que nada se escribe desde cero, se parte siempre de otros textos: el libro con que Belano se entretiene mientras termina de desaparecer el espacio es una historia de la poesía francesa, una conmemoración que la literatura se dedica a sí misma.

En cuanto al lector, aparte de ser la víctima a la que el texto hará sufrir y de hallarse condenado a leer sin descanso, por lo común, se encuentra en soledad: el encuentro del texto y su lector se lleva a cabo en solitario. Belano lee sin compañía alguna; de igual forma, el dentista y su amigo, a pesar de estar en un mismo lugar leyendo los mismos textos, leen a solas, ambos encerrados en su propia lectura.

Además de provocar dolor, el texto se encarga de volver es-  
perpéntico a quien disfrute de él: en sus años mozos, el dentista y su amigo son ávidos lectores y apasionados seguidores de las artes, pero tal gusto los vuelve pobres, flacos, feos y ridículos (187). Aun más, el lector también se encuentra muerto sin que él lo sepa: Bolaño muere al encontrarse con Enrique Lihn, y solo sabe de su condición cuando este explica cómo es el barrio en que viven los poetas y los lectores.

En cuanto a la institución literaria, como la encargada de conceder reconocimientos a los escritores, becas y oportunidades de publicación, la situación de Roberto Bolaño, el personaje de «Encuentro con Enrique Lihn», permite afirmar que tal institución es de carácter hostil para los escritores jóvenes, y más aún, para quienes no halagan a los «mandarines» de la literatura, de ahí que la situación de un joven escritor sea precaria si no asume el juego del halago y la alabanza para con quienes cuentan con el poder dentro de la misma institución de la literatura.

En suma, la imagen que proyectan los tres cuentos de Roberto Bolaño sobre la propia literatura es una figura marcada por la muerte, el dolor, el sufrimiento, la soledad y el oportunismo. Incluso, la misma literatura aparece como un acto en el que la muerte y el dolor no son solamente propios del escritor, esté vivo o muerto, sino que también marcan al lector. De esta manera, la representación que los tres cuentos presentan de la misma literatura es una imagen negativa, en tanto conduce, en último término, a la muerte y al sufrimiento.

**OTROS ESTUDIOS LITERARIOS**  
(OTHER LITERARY STUDIES)



# Las narrativas innaturales<sup>1</sup>

## (Unnatural Narratives)

---

*Roy Alfaro Vargas*<sup>2</sup>

Universidad de Costa Rica

### RESUMEN

Se desarrolla una crítica de las narrativas innaturales, que responden a un nuevo esquema narratológico entendido en términos anti-miméticos. Se describen las principales características de estas narrativas, en relación con conceptos como lector, tiempo o narración; en función del desarrollo de literaturas experimentales y dentro del contexto de una política de lo imposible, que plantea ontologías alternas (post)postmodernas, mediante la representación de mundos posibles, que evaden la realidad social y cuyo rol sociológico es el control social. Además, se señalan las contradicciones internas de estas narrativas innaturales.

### ABSTRACT

A critique is developed for unnatural narratives, which respond to a new narratological schema understood in anti-mimetic terms. The main characteristics of these narratives are described in relation to concepts such as reader, time or narration, regarding the development of experimental literatures and within the context of a politics of the impossible that aims to set up (post) postmodern alternate ontologies through the representation of possible worlds that evade social reality and whose sociological role is social control. In addition, the internal contradictions of these unnatural narratives are emphasized.

**Palabras clave:** narratología, teoría de conjuntos, literatura estadounidense, literatura costarricense, literatura brasileña, ciencia ficción

**Keywords:** narratology, set theory, American literature, Costa Rican literature, Brazilian literature, science fiction

---

1 Recibido: 26 de junio de 2015; aceptado: 20 de octubre de 2016.

2 Correo electrónico: royalfarov@gmail.com

## Introducción

La postmodernidad y su exacerbación, la postpostmodernidad<sup>3</sup>, han estado teñidas por el irracionalismo. Dentro de los esquemas de estas propuestas, el principio de tercero excluido de la lógica formal pierde supuestamente validez y, en su lugar, la adquiere la necesidad de generar plusvalía, o sea, mercancías; en nuestro caso mercancías culturales, que se alejen de toda coherencia lógica, de toda referencialidad y, también supuestamente, de cualquier noción homogenizante, que trate de fundamentarse en alguna noción de totalidad. En este marco, aparece, entre otros muchos fenómenos culturales, una corriente narratológica denominada *las narrativas innaturales*, las cuales, como veremos, cumplen una determinada función en la agenda (post)postmoderna.

Por otra parte, el planteo de las narrativas innaturales es poco conocido en el ámbito de la lengua española, por lo que este artículo está dirigido a servir de introducción a esta temática en auge, eso sí de manera *crítica*. La idea que nos guiará de aquí en adelante es que las narrativas innaturales plantean supuestas ontologías alternas, que parten de un enfoque antimimético, para elaborar estructuras y contenidos narratológicos adecuados para tal fin, como por ejemplo la ciencia ficción (CF) nívico-tecnocrática, dentro de las exigencias de la agenda (post)postmoderna.

En este camino, es preciso caracterizar las narrativas innaturales, establecer la relación entre las narrativas innaturales y la CF nívico-tecnocrática y señalar cuál es el rol político-social de tales narrativas innaturales, en el marco del (post)postmodernismo.

---

3 Sobre la postpostmodernismo (o postpostmodernidad), pueden consultarse: Jeffrey T. Nealon, *Post-postmodernism or, the Cultural Logic of Just-in-time Capitalism* (Stanford: Stanford University Press, 2012); Roy Alfaro Vargas, «Postpostmodernismo», *Reflexiones* 93, 2 (2014): 103-113.

## Las narrativas innaturales: definición y características

En el desarrollo de las narrativas innaturales, hay nombres como los de Jan Alber, Stefan Iversen, Henrik Skov Nielsen, Brian Richardson, Maria Mäkelä, entre otros. Entre las principales influencias de este planteamiento narratológico, están: Monika Fludernik, Werner Wolf, James Phelan, Brian McHale, David Herman, Mijail Bajtín, Christine Brooke-Rose y Viktor Shklovsky<sup>4</sup>. En su centro está la idea de que estas se dirigen «contra lo que se podría llamar ‘el reduccionismo mimético’, es decir, el argumento de que todos y cada uno de los aspectos de la narrativa pueden ser explicados con base en el conocimiento del mundo real y de los parámetros cognitivos resultantes»<sup>5</sup>.

Hay un sesgo anti-mimético en las narrativas innaturales, el cual se refiere a la noción platónica de mimesis, la cual implica que hay un esfuerzo por «imitar o reproducir el mundo como nosotros lo conocemos»<sup>6</sup>. Se establece así, al estilo (post)postmoderno, una separación entre lenguaje y realidad, la cual es necesaria en tal esquema narratológico, como lo veremos, para ser capaces de plantear, dentro de los requerimientos de esta narratología, ontologías alternas.

Dentro de la literatura costarricense, en *Los peces de Cooper*<sup>7</sup>, por ejemplo, a nivel de la historia, se plantea un mundo donde el fenómeno físico de la superconductividad, que solo se produce a temperaturas muy por debajo de los cero grados centígrados<sup>8</sup>, es producido a temperatura ambiente. Ese mundo donde la superconductividad se da a temperatura ambiente es un mundo alterno, es otro espacio

4 Jan Alber, Stefan Iversen, Henrik Skov Nielsen y Brian Richardson, «What Really Is Unnatural Narratology?», *StoryWorlds: A Journal of Narrative Studies* 5 (2013): 113.

5 Jan Alber, Stefan Iversen, Henrik Skov Nielsen, y Brian Richardson, «Unnatural Narratives, Unnatural Narratology: Beyond Mimetic Models», *Narrative* 18:2 (2010): 115. Esta y las siguientes traducciones de textos originalmente en lengua inglesa, francesa, portuguesa, catalana, italiana y alemana, son mías.

6 Jan Alber, Stefan Iversen, Henrik Skov Nielsen y Brian Richardson, «What is Unnatural about Unnatural Narratology? A Response to Monika Fludernik», *Narrative* 20:3 (2012): 378.

7 Manuel Ortega Rodríguez y Ali Viquez Jiménez, *Los peces de Cooper* (San José: EUNED, 2015).

8 Stephen Blundell, *Superconductivity: A Very Short Introduction* (Nueva York: Oxford University Press, 2009) 4-6.

ontológico, ya que, en nuestro mundo, tal fenómeno es imposible. Asimismo, a nivel del relato, en un diálogo entre Alberto y Edgardo en la intercalación «Este», se lee: «[e]ntonces no ha de gustarte esta novela»<sup>9</sup>, frase que conlleva el hecho de la conciencia del texto como artificio, es decir, esta frase funciona como elemento metaléptico que enfatiza el nivel diegético del texto, sobre el mimético. Luego, tanto la superconductividad presente en la historia, como la metalepsis del relato refieren a procesos no-miméticos (anti-miméticos), que permitirían asumir *Los peces de Cooper* como una expresión narratológica innatural, o sea, como una *literatura experimental*, en tanto los autores violan «los límites de la comunicación narracional, pero también la del discurso del mundo real»<sup>10</sup>.

Las narrativas innaturales se diferencian del realismo literario (mimético) en que «el realismo literario intenta ocultar sus artificios; los textos anti-miméticos hacen ostentación de ellos»<sup>11</sup>, con el fin de pretendidamente desafiar «las comprensiones de sentido común de las narrativas y de la narración y las voces ficcionales»<sup>12</sup>. Es decir, que las narrativas innaturales presentan un factor metaficcional, que busca, como acontecimiento (*Ereignis*), en términos fenomenológicos, «el establecimiento de la lectura y la escritura como colaboración»<sup>13</sup>. *Exempli gratia*, en *Los peces de Cooper*, los autores-narradores transgreden el espacio diegético de la novela, mostrando la artificiosidad de su dispositivo novelesco, para «elaborar» un lector-colaborador: «[i]nstrucciones: Vaya al final de la novela (después de ‘FIN’, en la pagina 149) y escoja

9 Ortega y Viquez, 158.

10 Henrik Skov Nielsen, «Fictional Voices? Strange Voices? Unnatural Voices?», Per Krogh Hansen, Stefan Iversen, Henrik Skov Nielsen y Rolf Reitan, eds., *Strange Voices in Narrative Fiction* (Berlín: De Gruyter, 2011) 78.

11 Brian Richardson, «Unnatural Stories and Sequences», Jan Alber, Henrik Skov Nielsen y Brian Richardson, eds., *A Poetics of Unnatural Narrative* (Columbus: The Ohio State University Press, 2013) 28.

12 Jan Alber, Henrik Skov Nielsen y Brian Richardson, «Unnatural Voices, Minds, and Narration», Joe Bray, Alison Gibbons y Brian McHale, eds., *The Routledge Companion to Experimental Literature* (Londres y Nueva York: Routledge, 2012) 351.

13 R. M. Berry, «Metafiction», Joe Bray, Alison Gibbons y Brian McHale, eds., *The Routledge Companion to Experimental Literature* (Londres y Nueva York: Routledge, 2012) 139.

*de manera aleatoria* una de las cinco secciones: ‘Norte’, ‘Sur’, ‘Este’, ‘Oeste’, ‘Cenit/Nadir’. Una vez leída, regrese aquí. Proceda de la misma manera con las demás intercalaciones»<sup>14</sup>.

Así, el lector es de manera directa interpelado, para convertirse en co-narrador/escritor del texto (más allá del éxito de esta estrategia en *Los peces de Cooper*). Dentro de las concepciones de las narrativas innaturales, el lector es llevado a «ocuparse de actividades decodificantes que difieren de aquellas que este usaría en, por así decirlo, la conversación cara a cara»<sup>15</sup>.

El intento de escapar de la mimesis y del realismo literario, encamina las narrativas innaturales «más allá de las posibilidades del mundo real en una amplia variedad de modos»<sup>16</sup>, en un maridaje con la idea de que «el dominante de la ficción postmoderna es *ontológico*»<sup>17</sup>. Es decir, la ficción de línea (post)postmoderna (entre las que se encuentran las manifestaciones de las narrativas innaturales) «multiplica y yuxtapone mundos; esta los problematiza y los volatiza»<sup>18</sup>, con el supuesto fin de desafiar «a los lectores para idear nuevas estrategias para crear sentido»<sup>19</sup>.

Ante la relación entre mimesis y referencialidad, las narrativas innaturales ponen el acento en una concepción fenomenológica del lector, el cual es arrastrado por la creación imaginativa de mundos alternos (que se pretenden arreferenciales) tan válidos discursivamente como el mundo real-material donde se asienta tal lector, «porque las convenciones de la ficción permiten al lenguaje crear objetos»<sup>20</sup>. Lo anterior implica que, para elaborar mundos posibles (ontologías

14 Ortega y Viquez, 121.

15 Nielsen en Hansen y otros, 78.

16 Jan Alber, «Impossible Storyworlds—and What to Do with Them», *Storyworlds: A Journal of Narrative Studies* 1 (2009): 93.

17 Brian McHale, *Postmodernist Fiction* (Londres y Nueva York: Routledge, 1987) 10.

18 Brian McHale, «Postmodernism and Experiment», Joe Bray, Alison Gibbons y Brian McHale, eds., *The Routledge Companion to Experimental Literature* (Londres y Nueva York: Routledge, 2012) 146.

19 Marie-Laure Ryan, «Impossible Worlds», Joe Bray, Alison Gibbons y Brian McHale, eds., *The Routledge Companion to Experimental Literature* (Londres y Nueva York: Routledge, 2012) 369.

20 Ryan en Bray y otros, 369.

anónicas), es preciso en las narrativas innaturales *eliminar* la referencialidad del lenguaje, la cual permitiría discriminar, por su interrelación dialéctica con lo real-material, valores de verdad entre los posibles mundos representados y, por ende, se traería abajo la idea del dominante ontológico (post)postmoderno, en tanto la referencialidad tiene indiscutiblemente un activo factor epistemológico: algo es real o no, nunca ambos a la vez.

En las narrativas innaturales, se pretende que «estas pueden operar de acuerdo con diferentes lógicas»<sup>21</sup>, con base en dos ideas: primero, la noción de mentalidades innaturales (*unnatural minds*) y, en segundo lugar, la abolición del tercero excluido de la lógica formal (aristotélica).

Las mentalidades innaturales se basan en la arreferencialidad<sup>22</sup>, un espacio donde al «lector se le insinúa evocar una mentalidad, pero este proceso es obstruido, desfigurado o en otros modos desafiado por características identificables y descriptibles de la narrativa»<sup>23</sup>. En este sentido, el lector de las mentalidades innaturales estaría abierto a aceptar transgresiones en el ámbito tanto del relato, como de la historia, dando la imagen de una diégesis separada (aunque artificiosa y tendenciosamente) de la mimesis. Como se puede ver en *Los peces de Cooper*, a nivel del relato, el lector está llamado a aceptar los elementos metalépticos, que permiten a esta novela pasar de las características clásicas del relato detectivesco (por ejemplo, el desarrollarse en términos temporales de pasado-presente<sup>24</sup>, propios del dominante epistemológico) al dominante ontológico de las poéticas postmodernistas<sup>25</sup>, donde *Los peces de Cooper* introduce un elemento futurista (la superconductividad a temperatura ambiente, que hoy no existe) con lo cual rompe los términos de causa/efecto y de verdad del género detectivesco clásico y plantea un relato detectivesco metafísico

---

21 Alber y otros (2010), 120.

22 Alber y otros (2010), 120.

23 Alber y otros (2010), 120.

24 Heta Pyrhönen, «Criticism and Theory», Charles J. Rzepka y Lee Horsley, eds., *A Companion to Crime Fiction* (Malden, MA y Oxford: Wiley-Blackwell, 2010) 49.

25 McHale, *Postmodernist Fiction*, 11.

o postmoderno<sup>26</sup>, o sea, un relato anclado en un más allá del elemento fáctico-óntico de la relación temporal pasado-presente, que no es parte del tiempo futuro, el cual no ha todavía existido y, por consiguiente, no ha tenido existencia física, es decir, es metafísico.

En *Los peces de Cooper*, a nivel de la historia, el lector estaría dispuesto a aceptar la cuestión de la superconductividad a temperatura ambiente, que como ya dijimos es imposible, y además la incorporación de este elemento ficto-científico (el cual pareciera implicar un gran desarrollo técnico-cognitivo para su desarrollo) no está en consonancia, en tanto elemento futurista, con el contexto social que presenta la misma novela, el cual no logra diferenciarse del actual contexto de escritura de los autores de esta novela.

La elaboración de tales ontologías alternas, dentro de las narrativas innaturales, pasa por el filtro de la abolición del tercero excluido. Tal abolición implica que, en el ámbito narratológico-literario analizado aquí, «*p* y no-*p* son simultáneamente verdaderos»<sup>27</sup>, que es «[e]l tipo más obvio de imposibilidad lógica»<sup>28</sup>, lo cual calza con la siguiente definición de lo innatural: “[e]l término *innatural* denota escenarios y eventos físicamente imposibles, o sea imposibles de acuerdo con las leyes conocidas que gobiernan el mundo físico, tanto como aquellas lógicamente imposibles, es decir imposibles de acuerdo con los aceptados principios de la lógica»<sup>29</sup>. Estas narrativas innaturales, por lo tanto, «experimentan con modelos del mundo (...) con el *proceso de modelación del mundo*»<sup>30</sup>. (Volveré más adelante con la cuestión de los modelos.)

Según los que ostentan las narrativas innaturales, estas cumplen algunas importantes funciones:

26 Patricia Merivale, «Postmodern and Metaphysical Detection», Charles J. Rzepka y Lee Horsley, eds., *A Companion to Crime Fiction* (Malden, MA y Oxford: Wiley-Blackwell, 2010) 308-320.

27 Alber y otros (2013), 105.

28 Ryan en Bray y otros, 369.

29 Alber, 80.

30 McHale en Bray y otros, 146.

Estas proveen un cuestionamiento de los elementos básicos de las prácticas narrativas realistas y una crítica del sobreuso de las convenciones narrativas. Tales narrativas ofrecen algunos vehículos originales para la representación, incluyendo (...) la autopresentación de las personas marginalizadas o colonizadas. Las formas innaturales son un excepcional modo para expresar eventos extraordinarios y producen una diferente y desafiante clase de experiencia estética. Llevándonos a los más remotos territorios de lo que puede ser imaginado, lo innatural significativamente amplía el horizonte cognitivo de la conciencia humana<sup>31</sup>.

A pesar del romántico afán que parece activar las narrativas innaturales, hay *una gran contradicción* que podría anular la propuesta en su totalidad. Por un lado, si estas narrativas innaturales se dirigen contra el reduccionismo mimético<sup>32</sup> y, por ende, están en contra de la idea de una mimesis, que intente «imitar o reproducir el mundo como lo conocemos»<sup>33</sup>; entonces, ¿cuál es el mecanismo mediante el que «lo innatural significativamente amplía el horizonte cognitivo de la conciencia humana»<sup>34</sup>, si la violación del tercero excluido y la cuestión de la arreferencialidad (lo anti-mimético) conllevan, para estas narrativas innaturales, la pérdida de cualquier relación epistemológica entre sujeto (el lector) y la realidad material (el objeto)? ¿Cuál mecanismo permite «la autopresentación de los procesos de las personas marginalizadas o colonizadas»<sup>35</sup>, dentro de las narrativas innaturales?

La respuesta a ambas preguntas es solo una: *la mimesis*. Con ello, reducir narratológicamente cualquier texto literario a un proceso diegético, formal, metaléptico es un grave error que no comprende que la diégesis y la mimesis son una unidad dialéctica. Cuando diegéticamente *Los peces de Cooper* representa una historia basada en el

31 Alber y otros en Bray y otros, 365.

32 Alber y otros (2010), 115.

33 Alber y otros (2012), 378.

34 Alber y otros en Bray y otros, 365.

35 Alber y otros en Bray y otros, 365.

robo de una inexistente e imposible superconductividad a temperatura ambiente, dentro de un relato con presencia de elementos metalépticos, no puede evitar referir (presentar, miméticamente, por referencialidad abstracta<sup>36</sup>) a algunas condiciones objetivas del capitalismo, como el afán de lucro, la codicia, la ilegitimidad del sistema legal burgués y los mecanismos que funcionan en la generación de plusvalía y la apropiación de la riqueza:

La patente de la fórmula de superconductores a temperatura ambiente quedó en nuestra universidad. (...)

A pesar de que la patente quedó nominalmente dentro de la universidad, el poder de una patente no es más fuerte que el poder del equipo legal contratado para mantenerla. (...) En corto tiempo, a como van las cosas, es muy probable que nuestra universidad quede en la historia como el lugar donde se descubrió la superconductividad, e incluso mantenga alguna patente simbólica, pero sin usufructuar de los verdaderos beneficios económicos<sup>37</sup>.

Pese a este sesgo entre mimesis y diégesis en las narrativas innaturales, la idea de lo innatural continúa reflexionándose. El principal factor, para seguir aferrándose a las narrativas innaturales, es el tiempo, la temporalidad<sup>38</sup>, por lo que estas narrativas se alimentan de un rasgo muy propio de la CF, o sea, «el desplazamiento de la temporalidad»<sup>39</sup>, en tanto la CF es «el género del ‘futuro’»<sup>40</sup>. En consecuencia, ahora proseguiremos con el análisis de la CF, en tanto expresión nóvico-tecnocrática, que se inserta dentro de las narrativas innaturales, proceso

36 Roy Alfaro Vargas, «Sociología dialéctica de la literatura», *Revista de Ciencias Sociales* III-IV, 109-110 (2005): 155.

37 Ortega y Viquez, 99-100.

38 Maria Mäkelä, «Realism and the Unnatural», Jan Alber, Henrik Skov Nielsen y Brian Richardson, eds., *A Poetics of Unnatural Narrative* (Columbus: The Ohio State University Press 2013) 157; Alber y otros, «Unnatural Narratives, Unnatural Narratology: Beyond Mimetic Models», 131.

39 Elana Gomel, «‘Rotting Time’. Genre Fiction and the Avant-garde», Joe Bray, Alison Gibbons y Brian McHale, eds., *The Routledge Companion to Experimental Literature* (Londres y Nueva York: Routledge, 2012) 400.

40 Merivale en Rzepka y Horsley, 319.

en el cual se generan algunas reflexiones poéticas, que nos ayudarán a comprender mejor por qué, más allá del sesgo apuntado en relación con tales narrativas, se siguen produciendo reflexiones y mercancías culturales, con «eventos que son clara y sorprendentemente imposibles en el mundo real»<sup>41</sup>.

## Las narrativas innaturales y la CF nóstico-tecnocrática

A partir de la década de 1960 e inicios de la siguiente, surge una nueva ola en la CF, en el ámbito anglosajón, caracterizada por «una acelerada apertura a los desarrollos de la escritura postmoderna —en otras palabras, una tendencia hacia la ‘postmodernización’ de la ciencia ficción»<sup>42</sup>, en que la película *2001: A Space Odyssey*<sup>43</sup> es hito en este proceso, por su formalismo y ausencia de crítica social<sup>44</sup>.

En el contexto de la postmodernización de la CF y remitidos a lo innatural, Fredric Jameson señala que ha habido una competencia entre la CF y la fantasía, la cual se ha estado decantando en beneficio de la fantasía<sup>45</sup>, lo cual, según Mikel Peregrina (quien sigue en esto a Brian McHale) es una simple convergencia<sup>46</sup>. El problema con las posiciones de McHale, Jameson y Peregrina es que fieles a la idea de la «pérdida de cualquier sentido de continuidad histórica»<sup>47</sup> de la postmodernidad, olvidan que el inicio de esta nueva ola en la CF coincide con el inicio de la crisis sistémica del capitalismo, donde hay una caída en la taza global de ganancia del capital, lo cual ha degenerado

41 Alber y otros (2013), 102.

42 McHale, *Postmodernist Fiction*, 69.

43 *2001: A Space Odyssey*. Dir. Stanley Kubrick. Con Keir Dullea, Gary Lockwood, William Sylvester y Daniel Richter. Stanley Kubrick, 1968.

44 Roy Alfaro Vargas, «El *novum* tecnocrático», *Hélice* II, 5 (2015): 12.

45 Fredric Jameson, *Archaeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions* (Londres y Nueva York: Verso, 2005) 57.

46 Mikel Peregrina, «La ciencia ficción y la narrativa posmoderna: hacia la convergencia», *Alambique: Revista académica de ciencia ficción y fantasía /Jornal académico de ficção científica e fantasia* 3, 1 (2015).

47 Veronica Hollinger, «Science Fiction and Postmodernism», David Seed (ed.) *A Companion to Science Fiction* (Malden MA, Oxford y Victoria: Blackwell, 2005) 239.

en nuestros tiempos en el surgimiento del neoliberalismo, el auge del capital financiero y el ataque a las libertades civiles<sup>48</sup> (como en España, donde el Partido Popular, con una fuerte posición fascista, ha trocado el derecho a la protesta). En este sentido, la postmodernización de la CF apunta a socavar un derecho ciudadano fundamental, o sea, el derecho a ejercer libremente la crítica social, económica y política. Pero este derecho requiere conocer la realidad y no sumirse en lo innatural, en *la evasión*.

Dentro del contexto de la CF, la postmodernización de esta ha pasado por una tergiversación de los planteamientos de Darko Suvin<sup>49</sup>, en relación con la idea del *novum*<sup>50</sup> entendido como un *extrañamiento cognitivo*, el cual tiene una función político-crítica: «la ciencia ficción representa una manera de reasir el vasto juego del cambio social»<sup>51</sup>. Ejemplo de esta tergiversación es la posición de Mikel Peregrina.

Peregrina explica de la siguiente manera el concepto de extrañamiento cognitivo:

El primero de ambos, el extrañamiento, se refiere a que los mundos ficticiales que aparecen en las obras fictocientíficas no se corresponden con la realidad que nosotros conocemos, es decir, no reflejan nuestro mundo. Para conseguir este efecto, el escritor debe alejarse de la realidad empírica para crear un universo ficcional nuevo. No obstante, el segundo término, cognitivo, supone que ese ejercicio imaginativo queda constreñido a un inviolable cumplimiento de las leyes naturales que rigen nuestro universo<sup>52</sup>.

---

48 Roy Alfaro Vargas, «Capitalismo zombie. Contribución a la crítica del último capitalismo», *Telos. Revista de Estudios Interdisciplinarios en Ciencias Sociales* 13, 3 (2011).

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

50 Concepto clave, en tanto «lo que caracteriza la ciencia ficción y la diferencia de la fantasía es el *novum*»; Simon Spiegel, «Science Fiction», en Markus Kuhn, Irina Scheidgen y Nicola Valeska Weber, eds., *Filmwissenschaftliche Genreanalyse. Eine Einführung* (Berlín/Boston, 2013) 247.

51 Yannick Rumpala, «Ce que la science-fiction pourrait apporter à la pensée politique», *Raisons politiques* 40 (2010): 99.

52 Peregrina, 3.

La noción de Peregrina del concepto *extrañamiento cognitivo* tiene serias fallas, que conllevan una abierta tergiversación de tal concepto. Primero, el efecto de extrañamiento (*Verfremdungseffekt*) no se reduce a la elaboración de mundos ficcionales, de ontologías alternas diegéticamente concebidas; sino que contiene una fuerte función mimética, referencial, en tanto el contexto diegético solo es un *pre*-texto que refiere al contexto de producción/escritura, es decir, el extrañamiento «tiene un fuerte sentido didáctico y político»<sup>53</sup>. El *Verfremdungseffekt* busca evitar la sustancialización del *status quo*, mostrando el contexto de producción/escritura en su contingencia y apuntando a transformarlo.

El extrañamiento no se reduce al simple hecho de construir un mundo posible, sino que «en lo esencial, en lo referente a la problemática y crítica sociales, el texto de CF ofrece información, *conocimiento*, sobre los problemas sociales que aquejan el contexto empírico del autor como tal»<sup>54</sup>. Esto nos lleva a la segunda cuestión, la de lo cognitivo. Lo cognitivo, entonces, no es únicamente el atenerse a cumplir «las leyes naturales que rigen nuestro universo»<sup>55</sup>, sino que en su función política lo cognitivo apunta a dar información crítica sobre el contexto de producción/escritura y así generar una práctica transformadora de este contexto: «la función teórica del concepto de extrañamiento cognitivo es devolverle el movimiento a las realidades que la ideología burguesa ha representado como entidades fijas, como identidades en sí (A=A)»<sup>56</sup>.

Fiel a su espíritu postmoderno, Peregrina malinterpreta el concepto de extrañamiento cognitivo de Suvin, al encasillarlo en una forma estética (como mera construcción diegética) cuyo contenido se reduce a un simple «ejercicio imaginativo»<sup>57</sup>, donde lo extraliterario

53 Simon Spiegel, «Things Made Strange: On the Concept of «Estrangement» in Science Fiction Theory». *Science Fiction Studies* 35:3 (2008): 370.

54 Roy Alfaro Vargas, «Marxismo y ciencia ficción», *Praxis. Revista de Filosofía* 72 (2014): 87.

55 Peregrina, 3.

56 Alfaro (2015), 9.

57 Peregrina, 3.

se desvanece en la innaturalidad de sus modelos ficcionales. Con Peregrina, el extrañamiento cognitivo se convierte en el elemento que hace de la CF uno de «los géneros no miméticos (...) es decir, aquellos que no plasman la realidad empírica, presentan rupturas espacio-temporales mediante las cuales se pueden cuestionar las ideas que poseemos acerca de nuestro mundo y gracias a lo cual se crea un mundo posible»<sup>58</sup>.

Cabe señalar que esta cita de Peregrina tiene el mismo sesgo que apuntábamos arriba con respecto a las narrativas innaturales: ¿qué mecanismo pretende Peregrina que le solucione el hecho de que él pretende una literatura no-mimética (o anti-mimética), sin vínculo cognitivo con la realidad social empírica, que a la vez permita «cuestionar las ideas que poseemos acerca de nuestro mundo»<sup>59</sup>, cuando él mismo ha borrado el mundo? ¿Acaso olvidó Peregrina, como postmoderno que es, que «[e]l desasirse de la realidad es, después de todo, una experiencia subjetiva primordial de la era postmoderna»<sup>60</sup>? ¿De cuál o qué realidad habla Peregrina? Solo de aquella dada a través de la mimesis, con lo que es claro que «el lenguaje poético *es* un modo de aprehender la realidad»<sup>61</sup>; luego, la posición de Peregrina es equivocada, porque se contradice.

No obstante, la posición de Peregrina prepara para comprender otras estrategias que justifican el lazo postmoderno entre CF y lo innatural. En esta perspectiva, el ensayo de Rieder es punto de referencia fundamental dentro de la relación actual entre CF e innaturalidad. Al igual que Peregrina, Rieder también parte de una tergiversación de las propuestas de Suvin. Con respecto a la CF, Rieder acusa a Suvin de tener «su propia rigurosa definición formal»<sup>62</sup> de esta, olvidando

---

58 Peregrina, 5.

59 Peregrina, 5.

60 Keith M. Booker, *Postmodern Hollywood: What's New in Film and Why it Makes Us Feel So Strange* (Westport/Connecticut-Londres: Praeger, 2007) 182.

61 Richard Gaskin, *Language, Truth, and Literature. A Defense of Literary Humanism* (Oxford: Oxford University Press, 2013) 290.

62 Rieder, 195.

que Suvin ve la CF como «una categoría de mediación cuya potencia explicativa deriva de su rara función de puente entre los dominios literarios y extra-literarios, ficticios y empíricos, formales e ideológicos, en pocas palabras de su inalienable historicidad»<sup>63</sup>, o sea, una CF en la cual existe «una epistemología relacional y situacional y no una ontología aceptada»<sup>64</sup>, es decir, no una ontología sustancializada ( $A=A$ ).

En términos narratológicos, Suvin plantea una dialéctica entre mimesis/referencialidad y diégesis, y no un vulgar formalismo, como intenta Rieder. Con tal salvedad sobre el pensamiento suviniano, Rieder al acusar a Suvin de formalista, lo que intenta es achacarse una propuesta supuestamente histórica: «la CF es histórica y mutable»<sup>65</sup>. Para tratar de alcanzar una visión histórico-mutable de la CF, Rieder recurre a dos factores: la noción de conjunto difuso (*fuzzy set*) y el concepto de comunidad de práctica (*community of practice*).

Para Rieder, un conjunto difuso se define así:

Un conjunto difuso, en matemática, es uno que más que estar determinado por un sencillo principio binario de inclusión o exclusión, está constituido por una pluralidad de operaciones. El conjunto difuso por tanto incluye elementos con cualquier rango de características, y la membresía al conjunto puede conllevar diferentes niveles de intensidad, ya que algunos elementos tendrían la mayoría de o todas las características requeridas, mientras otros podrían tener solo una. Además, un miembro del conjunto podría ser incluido en virtud de las propiedades a, b y c, otro por las propiedades d, e y f; así que cualquiera de los miembros suficientemente periféricos del conjunto no necesitarían tener ninguna propiedad en común<sup>66</sup>.

---

63 Suvin, 64.

64 Darko Suvin, «Afterword: with Sober, Estranged Eyes», Patrick Parrinder (ed.). *Learning from Other Worlds. Estrangement, Cognition and the Politics of Science Fiction and Utopia* (Liverpool: Liverpool University Press, 2000) 258.

65 Rieder, 193.

66 Rieder, 194.

En otras palabras, podemos crear el conjunto denominado «textos de CF» (*TCF*) e incluir en este conjunto los cuentos *The Last Clone* (*TLC*) de Aiken<sup>67</sup> y *A Lista: a última supernova* (*AL*) de Azevedo<sup>68</sup>. Así, obtenemos el conjunto  $TCF = \{TLC, AL\}$ , donde la extensión del conjunto *TCF* incluye los elementos TLC y AL, cuya intensión (las características que definen estos elementos) se establece de la siguiente manera: el cuento TLC posee las siguientes características: clonación, tecnología nano-robótica, vida eterna, transferencia de conciencia y lo innatural (visto en la misma tecnología de los cronobots y de transferencia de conciencia de cuerpo a cuerpo). Por su parte, la intensión de AL es: viaje interespacial, mecánica cuántica, hoyos negros, viajes a velocidad luz o más, realidades alternas, teoría de cuerdas y lo innatural (observado en el tipo de viaje interespacial que se representa, la teoría de cuerdas, el viaje a velocidad luz y las realidades alternas). En consecuencia, el único factor intensional compartido, por ahora, entre el elemento TLC y AL es lo innatural; ello permitiría, según la definición de Rieder de conjunto difuso, conformar el conjunto *TCF*. Sin embargo, aquí todavía hay algo más, o sea, «[u]n conjunto difuso está basado en un conjunto clásico»<sup>69</sup>, lo cual significa que este está ligado a la teoría de conjuntos de Georg Cantor, que dentro de las posiciones postmodernas se interpreta como una teoría que permite comprender que «no podría haber un nivel superior integral que concediera homogeneidad a la realidad, al menos a la región de la realidad asociada con la lógica»<sup>70</sup>. Dicho de otro modo, la teoría de conjuntos que es una manifestación axiomático-matemática de la lógica formal sería una herramienta que permitiría proceder de manera no-lógica ante la fenomenidad de la realidad. O como se dice dentro

67 Brad Aiken, «The Last Clone», Brad Aiken. *Small Doses of the Future* (Cham, Heidelberg, Nueva York, Dordrecht y Londres: Springer, 2014).

68 Renato Azevedo, «A Lista: a última supernova», *Somnium* 110 (2014): 35-44.

69 Michael Smithson y Jay Verkuilen, *Fuzzy Set Theory. Applications in the Social Sciences* (Thousand Oaks, California: Sage, 2006) 7.

70 Timothy Morton, «Pandora's Box. Avatar, Ecology, Thought», Gerry Canavan y Kim Stanley Robinson, eds., *Green Planets. Science Fiction and Ecology* (Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2014) 216.

de las narrativas innaturales, se puede «operar de acuerdo con diferentes lógicas»<sup>71</sup>, debido a que tal teoría daría la posibilidad, de manera sumamente irracional, de implementar «un texto que presenta  $p$  y  $\sim p$  [no- $p$ ] como hechos en el mundo ficcional»<sup>72</sup>, es decir, violando el principio de tercero excluido de la lógica formal, el cual fundamenta también la teoría de conjuntos.

Asimismo, otro factor primordial de la teoría de conjuntos que juega aquí es la idea de conjunto vacío. Primero que todo hay que entender qué es un conjunto. Así, «un *conjunto* es simplemente una lista de objetos, tal como  $A = \{a,b,c,d,e\}$  o  $B = \{\text{naranja, limón, lima, toronja, mandarina}\}$ »<sup>73</sup>. Dentro de esta perspectiva, el axioma de existencia de la teoría de conjuntos indica que, como punto de partida, «hay un conjunto (y este es el conjunto vacío)»<sup>74</sup>, lo cual quiere decir que «el vacío está incluido en cada conjunto»<sup>75</sup>, o, como señala Badiou, «el vacío es un conjunto»<sup>76</sup>, ya que, «el conjunto vacío es inextensional»<sup>77</sup>, lo que quiere decir que no posee elementos.

Si el conjunto  $A$ , que mencionábamos anteriormente, se conforma por los elementos  $\{a,b,c,d,e\}$ ; lo cual significa que el conjunto  $A$  es *extensional*, o sea, contiene elementos bien definidos diferentes del conjunto  $\emptyset$ . Dicho de otra forma, hay una *intensión* lógica que define la propiedad de  $A$ ; o sea, el ser letras del alfabeto, lo que caracteriza a los elementos que incluye (su extensión) el conjunto  $A$ . Por otra parte, el conjunto vacío no tiene intensidad y, en consecuencia, tampoco posee elementos, pues el vacío (lo Real lacaniano o la simple nada) no es definible: «[I]o impresentable es inextensional»<sup>78</sup>.

71 Alber y otros (2013), 120.

72 Ryan en Bray y otros, 369. Paréntesis míos.

73 Smithson y Verkuilen, 4.

74 Fabio Gironi, *Naturalising Badiou. Mathematical Ontology and Structural Realism* (Londres y Nueva York: Palgrave Macmillan, 2015) 24.

75 Justin Clemens, «Doubles of Nothing: The Problem of Binding Truth to Being in the Work of Alain Badiou», *Filozofski Vestnik* XXVI, 2 (2005): 101.

76 Alain Badiou, *Logiques des mondes. L'Être et l'événement*, 2 (París: Éditions du Seuil, 2006) 166.

77 Alain Badiou, *L'Être et l'événement* (París: Éditions du Seuil, 1988) 82.

78 Badiou, *L'Être et l'événement*, 80.

No obstante, más allá de que el conjunto vacío no tiene extensión, lo cierto es que «[e]l conjunto vacío  $\emptyset$  es el subconjunto de todo conjunto, incluso subconjunto de sí mismo»<sup>79</sup>. Si tomamos el conjunto  $L = \{1, 2, 3\}$ , de este podemos derivar los siguientes subconjuntos:  $\{1\}$ ,  $\{2\}$ ,  $\{3\}$ ,  $\{1, 2\}$ ,  $\{2, 3\}$ ,  $\{1, 3\}$  y, además, el subconjunto  $\{\emptyset\}$ , el cero, que ya está contenido también en cada uno de los subconjuntos derivados, por ejemplo:  $\{1, \emptyset\}$ . De igual manera, el conjunto  $\emptyset$  contendría el subconjunto vacío, en cuanto «el conjunto vacío (...) es la unidad básica (el ‘material’) de la ontología de conjuntos»<sup>80</sup> y en tanto todo conjunto posee un inexistente como elemento<sup>81</sup>. De hecho, el conjunto  $\emptyset$  a pesar de ser igual a sí mismo (principio de identidad de la lógica aristotélica), se encuentra además en todo conjunto.

Si el conjunto  $\emptyset$  no tiene extensión y, a la vez, es producto inmediato del axioma de existencia, así como el subconjunto necesario de todo conjunto; entonces, «la teoría de conjuntos es una decisión ontológica que conlleva una formalización que le es propia»<sup>82</sup>, lo cual implica que «[e]l vacío no es una producción del pensamiento, porque es desde su existencia que el pensamiento procede»<sup>83</sup> y que lo inintensional, lo irrepresentable sin extensión, se resuelve, según Badiou, «mediante lo que él llama una *decisión de pensamiento*, es decir, un axioma o un sistema axiomático»<sup>84</sup> o lo que es lo mismo, el conjunto  $\emptyset$  «es así el *alfa* y el *omega*»<sup>85</sup>. Evidentemente, la idea de conjunto  $\emptyset$  es solo una expresión nihilista, en tanto «[e]l nihilismo es de entrada un discurso»<sup>86</sup>, o sea, el conjunto  $\emptyset$  en tanto axioma que es un discurso (es lenguaje), es entonces una forma que pretende ser algo en sí, sin necesidad de contenido alguno.

79 Baki Burhanuddin, *Badiou's Being and Event and the Mathematics of Set Theory* (Londres y Nueva York: Bloomsbury, 2015) 46.

80 Gironi, 20.

81 Badiou, *Logiques des mondes*, 340.

82 Leticia Minhot, «Teoría de conjuntos y ontología», *Arbor Ciencia, Pensamiento y Cultura* 187 (2011): 31.

83 Alain Badiou, *Number and Numbers*, (Cambridge y Malden, MA: Polity, 2008) 23.

84 Roque Farrán, «Badiou y Lacan: algunas consideraciones en torno a lo real, la ontología y el concepto de sujeto en la práctica filosófica y psicoanalítica», *El laberinto de arena* 1, 1 (2013): 14.

85 Clemens, 111.

86 Francesc Torralba, *¿Un altre món és possible? Educar després de l'Onze de Setembre* (Barcelona: Edicions 62, 2003) 82.

Hasta aquí tenemos, dentro de la perspectiva de Rieder, un conjunto difuso (generado a partir del axioma de existencia y justificado por el conjunto  $\emptyset$ ) que aglutina elementos extensionales, sin mediar una relación intensional determinada para todos y cada uno de los elementos del conjunto al que pertenecen estos. En el pensamiento de Rieder, el correlato del conjunto difuso es la comunidad de práctica, la cual se definiría como un nosotros que «constituiría alguna clase de espejismo gramatical imputando una intencionalidad colectiva hacia un proceso sin un sujeto»<sup>87</sup>, donde «la ciencia ficción podría ser tomada como el *conjunto* de objetos que las pertinentes comunidades de práctica señalan en común»<sup>88</sup>.

Las comunidades de práctica de la CF usarían «el género para dar activamente forma a su comprensión del mundo»<sup>89</sup>, lo cual permitiría un mejor rango de posibilidades y determinaría los valores atribuidos a estas<sup>90</sup>. En una perspectiva fenomenológica, las comunidades de práctica se dirigirían (su intencionalidad, en términos fenomenológicos) a establecer intencionalidades (con “s”) pertinentes a su situación vivencial (su *Ereignis*), lo cual, para Rieder, más que implicar una confusión, resultaría «de la variedad de motivos que las definiciones expresan y los muchos sentidos de intervenir en la producción, distribución y recepción del género que estas persiguen»<sup>91</sup>. Entonces, para Rieder, cada comunidad de práctica podría crear su propio modelo, su propia noción de CF, la cual podría ser totalmente contradictoria en relación con el modelo de otra determinada comunidad de práctica y ambas serían igualmente válidas, en tanto responden a los valores vivenciales propios de cada una de estas comunidades de práctica y en cuanto también cada definición responde a los procesos propios de producción, distribución y recepción de las mercancías circulantes con la etiqueta de CF.

---

87 Rieder, 201.

88 Rieder, 204. Énfasis mío.

89 Rieder, 197.

90 Rieder, 198.

91 Rieder, 204.

Hay algunas grandes similitudes entre las narrativas innaturales y la propuesta riederiana. Por una parte, lo innatural no refiere, según sus proponentes, *a nada*, ya que el sesgo anti-mimético y anti-realista convierte el texto innatural en *pura forma* sin contenido. Es decir, tanto el conjunto  $\emptyset$ , como lo innatural son una nada que, se supondría, genera algo; pero, filosófica y materialmente, nunca algo ha sido generado *ex nihilo*, el Ser es quien genera y en el caso del conjunto  $\emptyset$  y de lo innatural es el Ser social (el contenido de todo texto, dado a través de la praxis) el que lo ha generado, en tanto propuestas abstractas contenidas en estructuras sociales concretas. O sea, el conjunto  $\emptyset$  y las narrativas innaturales responden a las necesidades particulares del Ser de la especie (*Gattungswesen*), en nuestro caso al nihilismo de un periodo capitalista, marcado por la decadencia. Por ende, lo innatural presente en los elementos del visto anteriormente conjunto *TCF* es otra forma de llamar al conjunto  $\emptyset$ .

Tomemos algunos aspectos innaturales del cuento *A Lista: a última supernova*, el cual reza: «*[a]brir uma passagem entre realidades, teoricamente, é possível*»<sup>92</sup> (abrir un pasaje entre realidades, teóricamente, es posible) o un mundo alterno donde “*sua Terra fora movida para a órbita daquele buraco negro*»<sup>93</sup> (su Tierra fue movida hacia la órbita de aquel agujero negro), son situaciones que violan toda racionalidad, en cuanto si la órbita de la Tierra fuera alterada, el desastre sería inevitable y la extinción de la vida humana prácticamente un hecho. Asimismo, la idea de realidades alternas con pasajes que las interconectan, se fundamenta en la teoría de cuerdas (que es producto también de la aplicación de la teoría de conjuntos a la física) que mezcla «ciencia ficción y realidad»<sup>94</sup> y la cual justifica películas irracionales como *Interstellar*<sup>95</sup>.

---

92 Azevedo, 36.

93 Azevedo, 35.

94 Elcio Abdalla, «Teoria quântica da gravitação: Cordas e teoria M», *Revista Brasileira de Ensino de Física* 27, 1 (2005): 150.

95 *Interstellar*. Dir. Christopher Nolan. Con Matthew McConaughey, Anne Hathaway, David Gyasi, Jessica Chastain, Mackenzie Foy, Matt Damon y Michael Caine. Warner Bros., Syncopy, Paramount Pictures, Legendary Pictures y Lynda Obst Productions, 2014.

De modo semejante, *The Last Clone* tiene manifestaciones innaturales: «[e]ffectively transferring your consciousness, every memory, into a newer a younger brain when yours started to fail»<sup>96</sup> (efectivamente, transferir su conciencia, cada memoria, a un cerebro nuevo y más joven cuando el suyo comenzara a fallar), es una cuestión médica que supondría una producción de clones a disposición del original, para ir pasando la conciencia, que en este caso tendría que ser como en la película *Chappie*<sup>97</sup>, algún tipo de algoritmo o de modelo idealizado, que se podría transferir e instalar con un programa computacional; sin embargo, la conciencia es material (es un grupo de procesos bioquímicos) ligados a un cerebro en particular, la conciencia es concreta, nadie ha visto jamás una conciencia caminando sola, sin cuerpo y sin cerebro, por la calle.

Estos ejemplos de lo innatural en *The Last Clone* y en *A Lista: a última supernova* muestran aspectos que son solo forma literaria, que vistos ambos cuentos en sí mismos, son nada, carecen de contenido, o mejor dicho, su contenido los supera dialécticamente (*aufhebt*) en cuanto este está fuera del texto, en el para sí (en el proyecto) de una particular expresión del Ser social, del *Gattungswesen*. Aquí lo que yace es, en cambio, un vulgar nihilismo narratológico, que muestra una «literatura de ciencia ficción que intenta dar fundamento de realidad a muchas fantasías»<sup>98</sup>, o sea, a la nada. En este proceso de vinculación entre la propuesta de Rieder y la de las narrativas innaturales, la cuestión de la comunidad de práctica de Rieder y el lector de estas narrativas tienen también su semejanza.

Como lectora, la comunidad de práctica definiría la CF «como un modo constituido históricamente de categorización»<sup>99</sup>, es decir,

96 Aiken en Aiken, 120.

97 *Chappie*. Dir. Neill Blomkamp. Con Sharlto Copley, Dev Patel, Ninja, Yo-Landi Visser, José Pablo Cantillo y Hugh Jackman. Alpha Core, Columbia Pictures y LStar Capital, 2015.

98 Leonardo Castellani y Giulia Alice Fornaro, *Teletrasporto. Dalla fantascienza alla realtà* (Milán: Springer, 2011) 9.

99 David M. Higgins, «Coded Transmissions, Gender and Genre Reception in Matrix», Brian Attebery y Veronica Hollinger, eds., *Parabolas of Science Fiction* (Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2013) 149.

cada comunidad de práctica tomaría esa *forma* (donde se iguala el conjunto  $\emptyset$  a lo innatural) y le incorporaría un sentido propio diferente del de otra comunidad. En tal marco, una forma vacía consumida bajo la etiqueta de CF (cuya extensión sería el producto mismo en «un proceso envolviendo muchos y desconectados sujetos que solo comparten el fundamento nominal común de su participación»<sup>100</sup>, donde a través de su intención (con “c”) producirían/consumirían una intención (con “s”), o sea, un conjunto de características que podría ser totalmente opuesta y contradictoria al de otra comunidad de práctica, pero que, en tanto conjunto interpretativo que realiza una exégesis a un conjunto/mercancía de CF, estaría también validado por el conjunto  $\emptyset$ , ya que, como conjunto, todo conjunto contiene al conjunto vacío que surge primero del axioma de existencia. Finalmente, la supuesta historicidad fenomenológica de la comunidad de práctica no es más que la conformación de un conjunto para el consumo.

Entre tanto, el lector de las narrativas innaturales sería una abstracción cuya intención (fenomenológicamente hablando) se dirigiría a «optar por lo improbable y lo indeterminado»<sup>101</sup>, en cuanto reacción ante las narrativas innaturales que «contienen o producen efectos y emociones que no son explicables fácilmente (si no del todo) o solucionables por referencia a los fenómenos diarios o a las reglas del mundo-relato presentado»<sup>102</sup>. El lector de lo innatural, desligado (por alguna especie de contrato de lectura no especificado) de lo mimético-referencial, solo tendría una *forma* cuya intención, nuevamente, este tiene que llenar, pero de acuerdo con lo dictado por esa misma forma, ya que si este abandona el formalismo propio de las narrativas innaturales, entonces el lector podría «descartar la ficción como obvias mentiras del autor y (...) aplicar las restricciones específicas de las narrativas naturales también a las narrativas innaturales»<sup>103</sup>. Para este

---

100 Rieder, 201.

101 Mäkelä, 145.

102 Alber y otros (2012), 377.

103 Nielsen en Hansen y otros, 79.

lector, como obligación solo le queda la aceptación de que lo innatural «únicamente es posible en el mundo de la imaginación»<sup>104</sup>.

Al lector de lo innatural se le impide interpretar lo innatural, dentro de patrones miméticos-referenciales. En otras palabras, el reino de la libertad interpretativa de la (post)postmodernidad es un reino de libertad, siempre y cuando el lector no ejerza su derecho a disentir, a elegir otras posibilidades, que no sustancialicen (debido a que la forma-sustancia de los textos narrativo-innaturaes parece sagrada) un axioma al igual que los axiomas de la teoría de conjuntos. De igual modo, si recordamos que lo innatural (anti-mimético) es equiparable con el conjunto  $\emptyset$ , entonces al igual que la comunidad de práctica de Rieder, la intencionalidad del lector es solo una evasión que es dirigida por un dispositivo artístico, o sea, el texto literario innatural.

En las narrativas innaturales y en su manifestación en CF, las nociones de conjunto, en general, y de conjunto  $\emptyset$ , en particular, permiten crear modelos, los cuales «presentan un sistema hipotético como objeto de estudio y una parte o aspecto particular del mundo, en el cual nosotros estamos interesados»<sup>105</sup>. Es decir, dentro de esta perspectiva, el «modelo es una cosa artificial»<sup>106</sup>, es un constructo que de manera idealizada incluye una extensionalidad (un conjunto de elementos) que «no tiene otras propiedades más que las propiedades formales»<sup>107</sup>, o sea, la intensión lógica es la que Rieder utiliza al caracterizar el conjunto difuso que veíamos anteriormente, es decir la nada ( $\emptyset$ ).

Según esta aproximación, un modelo es una estructura lógico-axiomático-sistémica, sin referencia alguna que no implique «corroboración empírica directa»<sup>108</sup> y que en tanto es arreferencial es pura forma, y en cuanto tal está ligada al principio de identidad de la lógica formal,

---

104 Jeff Thoss, «Unnatural Narrative and Metalepsis: Grant Morrison's *Animal Man*», Jan Alber y Rüdiger Heinze, eds., *Unnatural Narratives-Unnatural Narratology* (Berlin: De Gruyter, 2011) 189.

105 Roman Frigg, «Models and Fiction», *Synthese* 172 (2010): 252.

106 Keith Oatley, *Such Stuff as Dreams. The Psychology of Fiction* (Malden MA-Oxford: Wiley-Blackwell, 2011) 3.

107 Frigg, 253.

108 Alex Callinicos, *Deciphering Capital. Marx's Capital and Its Destiny*, (Londres: Bookmarks Publications, 2014) 153.

ya que, como idealización, siempre sería igual a sí misma, porque de lo contrario sería referencial. En otras palabras, estos modelos son construcciones atemporales, en la medida que la entropía (que no es más que el paso del tiempo) no afectaría tales modelos que no tienen contenido material (empírico), sino solo una enunciación axiomática-subjuntiva (nunca condicional), o como dice Frigg los modelos son «entidades hipotéticas que, de hecho, no existen espacio-temporalmente»<sup>109</sup>. Los modelos son estructuras newtonianas que separan tiempo y espacio como fundamento para erigirse, pero tal separación es no-real, o sea, esta separación es también una idealización, que en Newton tiene una raíz geométrico-euclidiana, la cual se ampara a su vez en el principio de identidad de la lógica formal ( $A=A$ ). Los modelos son, por ende, una sustancialización, en cuanto al no estar tiempo y espacio unidos, y al sostenerse en el principio lógico de identidad, solo apuntan a ver la realidad como algo no solo indeseable (por eso se basan en la arreferencialidad) sino también como algo fijo, sin movimiento, sin cambio, sin posible transformación.

Los modelos son una matematización de la realidad, que hace creer que «el modelamiento científico es aceptable solo si puede explicar cómo las matemáticas entran dentro del panorama»<sup>110</sup>. Y esa matemática es el conjunto  $\emptyset$  generando más conjuntos  $\emptyset$ . No obstante, el lenguaje en general y el matemático en particular (la matemática no es una cosa, es un lenguaje) *no crean realidad*.

Expresar que la mejor manera de caracterizar la ficción es asumirla como «un modelo»<sup>111</sup>, es decir nada acerca de lo que define la ficción en su en sí (como forma) y en su contenido. Así, las narrativas innaturales y la CF nóvico-tecnocrática solo son manifestaciones de modelos idealizados, con un anclaje en la matemática de la teoría de conjuntos, cuya función explicitaremos más adelante. Sin embargo,

---

109 Frigg, 253.

110 Frigg, 265.

111 Maja Djikic, Keith Oatley y Mihnea C. Moldoveanu, «Reading Other Minds. Effects of Literature on Empathy», *Scientific Study of Literature* 3:1 (2013): 31.

es claro que esta CF ligada a lo innatural es, como modelo idealizado, la CF descrita por el concepto de *novum* tecnocrático, el cual permite explicar formal y socialmente gran parte de las actuales producciones de CF, tanto en literatura como en cine. El *novum* tecnocrático se define, entonces, como un extrañamiento no-cognitivo:

Este extrañamiento no-cognitivo, al cual se enfrenta el lector/espectador, extraña, en cuanto no es parte de la realidad del contexto de producción/escritura del lector/escritor-director, sino que aparece como algo no-real, no-concreto, abstraído. Así, al no ofrecer este extrañamiento un arraigo en la realidad y, por ende, ser no-racional, entonces el elemento cognitivo desaparece y se crea un velo ideológico sobre la realidad<sup>112</sup>.

Ser una noción formal define el *novum* tecnocrático, su contenido extra-cinematográfico o extra-literario es absorbido por el efecto de espectacularidad<sup>113</sup>, con un marcado «énfasis en lo emocional en detrimento de lo racional»<sup>114</sup>. La función estética de la formalización, que está implícita en el *novum* tecnocrático, oculta el verdadero contenido de este, o sea, su rol como elemento ideológico-pedagógico. Es decir, el *novum* tecnocrático, aparte de ser «una forma de evasión, de escapismo»<sup>115</sup>, gira «alrededor de la necesidad de promover la ciencia y la matemática»<sup>116</sup>, como un medio más para reavivar la economía capitalista, en crisis desde los años 1970.

En este marco, el *novum* tecnocrático cumple ideológicamente una doble y contradictoria función:

Por un lado, la concepción neoliberal de CF requiere de una CF que aborde la elaboración de una diégesis de un contenido científico-tecnológico, que sirva de punto de partida para la incentivación de

---

112 Alfaro (2015), 12.

113 Alfaro (2015), 14.

114 Alfaro (2015), 13.

115 Alfaro (2015), 15.

116 Alfaro (2015), 16.

un pensamiento científico (entendido en términos tecnocráticos, en tanto se pretende eliminar, dentro de la CF, el *novum* y el proceso de crítica social de tal desarrollo cognitivo). No obstante, por otro lado, esta incentivación científica, que debe fundamentarse en todo un desarrollo lógico y crítico, se ve frenada por la necesidad de control social dentro de las sociedades capitalistas, que cada vez más se mueven hacia la limitación de las libertades civiles (el derecho a la protesta, por ejemplo) y que, en el caso de la CF, se dirigen a redefinirla como fantasía<sup>117</sup>.

Por tanto, la CF ligada al *novum* tecnocrático es un producto cultural que, muy al obtuso estilo (post)postmoderno, cree ingenuamente que puede definirse como A y no-A al mismo tiempo. Este *novum* se pretende estimulador de la inteligencia y mecanismo de stupidización (de control social), a la vez, se intenta así estimular el pensamiento científico lógico-racional con cuentos de hadas modernos. El *novum* tecnocrático sirve para transmitir (socializar) «valores ligados tanto al neoliberalismo, como de su ideología (post)postmoderna»<sup>118</sup>.

### **Las narrativas innaturales y la política de lo imposible**

Las narrativas innaturales se esfuerzan en proponer un esquema irracionalista (sin unidad de Ser y lenguaje, y pasando sobre el principio de tercero excluido de la lógica formal), fundado en una estructura lógico-axiomática (la teoría de conjuntos) que pretende abrir imaginativamente (por medio de los modelos) la posibilidad de crear estructuras onto-epistemológicas alternas, llamadas mundos posibles, los cuales son formas pretendidamente arreferenciales cuyo supuesto “contenido” inmediato es *imposible*.

Si el supuesto contenido inmediato de estas narrativas innaturales es imposible, esto es debido a que estas narrativas parten de una

117 Alfaro (2015), 92.

118 Alfaro (2015), 18.

estructura que, a propósito, se quiere tautológica, es decir, el conjunto  $\emptyset$  genera una nada que se remite a sí misma, o sea, el conjunto  $\emptyset$ , como único medio para auto-definirse de manera arreferencial. Esta serie de mecanismos es lo que denominamos aquí *la política de lo imposible*. Michio Kaku, por ejemplo, como físico, plantea en su texto —*Physics of the Impossible*<sup>119</sup>— una grupo de ideas (viajes en el tiempo, dimensiones alternas, teletransportación) que no tienen ningún valor físico, ya que solo son ocurrencias. El fin del libro de Kaku es darle fundamento vacío ( $\emptyset$ ) a la CF nívico-tecnocrática. De hecho, a pesar del nulo valor científico del texto de Kaku, hay un intento de *legitimar* la aproximación y validación de lo imposible, mediante la aplicación de procesos sociales de legitimación, como lo es, en este caso, el poner a un conocido físico a hablar de la existencia de idealizaciones sin contenido físico-material. ¿Por qué tanto énfasis en pensar lo imposible, que es arreferencial, cuando hay problemas reales que requieren análisis y solución? La respuesta no está en la literatura o, más bien dicho, sí está en ella pero como negación, como lo negado.

La política de lo imposible, en el ámbito de la ficción, tiende a lo emocional, en detrimento de lo racional (como se ha visto con las narrativas innaturales). En este sentido, la ficción y las narrativas innaturales se verían ligadas al interés emocional<sup>120</sup>, en tanto, según los proponentes de estos esquemas, «[I]a emoción es aquel proceso de vida, por el cual los eventos devienen significativos para nosotros»<sup>121</sup>. De este modo, la cuestión cognitiva queda relegada, en nombre de un modelo fenomenológico que se centra únicamente en la vivencialidad, que el lector tenga del texto. En otras palabras, dentro de las narrativas innaturales, quieren un lector que tome el citado cuento de Aiken, *The Last Clone* y se regodeen en la idea de una eternidad tecnológicamente alcanzable y de lo bello que sería vivir eternamente, cambiando un

---

119 Michio Kaku, *Physics of the Impossible: A Scientific Exploration into the World of Phasers, Force Fields, Teleportation, and Time Travel* (Nueva York: Doubleday, 2008).

120 Djikic y otros, 30 y 31.

121 Oatley, 115.

cuerpo viejo por uno más joven, sin pensar ni siquiera quiénes serían los únicos en poder pagar tal tecnología, si tal eternidad sería para todos o solo para el grupo dominante, etc.

Con tales narrativas innaturales apelando a la emoción, basadas en no pensar prácticamente nuestra realidad, lo posible (tal y como ellos lo entienden) no es más que un mecanismo de control social, que pretende un sistema capitalista «eterno, siempre igual a sí mismo»<sup>122</sup> e insertar «en los procesos de socialización valores y patrones cognitivos propios de la ingeniería social neoliberal»<sup>123</sup>. Pensar lo imposible como si fuera posible es la mejor manera de educar a la gente, con vistas a garantizar el dominio económico-ideológico de los grupos dominantes.

La idea contenida en la noción suviniana del extrañamiento cognitivo, que permite asumir la relación entre lo real-existente y lo posible, mediante la transducción (que «es la lógica del objeto posible»<sup>124</sup>) es reducida sin el elemento cognitivo a una mera evasión, que asegura la reproducción ideológica del *establishment*. Así, la ontología (post)postmoderna de los mundos posibles es una ontología esquizofrénica y esquizofrenizante, que no nos permite «concebir la praxis dentro de una realidad situada más allá de la identidad positiva del Ser»<sup>125</sup>, entendiendo que «[1]a reunificación de lo real y lo posible está más allá del lenguaje»<sup>126</sup>: lo posible nunca puede derivar del lenguaje matemático y menos aún del nihilismo que envuelve la noción de conjunto  $\emptyset$ .

Las narrativas innaturales buscan desesperadamente hacer de la imposibilidad de sus mundos posibles, el campo de batalla por la subsistencia del capitalismo, cuando en realidad lo importante no es interpretar los mundos ficcionales, sino transformar el mundo real que

---

122 Alfaro (2014), 90.

123 Alfaro (2014), 90.

124 Henri Lefèbvre, *Lógica formal, lógica dialéctica* (México: Siglo Veintiuno Editores, 1976) 18.

125 Roy Alfaro Vargas, «El rol de los modelos mentales espaciales en la aprehensión literaria», *Revista de Ciencias Sociales* III: 121 (2008): 174.

126 Roy Alfaro Vargas, «Modelos mentales tempo-espaciales», *Revista de Ciencias Sociales* III-IV: 133-134 (2011): 19.

les da sostén. La política de lo imposible es una deformación cognitiva, que pretende hacer olvidar que «*todo* lenguaje es referencial»<sup>127</sup>; esta política es una deformación ideológica que invierte el hecho de que el lenguaje no crea realidad.

## Conclusión

Las narrativas innaturales plantean presuntas ontologías alternativas, partiendo de un enfoque anti-mimético (anti-realista), que busca elaborar estructuras y contenidos narratológicos adecuados para tal fin, como por ejemplo la CF nóvico-tecnocrática, dentro de las exigencias de la agenda (post)postmoderna y amparadas en una onto-epistemología asentada, a su vez, en la teoría de conjuntos y, particularmente, en el conjunto  $\emptyset$ . Todo esto dentro de una política de lo imposible, que en el actual panorama capitalista, funciona como un mecanismo de evasión. Asimismo, las narrativas innaturales exhiben algunas contradicciones derivadas de la misma eliminación del principio lógico-formal de tercero excluido, que ellas mismas implementan, para crear supuestos mundos posibles arreferenciales, pero que en algún momento se quiere que estos mundos posibles funcionen para visualizar a los marginados, con lo cual vuelven al esquema mimético que intentan negar y eliminar.

Las narrativas innaturales están claramente plasmadas en la CF nóvico-tecnocrática, la cual, tergiversando el enfoque suviniano, anula el elemento crítico de la CF, con el fin de plasmar modelos idealizados que sustancializan el *establishment*.

---

127 Gaskin, 290.

# Los procesos de veridicción en «A Very Short Story», de Ernest Hemingway<sup>1</sup>

(The Veridiction Processes in “A Very Short  
Story,” by Ernest Hemingway)

---

*Isabel Cristina Bolaños Villalobos*<sup>2</sup>

Universidad Nacional, Costa Rica

*Gabriela Cerdas Ramírez*<sup>3</sup>

Universidad Nacional, Costa Rica

*Jimmy Ramírez Acosta*<sup>4</sup>

Universidad Nacional, Costa Rica

## RESUMEN

El estudio desarrolla un análisis de la obra «A Very Short Story», de Ernest Hemingway, desde el punto de vista de lo verosímil. Se efectúa según las propuestas de Todorov, Metz, Jakobson y Matamoro para determinar que esta obra es autobiográfica y que muestra un juego de dinamismo entre el texto y el diálogo interno. Se acude a algunas ideas de Linda Anderson y de Shoshana Felman sobre la autobiografía. Además, se analizan situaciones como la referencialidad y la relación entre la literatura y la realidad, la influencia del contexto histórico y cultural en la lectura de un texto, la interrelación del discurso y la creación de significación y el papel del receptor.

---

1 Recibido: 17 de setiembre de 2016; aceptado: 20 de octubre de 2016.

2 Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje. Correo electrónico: ibolano@una.cr

3 Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje. Correo electrónico: gcerdas@una.cr

4 Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje. Correo electrónico: jiramire@una.cr

**ABSTRACT**

This study presents an analysis of the work “A Very Short Story,” by Ernest Hemingway, from the perspective of verisimilitude. Based on the proposals of Todorov, Jakobson, Metz and Matamoro, it can be determined that this story is autobiographical and that a dynamic exchange takes place between the text and the internal dialogue. The ideas of Linda Anderson and Shoshana Felman about autobiography are taken into account. Moreover, issues of referentiality and the relationship between literature and reality, the influence of the historical and cultural context in reading a text, the interplay of discourse and the creation of meaning and the role of the receiver are all analyzed here.

**Palabras clave:** realismo, autobiografía, biografía, verosimilitud del discurso, discurso histórico, Ernest Hemingway

**Keywords:** realism, autobiography, biography, verisimilitude of speech, historical discourse, Ernest Hemingway

«... la verdad sería un discurso que se asemeja a lo real; lo *verosímil*, sin ser verdadero, sería el discurso que se asemeja a lo real».

*La productividad llamada texto*, Julia Kristeva

La autobiografía es una modalidad discursivo-literaria de la cual los críticos no parecen preocuparse demasiado, ya que existen algunas dificultades en cuanto a donde debe situarse<sup>5</sup>. Para algunos, debería tomarse como parte de la psicología del autor<sup>6</sup>, mientras otros favorecen la idea de que este tipo de discurso mantiene una estrecha relación con otros discursos<sup>7</sup>. Por su parte, los estudiosos de la producción literaria de Ernest Hemingway se refieren a ella como realista. Partiremos en este trabajo de la aceptación de que los escritos realistas son una especie de retrato, pintura, fotografía de la realidad.

Específicamente hablando de la narrativa de Ernest Hemingway, y más en concreto, en el caso de «Un cuento muy corto»<sup>8</sup>, se discutirá lo que debe entenderse por realismo y qué medios utiliza el escritor para lograr

5 Roland Barthes y otros, «El efecto de la realidad» en *Lo verosímil* (Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970) 87.

6 Barthes, 88.

7 Barthes, 88.

8 Ernest Hemingway, *Relatos* (España: Editorial Luis de Caralt, 1957).

tal efecto. Además se analiza la verosimilitud del discurso autobiográfico y otras clases de discursos que influyen sobre el, directa o indirectamente; tal es el caso del discurso histórico-crítico, el cual le da una veracidad adicional al texto ya que este tipo de discurso es legitimado, aceptado y tradicionalmente considerado como verdad ya que el discurso histórico es objetivo y el literario es imaginario y ficticio.

La biografía y la autobiografía son relatos con un referente externo para tener su justificación. Estos dos tipos de texto dan información sobre la realidad exterior de un texto, en este caso la vida de una persona, y de aquí que deben crear semejanza con la verdad (verdad vivida) o ser una imagen de lo real. Aquí nos podemos hacer referencia a la relación o conexión que existe entre literatura e historia debido a que esta relación entre el texto y el referente se puede definir como un conector entre el discurso histórico y el literario.

A pesar de que las obras de Ernest Hemingway han sido ampliamente analizadas desde diferentes perspectivas literarias, «Un cuento muy corto», publicado en París en 1924, no es tan conocido. Se puede citar el trabajo de Matt Hlinak<sup>9</sup> en el que propone que Hemingway estaba experimentando con el lenguaje, temas y emociones. Propone que el relato debe tomarse como laboratorio literario, cuyo resultado es una obra maestra. Por otro lado, hay un trabajo de Robert Scholes<sup>10</sup>, que analiza la obra en cuestión desde el punto de vista semiótico, explorando cómo las estrategias textuales interactúan con los códigos sociales para determinar el significado. Por lo anterior, hasta el momento, no hay un análisis de esta obra de Hemingway desde un punto de vista verosímil realizando una análisis desde las propuestas de Blas Matomoro, Todorov, Metz y Jakobson. Este análisis además versa sobre el problema de la referencialidad y la relación entre la literatura y la realidad.

9 Matt Hlinak, «Hemingway's Very Short Experiment: from "A Very Short Story" to "A Farewell to Arms"», *The Journal of the Midwest Modern Language Association* 43, 1 (2010): 17.

10 Robert Scholes, «Decoding Papa: "A Very Short Story" as a Work and Text», *Literary Theories in Practice*, Shirley F. Staton, ed. (Philadelphia: The University of Pennsylvania Press, 1987) 170-178.

### ***Hemingway y el discurso autobiográfico***

El escritor procura que el lector no sólo se sienta cómodo al leer y reescribir su texto sino, además, se debe tomar en cuenta la forma en que el autor plantea su discurso. Al analizar la producción literaria de Ernest Hemingway, la mayoría de sus escritos son tomados como autobiográficos<sup>11</sup>; esto significa que el autor trató de plasmar en ellos sus propias vivencias. Sin embargo, ello es muy discutible; «es falso todo el modo de ver según el cual el arte es pura y simplemente autoexpresión, transcripción de sentimientos y experiencias personales»<sup>12</sup>. Si aceptamos las palabras de René Wellek, podemos afirmar que la intención del autor, al escribir su texto, va más allá de la sola intención de comunicar sus experiencias, y que existe un especial interés en generar un efecto de verosimilitud en el lector. El lector responde a partir de la lectura generada por el escritor y esta respuesta está condicionada por mecanismos ideológicos los cuales actúan en cada ser humano.

La reacción del lector depende de lo que el texto presente de una forma implícita o abierta. Esto significa que el escritor tiene un propósito al escribir, aunque no siempre esté consciente de ello. Blas Matamoro<sup>13</sup> señala que lo verosímil se reduce a lo persuasivo, a lo que resulta creíble según el sentido común de una época y no a la verdad. La verosimilitud es una cuestión de armonía o arquitectura interna del texto en que pueden mezclarse sin ninguna preocupación mentiras y verdades. La proporción de las partes y el modo de integración al todo es lo que realmente importa. Todorov<sup>14</sup> le otorga una gran importancia al papel que se le acredita al receptor en la formación del sentido verosímil. Verosímil no es lo verdadero porque depende de lo que la mayoría de la gente, opinión pública considere que es verdadero. Así, el discurso verosímil busca que el público lo considere creíble, de

11 Carlos Baker, «*Hemingway. El escritor como artista*» (Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1974) 56.

12 René Wellek y Austin Warren, *Teoría literaria* (Madrid: Gredos, 1981) 94.

13 Blas Matamoro, *La verosimilitud: historia de un pacto* (Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009) 88.

14 Tzvetan Todorov y otros, *Lo verosímil* (Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970).

ahí que su mayor pretensión es hacer verdadero el mensaje. Y Metz<sup>15</sup> opina que el discurso verosímil se genera y se define en relación con otros discursos que son los que le dan el carácter o la autorización para ser considerado como posible. El texto verosímil depende de otros discursos que le son afines, que lo motivan o determinan, ya sea en cuanto al contenido o temática o bien en cuanto al género. Según Metz:

la «verdad» del discurso no se articula directamente sobre la verdad no escrita, llamada «verdad de la vida», sino que pasa por la mediación de comparaciones propias del campo artístico; por ende, solo puede ser relativa, pero lo es absolutamente, pues una conquista nueva, que quizás muera en el frescor de su verdad, habrá al menos enriquecido definitivamente a lo verosímil: pues este renacer eternamente; cada una de sus muertes es directamente sensible como un momento absoluto de verdad<sup>16</sup>.

Para el desarrollo de este estudio se ha seguido la línea de pensamiento de los autores mencionados para delimitar el concepto de *verosimilitud*. La verosimilitud es utilizada para crear cierta ilusión de realidad, y, algunas veces, se hace para envolver al lector en un mundo «real» creado de algo que no lo es. Podemos retomar también las ideas de Julia Kristeva donde afirma que «lo verosímil es indecible porque tanto la verdad como la falsedad de una proposición no puede ser definida o conocida»<sup>17</sup>. El concepto verosímil está inmerso en un relativismo cultural. Esto significa que se circunscribe a un área geográfica histórica y cultural muy bien definida y depende de una concepción del lenguaje como representación conforme a la realidad.

El escritor parte de un referente, con lo que se promueve una relación dialéctica entre escritor y lector ya que este último debe aceptar

---

15 Christian Metz, «El decir y lo dicho en el cine ¿hacia la decadencia de lo verosímil?», *Ensayos sobre la significación del cine* (Barcelona: Paidós, 2002).

16 Metz.

17 Julia Kristeva, *La productividad llamada texto* (Madrid: Fundamentos, 1981).

este discurso como real<sup>18</sup>. Esto es lo que Antonio Gómez Moriana denomina el «Contrato de veridicción». Existe un contrato de doble vía, un pacto de complicidad entre el emisor y el receptor. El emisor debe hacer creer y el receptor adopta una actitud de creer verdad el mensaje del emisor. Los enunciados del texto no son concebidos como una verdad absoluta sino que es una verdad creada por y en función del texto mismo. La realidad debe aparecer ante los ojos del lector como algo natural para ser aceptado como real. A pesar de esto el lector toma el texto y se enfrentará a él de una manera activa no pasiva y, a partir de aquí, establece diferentes relaciones con los otros discursos de los cuales está formado el sujeto. Esto significa que cada lector acepta un discurso como real o natural dependiendo de sus propias concepciones que son dirigidas por el condicionamiento ideológico.

### **Hemingway y «Un cuento muy corto»**

Al tener en cuenta la biografía de Ernest Hemingway, es posible trazar un paralelismo entre ésta y su obra. Este conocido escritor, además de ser una persona muy diestra con la pluma, también fue un aventurero insaciable e incansable. El relato cuenta la historia de un soldado quien se recupera de una cirugía en la ciudad de Padua y tiene una relación amorosa con Luz enfermera quien le declara un profundo amor mediante cartas. Luego de una disputa se despiden en Milán. El hombre regresa a América, y Luz halla una nueva relación con un comandante y le escribe al soldado y le dice que lo que ellos vivieron fue solo una chiquillada. Ella planea casarse con el comandante, lo que no sucede y le pide al soldado que siga con su vida y que la perdone. El desenlace es inesperado ya que la nueva relación de Luz no llega a concretarse; el comandante contrae gonorrea en Nueva York. La mayoría de sus obras son autobiográficas<sup>19</sup> y este detalle nos da una idea de la

18 Jose Otilio Umaña Chaverri, «Gracias por el fuego. Un corte realista de la sociedad montevideana», *Káñina* (Revista de Artes y Letras, Universidad de Costa Rica) XV, 1-2 (1991): 124.

19 Baker, 88.

cantidad de aventuras que vivió, de los lugares que conoció y de las personas con las cuales tuvo relación. Su relato «Un cuento muy corto» no es una excepción a la regla, ya que narra una experiencia personal vivida durante los años cuando estuvo en Europa. Carlos Baker comenta respecto a esa época del escritor:

Aparte de su firme recuperación, el acontecimiento principal de su verano en Milán fue que se enamoró de manera ardiente de una de sus enfermeras. Agnes Von Kurowsky era una muchacha morena norteamericana que se acercaba a los treinta años. Venía de Washington, D.C., y parece haberse dedicado tan profundamente a su profesión de enfermera como Hemingway a ella. A pesar de la diferencia de edades, ella acompañó a su joven amante en una época difícil, le escribió durante sus largas ausencias de Milán en otras misiones como enfermera voluntaria y a menudo lo urgía a volver a la tarea útil en los Estados Unidos tan pronto como estuviera en condiciones de viajar. De haber querido él reconocerlo, el asunto amoroso estaba ya en declinación cuando tomó la nave para Nueva York en enero de 1919. Vivió de manera inquieta el invierno y la primavera en la casa de sus padres en Oak Park, Illinois, donde todo estaba igual que antes de la guerra, pero también infinitamente cambiado. Cada día le escribía a Agnes, a menudo varias veces. En cuanto al resto, se levantaba tarde por las mañanas, renovó su amistad con viejos camaradas, lucía orgulloso su uniforme por la ciudad, les daba conferencias sobre sus experiencias de guerra a los estudiantes de la Oak Park High School, exhibía para beneficio de ellos la notable red de cicatrices de sus piernas y pies, y ansiaba la romántica libertad de las actitudes burguesas que había conocido por primera vez durante sus meses en Italia. Por último, en marzo, llegó el golpe que no había previsto: una carta de Agnes con la noticia de que se había enamorado de otro. Reaccionó con rabia, desprecio y autocompasión; incluso se confinó en su lecho durante un tiempo, atormentado por los dolores del amante rechazado<sup>20</sup>.

---

20 Baker, 22.

Hay similitudes entre este corto pasaje de la vida de Hemingway y el cuento mencionado. Las vivencias del escritor muestran hechos que él narra. En este caso en particular, el mismo escritor es quien narra sus propias vivencias; con esto queremos decir que no existe en la narración un agente intermedio que lleve el mensaje al lector. Esto no ocurre en muchos casos donde el escritor o biógrafo es la persona que transmite el mensaje, con el peligro de que la objetividad pierda su norte y que él incluya juicios personales acerca de lo que está comunicando o narrando.

Los acontecimientos se modifican levemente. Los nombres de los personajes son distintos de los históricos. El nombre del narrador no se menciona y esto lleva a pensar que es el mismo Hemingway quien narra la historia. Puede existir una mezcla de fantasía y realidad en la narración y esto precisamente es lo que Hemingway hace en este relato. Es también importante mencionar que en la vida del escritor existió una figura femenina que formó parte de su vida llamada Agnes y en el texto que se analiza la enfermera es llamada Luz, el escritor no usa el mismo nombre pero la relación sentimental se mantiene siempre en ambas situaciones. La realidad sufre cambios, o quizá omisiones de datos para evitar la culpabilidad. Es quizá también el contar la historia propia de otra forma como el autor hubiera preferido que pasara.

El narrador expone la historia en una forma natural, muy conocida para él. El lector ve la posibilidad de que lo narrado en el texto sucede en la realidad, lo cree verdadero. Es conocida la cantidad de historias diarias de parejas que se enamoran, construyen una relación, se sacrifican a favor del amor futuro y por las vicisitudes de la vida terminan destruyendo el amor. No se relata cómo rompió su promesa: «Luz no regresaría hasta que él tuviera un buen trabajo, y entonces se encontrarían en Nueva York. Por fin escribió (Luz) a los Estados Unidos diciendo que lo suyo solamente había sido una chiquillada» (87). Se intuye también que sus viejas camaradas lo llevarían a la bebida, a sus amoríos, a su vida de antes de conocer a Luz, «No iba a beber más, por supuesto, y no necesitaría ver a sus amigos ni a nadie

en los Estados Unidos» (87). El narrador de la historia, propone una ruptura, en donde solo se dejan las cosas como deben ser y la vida sigue su ritmo normal. Esto es algo verosímil, algo común en la realidad de la vida y en la cotidianidad de las relaciones interpersonales, «Que lo sentía y que se daba cuenta de que probablemente él no podría comprenderlo, pero que quizá algún día la perdonase y le agradeciera aquello, y que esperaba casarse en la primavera siguiente» (87).

### ***El realismo en la producción literaria de Ernest Hemingway***

Si algunos críticos consideran que la biografía es un género realista<sup>21</sup>, con más razón se puede afirmar que la *autobiografía* también es realista. Por naturaleza humana es más difícil indagar la vida de un personaje y luego reescribir esas experiencias, que para el mismo escritor narrar sus propias experiencias. La autobiografía trae al presente algo que ocurrió tiempo atrás y lo aceptamos como un hecho real. Hemingway trata de crear personajes reales, situaciones reales; y describir hechos personales y conocidos y trata de crear un efecto de realidad a partir de su escritura.

Para este trabajo seguiremos la línea de pensamiento de Roman Jakobson<sup>22</sup> en cuanto a la definición de realismo, corriente que propone reproducir la realidad lo más fielmente posible y que aspira al máximo de verosimilitud a esto se le debe añadir que el espectro de verosimilitud será dado por el que juzgue la obra y debe resumir las características de la escuela realista. Esta escritura presenta escritores que se olvidan de ellos mismos y de sus vidas logrando una transición hacia problemas sociales comunes más reales y objetivos. También existe un cambio en la narrativa porque se utiliza un lenguaje común especialmente en los diálogos y se presenta una ruptura con los lenguajes confusos y complejos. Otra importante característica resalta el uso de descripciones detalladas que son los elementos bases para la narración e interpretación del texto. Este tipo de texto refleja una

21 Nicolás Jiménez, *Biografía y crítica* (Quito: Editorial Bolívar, 1933) 22.

22 Roman Jakobson, «El realismo artístico» (México, Siglo XXI, 1970) 164.

realidad individual así como relación inmediata entre los personajes y su entorno económico y social. Y muy importante mencionar que los acontecimientos narrados muestran situaciones cotidianas, y exponen problemas sociales, políticos y humanos.

Según las características del realismo literario y la definición de Jakobson el texto «Un cuento muy corto» se enmarca en la concepción de relato realista. Como se mencionó la escritura realista sigue un código determinado que despierta un efecto de verosimilitud en el lector.

Existe, en el relato de Hemingway una recurrencia a lugares geográficos concretos como Padua, Nueva York, Milán, Estados Unidos y Chicago. Estos elementos ubican al lector en un espacio determinado, sea, en unas coordenadas espacio temporales definidas. El tiempo o cronología por años no se menciona; sin embargo, si se sigue la vida de Hemingway, podría establecerse un paralelismo entre sus obras y su vida real, y de esta manera determinar en qué época el escritor produce este texto. Como se mencionó Carlos Baker narra muy detalladamente una época vivida por el autor y que mantiene una estrecha relación con la historia analizada.

Otro factor programador del efecto de verosimilitud es el privilegio otorgado a lo cotidiano y al detalle. Esto nos lleva a analizar un poco los recursos empleados por la escuela realista para hacer verosímil la narración. A los hechos cotidianos descritos en el relato y ejecutados por el protagonista se le da gran importancia. El sujeto de la enunciación de este relato es un hombre común que vive dentro de un mundo convulsionado por la guerra y que, además de sufrir como lo hace cualquier ser humano, llora por el amor de una mujer, ésta, al final de la historia, lo abandona por circunstancias que él no logra entender y que le son difíciles de aceptar: «El comandante no se casó con ella ni en la primavera siguiente ni nunca. Luz no llegó a recibir respuesta a la carta que envió a Chicago. Poco tiempo después él contrajo una gonorrea por culpa de una vendedora de la sección de pasamanería de un almacén, con quien hizo el amor en un taxi paseando por Lincoln Park» (88). El autor, también, relata naturalmente

eventos cotidianos desde procedimientos médicos como enemas y tomar la temperatura a pacientes, hasta la necesidad de obtener un trabajo estable antes de contraer matrimonio para brindar seguridad a su pareja y estas son características del realismo que son vividas como parte de la cotidianidad real y particular que describe el texto. «Después vino el anestésico y él no pudo decir disparates en aquel difícil momento. Cuando empezó a utilizar las muletas solía tomar las temperaturas para que Luz no tuviera que levantarse de la cama» (87). Se describe a un personaje anónimo que llega a involucrarse de una profunda manera con Luz y hasta le ayuda en las responsabilidades que ella debe llevar a cabo como enfermera.

Los héroes del realismo no son sobrehumanos ni extraños; son seres con experiencias que pueden ser vividas por otros seres humanos. Se puede agregar que «en vez de personajes altivos y dominantes, sobresalientes en el bien o en el mal, en la alegría o en el dolor, característicos de las novelas románticas, aparecen en los relatos realistas, personajes y acontecimientos triviales y anodinos, extraídos de la ajada y chata rutina de la vida»<sup>23</sup>. Esto nos lleva a confirmar nuestra idea de que el texto escrito por Hemingway se puede enmarcar dentro de la corriente realista.

Conviene tener en mente a Lukács en *Problemas del realismo*, donde sostiene que «el realismo persigue, desde Don Quijote pasando por Oblomow y hasta los realistas de nuestros días, la creación de tipos, ha de buscar en las relaciones de los individuos entre sí, en las situaciones en las que los individuos actúan, rasgos duraderos tales, que sean eficaces por largos períodos como tendencias objetivas de la evolución de la sociedad o, más aún, de la humanidad entera»<sup>24</sup>. «Un cuento muy corto» narra esta anterior idea de una forma muy clara, una simple resumen de esta historia podría ser que trata de dos personajes que se encuentran, se aman y desean vivir su futuro juntos pero que al final no se da este esperado feliz desenlace, sin embargo, se pueden

23 Víctor Manuel De Aguiar E Silva, *Teoría de la literatura* (Madrid: Gredos, 1986) 206.

24 Georg Lukács, *Problemas del realismo* (México: Fondo de Cultura Económica, 1966) 307.

inferir muchas razones por las cuales no se logra esto. Podemos nombrar a la traición, a la infidelidad, a la falta de seguridad emocional o económica, al desinterés, al desamor y así se podría seguir la larga lista, pero lo importante aquí es que todas son «actuaciones humanas» que forman parte de los eventos diarios de la «humanidad entera»<sup>25</sup>.

Esto lleva a plantear al realismo como una manera de percibir una literatura que reproduce lo real y la realidad la cual no tiene una sola dimensión ya que es múltiple y compleja, y enriquece la interpretación o transformación de la realidad que el texto realiza. Las relaciones que Lukács comenta no son maravillosas o sobrenaturales, por el contrario se trata de relaciones cotidianas con una significación universal. Cuando hablamos de significación universal, nos referimos a acontecimientos que puedan aceptarse como válidos y reales en cualquier época desde la cual el lector se enfrente al texto. Esto ocurre debido a que la lectura de un texto como ficción o como verdad depende del contexto histórico y cultural en que este se produzca.

El texto no tiene un único significado; presenta varias significaciones o sentidos. Existe aquí la interrogante de por qué se rompió el pacto o trato implícito que habían hecho los dos enamorados. «Antes de que él volviera al frente, los dos fueron a rezar a Duomo. Estaba oscuro y en silencio, y había otras personas orando. Querían casarse, pero no había tiempo suficiente para las amonestaciones y ninguno de los dos tenía la partida de nacimiento. Vivían, en realidad, como marido y mujer, pero deseaban que todos lo supieran para no correr el riesgo de perder esa condición» (87). Este proceso de significación define al sentido como un elemento dentro del texto que no es estático sino dinámico y la formación de sentido es una función básica de la lengua. Y es aquí en donde entra el lector a asumir, proponer, inferir y contestar preguntas acerca del texto, como la anterior. Todo parecía perfecto, que indujo a la ruptura de esta relación. «Luz le escribió muchas cartas que él recibió después del armisticio. Un día le llegaron

---

25 Lukács, 307.

quince cartas juntas al frente, y las leyó de cabo a rabo después de clasificarlas por fechas. Le hablaba del hospital y de cuánto le quería. Le decía que le era imposible vivir sin él y que lo echaba de menos de un modo horrible por la noche» (87). Se lee que en realidad Luz lo amaba y lo extrañaba aunque luego aparece una Luz transformada y desinteresada en la relación: «Aquel invierno de tanta lluvia y barro, el comandante del batallón hizo el amor con Luz» (87). Y ella expresa claramente sus sentimientos: «Que seguía queriendo, pero que ahora comprendía que lo suyo solamente había sido una cosa de chicos. Que confiaba en que se abriese camino en la vida y tenía plena confianza en él» (87). El texto no presenta cuál fue el motivo que lleva a Luz a escribir estas líneas.

### *Le pacte autobiographique*

Tomaremos en este punto las ideas planteadas por Philippe Lejeune<sup>26</sup> sobre la biografía, en *Le pacte autobiographique*, para acudir a una explicación de los textos literarios que se definen como tales. Si hablamos de la biografía, es necesario hacer referencia a la autobiografía con la cual guarda relación. Lejeune señala que a partir de la persona gramatical, o sea, la persona que se emplea en una forma privilegiada a lo largo del relato, se pueden establecer distintos tipos de autobiografías y de biografías, además de clarificar la relación entre el autor, narrador y personaje (cuadro 1).

---

26 Philippe Lejeune, *El pacto autobiográfico y otros estudios* (Madrid: Megazul-Endymion, 1994) 89.

**Cuadro 1. Tipos de autobiografías y biografías**

Identidad		Persona gramatical		
		YO	TÚ	ÉL
Narrador	Personaje principal	Autobiografía clásica (Autodiegética)	Autobiográfica en segunda persona	Autobiografía en tercera persona
Narrador	Personaje principal	Biografía en primera per-sona (Homo-diegética)	Biografía agregada al modelo	Biografía clásica (Hetero-diegética)

Según el cuadro 1, existen categorías gramaticales que se encuentran en los textos y diferencian la autobiografía de la biografía. Existen tres tipos de biografía: 1) la homodiegética, en la que el narrador es diferente del personaje y es narrada en primera persona; 2) la biografía agregada al modelo, que se narra en segunda persona; y 3) la heterodiegética, donde el narrador es diferente del personaje y está narrada en tercera persona. Para nuestro interés la primera parte del gráfico reviste mayor importancia. Como podemos notar, existen también tres tipos de autobiografía, semejantes y paralelas a la biografía antes mencionadas, entre ellas están: 1) la autobiografía clásica o autodiegética narrada en primera persona, 2) la autobiografía en segunda persona y 3) la autobiografía en tercera persona.

El relato de Hemingway se enmarca en la tercera categoría, la autobiografía en tercera persona; por cuanto el personaje principal no tiene nombre propio, sólo se le llama por «él». Así se introduce al personaje, con una forma simple de llamarlo, de no darle nombre, de referirse a un «él», «En las últimas horas de una tarde calurosa lo llevaron a la azotea y desde allí podía dominar toda la ciudad de Padua... Los otros bajaron al balcón, llevándose las botellas. Hasta donde estaban Luz y él llegaba el bullicio» (87). Este tipo de autobiografía nos remite a un pacto autobiográfico entre el autor, el narrador y el personaje el cual puede ser implícito o patente. Es implícito por la existencia de frases como historia de su propia vida, autobiografía, etc. y patente porque el nombre del narrador-personaje es el mismo autor. Esto significa que

pueden existir frases a lo largo del texto que nos induzcan a pensar que el autor y el narrador-personaje son uno mismo.

El texto induce a pensar eso, no obstante ser una historia muy breve, como su título lo dice, con frases cortas y oraciones sencillas, el texto está cargado de emociones y sentimientos. El texto se lee pausado, con mucho amor al inicio y con grave dolor al final. Estas emociones enriquecedoras del texto se pueden encontrar ahí por haber sido vividas por el autor; sólo él que lo ha sentido lo conoce y lo puede plasmar en el texto.

Este contrato autobiográfico se establece entre el lector y el autor; es la afirmación de la identidad del autor-narrador-personaje y nos envía en última instancia al nombre del autor del texto. Existe además un pacto referencial ya que el texto aporta información sobre la «realidad» exterior al texto y a partir de este pacto el texto es sometido a una prueba de verificación que se lleva a cabo por parte del lector. En la autobiografía es indispensable que este pacto referencial sea establecido y que sea mantenido, pero no es necesario que el resultado tenga un parecido exacto. Este parecido se establece con respecto a un modelo, entendido como lo real al que el enunciado quiere parecerse. Estas nociones aclaran la oposición entre autobiografía y biografía ya que en la primera el punto de partida es la identidad; mientras que en la segunda el gran objetivo es el parecido. Se refuerza la idea de que para Lejeune el género autobiográfico es un género contractual y este se basa en un análisis de lo que él llama el «nivel global de la publicación», del contrato propuesto por el autor al lector, contrato que determina el modo de lectura del texto y que engendra los efectos que, atribuidos al texto, nos parece que lo definen como autobiográfico<sup>27</sup>.

Linda Anderson en *Autobiografía* propone ideas sobre este género de escritura y lo propone con un término novedoso: el criticismo personal, el cual es discutido por su subjetividad al plasmarse en un texto escrito. Parte de que los eventos personales son lo suficientemente

---

27 Lejeune, 90.

importantes como para ser mencionados. También, menciona que lo personal ofrece un modelo pedagógico diferente y una oportunidad para conocer los límites del conocimiento y entendimiento de un texto<sup>28</sup>. Estas ideas refuerzan la idea de que «Una historia muy corta» puede ser un texto autobiográfico que se escribe y se reescribe a partir de los ojos del lector. Felman propone que la autobiografía es una forma de acto presencial que es importante para los otros<sup>29</sup>. El texto analizado presenta situaciones de la vida, banales y reales que pueden sucederle a cualquier persona y aquí es donde se lleva a cabo este acto presencial que interesa al lector y lo hace recrear estos eventos y porque no deconstruirlo y volver a construirlo en su cotidianidad.

## Conclusiones

Lo verosímil depende del sentido común de una época y de cuanto es probable en una cierta sociedad. Esta sociedad acepta algunos discursos como verdaderos. Pero cuando se habla de la noción de verosimilitud en el campo de la literatura también entra en juego un dinamismo entre el texto y un diálogo interno con el mismo texto. Además, la referencialidad y la relación entre literatura y realidad, se mezcla con lo verosímil lo cual tiende a someter a la literatura a la prueba de la verdad, mediante la apelación de elementos extraliterarios que constituyen y guían el referente. El sentido de verosimilitud se dirige a la creación, en el lector, de la ilusión o expectativa de cuánto va a leer es «verdadero», para que lo vea como «natural» y lo acepte como tal. Aquí empleamos la concepción de la literatura como reproducción de lo real y la realidad es multifacética o multidimensional. Esto crea un problema aparte pero también enriquece la interpretación o transformación de la realidad que el texto efectúa, lo que significa

---

28 Linda Anderson, *Autobiography. The New Critical Idiom* (Nueva York: Taylor & Francis, 2001) 122.

29 Shoshana Felman, *What Does a Woman Want?: Reading and Sexual Differences* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1993) 12.

que la obra crea sentido a partir de la realidad que presenta y que remite al lector a una transformación e interpretación del texto.

Así, la lectura de un texto como verdad o como ficción depende del contexto histórico y cultural en que éste se produzca. El sujeto de la enunciación no emite un discurso verdadero sino un discurso que genera un efecto de verdad, negando la existencia de un discurso de la verdad.

Existe una interrelación de discursos, a partir de los cuales se legitima, apoya y nace la significación o creación de sentidos a partir de un texto y dentro de la sociedad en donde se produce. Estos discursos le otorgan al texto la posibilidad de parecer verdaderos y la capacidad de persuadir y convencer a los receptores, quienes tienen en sus manos la tarea de juzgar o definir si el texto es verosímil o no, dependiendo de si se apela o no a los discursos que forman parte de su realidad. Para el receptor, lo verosímil depende de lo que la opinión pública considera verdadero. Esto significa que el discurso verosímil busca en el público la reacción de ser aceptado como un discurso creíble. La tarea principal es hacer verdadero el mensaje. El papel del receptor es determinante al interpretar la verosimilitud del texto; el lector siempre encuentra en el texto, desde la primera mirada, algún elemento con el cual se identifica, por cuanto el lector siempre espera dar con algún personaje o situación relacionada con su realidad con su contexto histórico cultural. La narrativa de Ernest Hemingway, y en el caso concreto de «Un cuento muy corto», se unen una serie de elementos importantes para crear el efecto de lo real.

Por último con relación al título de la obra, «Un cuento muy corto», muestra la añoranza de una relación que pudo ser mejor y que no fue. El título evidencia dolor o quizá satisfacción. Si después de esta historia en la vida se hace realidad el «estaba segura de que así era mejor para los dos» que aparece casi al final del texto, si Hemingway tuvo una vida feliz y logró tener una gran carrera, fue lo que Luz le deseó, entonces la interpretación sería «fue una historia corta, linda pero corta» porque logró triunfar en la vida. Pero si su vida no

fue tan gratificante y satisfactoria en todos los ámbitos que ésta encierra aquí entonces la interpretación sería «que lástima que fue una historia muy corta» porque quizá fue de las mejores que tuvo. Ambas interpretaciones, nacen de un conocimiento propio de los eventos y consecuencias de ellos, los cuales sólo los puede conocer un autor biográfico y todavía lo conoce mejor uno autobiográfico.

**ÍNDICES**  
**(INDEXES)**



# Índice temático de los números 51 a 60<sup>1</sup>

(Subject Index of Issues 51-60)

---

## Lenguas indígenas

Chevrier, Natacha, «Evolución fonológica del rama, lengua chibcha de Nicaragua, en peligro», *Letras 51 (2012)* 11-32.

González, Guillermo, «Nuevas consideraciones sobre la morfología verbal del cabécar», *Letras 51 (2012)* 33-58.

Murillo, José Manuel, «Morfosintaxis del waunana a partir de un texto tradicional», *Letras 51 (2012)* 59-90.

Quesada, J. Diego, «Morfología del verbo garífuna», *Letras 51 (2012)* 91-127.

Salamanca, Danilo, «Nuestra variedad lingüística como variedad biológica», *Letras 51 (2012)* 129-142.

## Lingüística

Costa Morales, Karina, «La situation politico-linguistique des langues régionales de France : le cas du breton», *Letras 52 (2012)* 27-47.

---

1 Debido a un rezago ajeno al control del Consejo editorial, los números 51 y 52 se publicaron en 2014; los números 53 y 54 en 2015; y los números 55 a 58 en 2016. Los números 59 y 60 también entraron en prensa en 2016.

Herrera Morera, Gisselle, «El infinitivo personal de las oraciones adverbiales en el español de Centroamérica», *Letras* 58 (2015) 13-27.

Herrera Morera, Gisselle, «El operador *no* en el español de Centroamérica: análisis tipológico», *Letras* 51 (2012) 147-162.

Núñez Alvarado, Viviana, «Función entonacional de las escisiones en español», *Letras* 51 (2012) 163-174.

Pizarro Chacón, Ginneth y Damaris Cordero Badilla, «Limon Creole Phrases: A Vehicle for Linguistic and Cultural Preservation», *Letras* 58 (2015) 91-117.

Sánchez Murillo, Julio, «La situation politico-linguistique des langues regionales de France : le cas du breton», *Letras* 52 (2012) 27-47.

Smith, Andrew, «The Use of Spanglish in Costa Rican Advertising», *Letras* 58 (2015) 51-69.

Tomcsányi Major, Judit, «Hipercorrección ortográfica en la marcación del acento en documentos académicos y divulgativos en Costa Rica», *Letras* 58 (2015) 29-49.

Yang, Ming, «Variación lingüística en *Mamita Yunai*», de Carlos Luis Fallas, *Letras* 58 (2015) 119-139

### **Lingüística aplicada a la enseñanza de lenguas extranjeras**

Alonso Chacón, Paula, «La función de los vínculos textuales en un corpus lingüístico de aprendientes de español como segunda lengua», *Letras* 52 (2012) 151-161.

- Álvarez Martínez, Gustavo, «Design and Development of Authentic Assessment with an Affective, Intellectual, Psychomotor Approach», *Letras* 57 (2015) 35-75.
- Barrantes Elizondo, Lenna, «The Mixed-Proficiency Language Class: Consequences for Students, Teachers and the Institution», *Letras* 53 (2013) 111-135.
- Barrantes Montero, Luis Guillermo, «¿Cómo establecer un puente entre la teoría de adquisición de segundas lenguas y la justicia social?», *Letras* 57 (2015) 195-221.
- Barrantes Montero, Luis Guillermo, «El papel de la ética en la enseñanza de lenguas», *Letras* 52 (2012) 103-117.
- Barrantes Montero, Luis Guillermo, «Formación de nuevos docentes y educación continua para docentes en servicio: su aporte a la justicia social», *Letras* 57 (2015) 179-194.
- Barth, Jorge Pablo, «Formulation des consignes en FLE : étude de particularités linguistiques», *Letras* 52 (2012) 193-209.
- Boes Naderer, Joan Marie, «The Language-Culture Link in Exolingui-  
stic Tourism Service Encounters», *Letras* 58 (2015) 73-90.
- Boza Araya, Virginia, «Aborder la culture française à travers la chanson», *Letras* 53 (2013) 93-109.
- Dillard, Elizabeth, «Intersecting Flows of Language and Literacy: A Case Study of One Transnational Youth in the Cloud and in the Classroom», *Letras* 52 (2012) 179-192.

- Gamboa Mena, Roy y Henry Sevilla Morales, «The Impact of Teacher Training on the Assessment of Listening Skills», *Letras* 57 (2015) 77-102.
- Gapper, Sherry, «¿Adónde vamos, y de dónde venimos en Lingüística Aplicada? », *Letras* 53 (2013) 137-154.
- Gapper, Sherry, «Exploring the Use of Genre Analysis for EFL Speakers», *Letras* 54 (2013) 215-229.
- Ingrassia, Marion, «Le défi de la perspective interculturelle en cours de FLE: Expériences en Équateur», *Letras* 57 (2015) 129-147.
- Jiménez Murillo Juan C., «La littérature comme voie d'accès a la culture», *Letras* 57 (2015) 149-177.
- Madrigal Villegas, Vera y Vivian Vargas Barquero, «Students' Perceptions of Accents: Enhancing Identity through Learning Strategies», *Letras* 52 (2012) 79-102.
- Martínez-Arbelaiz, Asunción e Isabel Pereira-Rodríguez, Duración y valoración en la expresión del pasado: implicaciones para la clase de español como segunda lengua», *Letras* 57 (2015) 11-33.
- Martínez-Arbelaiz, Asunción, Natalia Errazquin y MariaMar Olano, «La adquisición de vocabulario mediante proyectos: una experiencia docente», *Letras* 53 (2013) 13-36.
- Martínez-Arbelaiz, Asunción, «Test de opción múltiple, redacciones dirigidas y de tema libre: ¿sirven para medir el progreso de nuestros alumnos? », *Letras* 52 (2012) 137-150.

- Ortiz Cabezas, Marcela, «Sémiotique et publicité en classe de FLE: une nouvelle approche visant le niveau A2 du Cadre Européen Commun de Référence pour les Langues», *Letras* 54 (2013) 197-213.
- Pizarro Chacón, Ginneth y Damaris Cordero Badilla, «Problemas fonológicos en aprendientes costarricenses de inglés», *Letras* 58 (2015) 141-171.
- Retana, Róger y Julio Sánchez Murillo, «La formation continue des enseignants de français langue étrangère au Costa Rica : Réalités, perspectives et défis», *Letras* 57 (2015) 103-126.
- Sánchez Murillo, Julio y Gredy Sibaja Hernández, «Quelques pistes pour aborder la culture en classe de FLE», *Letras* 53 (2013) 61-92.
- Solano Campos, Ana, «Teaching and Learning English in Costa Rica: A Critical Approach», *Letras* 52 (2012) 163-178.
- Solano Rojas, Mariana, «Analyse informationnelle d'un texte argumentatif d'un apprenant de FLE», *Letras* 52 (2012) 69-77.
- Valenzuela Arce, Nandayure y Gustavo Álvarez Martínez, «Ecos históricos de la enseñanza del Inglés en la escuela primaria, Costa Rica: PPEIEP (1979-1987)», *Letras* 54 (2013) 165-195.
- Valenzuela Arce, Nandayure, Gustavo Álvarez Martínez y Damaris Cordero Badilla, «Design and Development of Authentic Assessment with an Affective, Intellectual, Psychomotor Approach», *Letras* 57 (2015) 35-75.

Villalobos Rodríguez, Vanesa, «La función de los vínculos textuales en un corpus lingüístico de aprendientes de español como segunda lengua», *Letras* 52 (2012) 151-161.

### **Literatura costarricense**

Alfaro Vargas, Roy, «La ficción de Iván Molina Jiménez», *Letras* 53 (2013) 201-217.

Alfaro Vargas, Roy, «Las narrativas innaturales», *Letras* 60 (2016) 185-212.

Alvarado Quirós, Alejandro, «Bocetos (artistas y hombres de letras): “Mi galería”», *Letras* 55 (2014) 151-160.

Dobles Segreda, Luis, «Rubén Darío en Heredia (Mayo de 1892)», *Letras* 59 (2016) 185-196.

Franco Aixelá, Javier y Francisco Vargas Gómez, «Un cuestionamiento del mito del puente cultural: la traducción como embudo y el ejemplo de la poesía costarricense», *Letras* 52 (2012) 119-134.

Monge, Carlos Francisco y Gabriel Baltodano Román, «Para una periodización de la crítica literaria en Costa Rica (1890-2010)», *Letras* 60 (2016) 15-44.

Ramírez Caro, Jorge, «*Más abajo de la piel* como contestación al racismo», *Letras* 60 (2016) 67-101.

Ramírez Caro, Jorge y Silvia Elena Solano Rivera, «Visión étnico-cultural en Yolanda Oreamuno», *Letras* 59 (2016) 49-75.

Ramírez Villalobos, Grethel, «Entre Venus y Marte: el viaje del héroe en *Desertor*», *Letras* 55 (2014) 57-76.

Solano Rivera, Silvia Elena, «Nacionalismo conflictivo: exclusión-asimilación en *Trocitos de carbón*, de Carlos Gagini», *Letras 60 (2016)* 103-125.

Yang, Ming, «Variación lingüística en *Mamita Yunai*», de Carlos Luis Fallas, *Letras 58 (2015)* 119-139.

### **Literatura en lengua francesa**

Boza Araya, Virginia, «Le labyrinthe arabo-musulman dans les romans de Tahar Ben Jelloun», *Letras 54 (2013)* 71-90.

Jiménez Murillo, Juan C., «De l'ethnocentrisme à la tolérance de la diversité : vers une approche interculturelle du roman *Le 12 juillet*», *Letras 52 (2012)* 49-67.

Murillo Chinchilla, «Verónica, *Les Diaboliques*, de Barbey d'Aurevilly: un éloge de la provocation. Regard sur la nouvelle *Le bonheur dans le crime*», *Letras 54 (2013)* 91-199.

Smith, Andrew Lloyd, «La mirada sartriana: poder y otredad en *L'Être et le Néant*, *La Nausée* y *Huis clos*», *Letras 55 (2014)* 113-128.

### **Literatura en lengua inglesa**

Alfaro Vargas, Roy, «Las narrativas innaturales», *Letras 60 (2016)* 185-212.

Alfaro Vargas, Roy, «*The Protos Mandate*: ciencia ficción y neoliberalismo», *Letras 59 (2016)* 77-97.

Álvarez Martínez, Gustavo, «The Eternal Return and Ricoeur's Theory of Time in Faulkner's *The Sound and the Fury*», *Letras 54 (2013)* 31-49.

Bolaños Villalobos, Isabel Cristina, Gabriela Cerdas Ramírez y Jimmy Ramírez Acosta, «Los procesos de veridicción en “A Very Short Story”, de Ernest Hemingway, *Letras 60* (2016) 213-230.

Castro Méndez, Silvia, «*Los desposeídos*, de Úrsula K. Le Guin: ¿una utopía?», *Letras 55* (2014) 87-111.

Giangiulio Lobo, Alejandra, «Patricia Duncker, escritora de lectores», *Letras 59* (2016) 99-109.

Giangiulio Lobo, Alejandra, «Seduction as a Game of Reversals and Death. Understanding Jean Baudrillard’s *Seduction* through Patricia Duncker’s *Hallucinating Foucault*», *Letras 53* (2013) 157-180.

Montenegro Bonilla, Joe, «The Diegesis of Benjamin Button: A Method for Comparing Literature and Film», *Letras 53* (2013) 181-199.

### **Literatura hispanoamericana**

Baltodano Román, Gabriel, «Violencia y destrucción del orden en *Cualquier forma de morir*, de Rafael Menjívar», *Letras 55* (2014) 31-55.

Bolaños Villalobos, Isabel Cristina, Gabriela Cerdas Ramírez y Jimmy Ramírez Acosta, «El doble y tres relatos de Julio Cortázar», *Letras 54* (2013) 51-69.

Bonilla Navarro, José Francisco, «Tendencias temáticas y discursivas de la poesía centroamericana del siglo XIX», *Letras 60* (2016) 45-66.

Burgos Pérez, Fernando, «Persistencia cuentística de Sergio Ramírez», *Letras 59* (2016) 13-28.

Camacho Guzmán, Gustavo, «La concepción de la literatura en tres cuentos de Roberto Bolaño», *Letras 60* (2016) 169-182.

Darío, Rubén, «Crónica», *Letras 54* (2013) 201-217.

López Martínez, María del Pilar, «*El árbol de Adán*, de Gerardo Guineá Diez. Narrativa y memoria del genocidio guatemalteco», *Letras 59* (2016) 29-47.

Martos Carrera, Marco, «Dos conferencias sobre literatura peruana: “La poesía imantada de César Vallejo”; “Ficción y poesía en el Perú contemporáneo”», *Letras 54* (2013) 109-161.

Rojas G., Margarita, «La oscuridad, el silencio y el vacío», *Letras 60* (2016) 131-149.

Sampson, Elizabeth Abigail, «La dictadora en *La dama de cristal*, de Zelmar Acevedo Díaz», *Letras 55* (2014) 77-86.

Sánchez Salvà, Marta, «El realismo en “El negro”, de Salarrué», *Letras 55* (2014) 11-29.

Soto Bogantes, Carlos, «Apuntes para una tipología de la semiosfera literaria en Roberto Bolaño», *Letras 60* (2016) 151-167.

### **Otras literaturas**

Alfaro Vargas, Roy, «Las narrativas innaturales», *Letras 60* (2016) 185-212.

### **Semiótica**

Baltodano Román, Gabriel, «Fisiognomía y fealdad cómica en la caricatura política de Enrique Hine», *Letras 59* (2016) 155-182.

Giangiulio Lobo, Alejandra, «Reader-Response Theory: A Path Towards Wolfgang Iser», *Letras 54* (2013) 13-30.

Montenegro Bonilla, Joe, «Film and Literature: A History of Sibling Rivalry», *Letras 55* (2014) 129-145.

### **Traducción e interpretación**

Alvarado Quirós, Alejandro, trad. «Dos traducciones costarricenses de Guy de Maupassant», *Letras 56* (2014) 149-162.

Angulo Espinoza, Helmuth, «Traducir para perpetuar la ideología dominante: la traducción de Χριστός, ἀναστάσεως y ἀνάμνησις en la Vulgata», *Letras 56* (2014) 91-109.

Araya Ríos, Jacqueline, «El tratamiento de la metáfora en la traducción de *Historias de Tata Mundo*», *Letras 56* (2014) 35-54.

Franco Aixelá, Javier, «La traducción científico-técnica: aportaciones desde los estudios de traducción», *Letras 53* (2013) 37-60.

Franco Aixelá, Javier y Francisco Vargas Gómez, «Un cuestionamiento del mito del puente cultural: la traducción como embudo y el ejemplo de la poesía costarricense», *Letras 52* (2012) 119-134.

Pineda Rodríguez, Allan, «Análisis comparativo lingüístico entre las versiones en inglés y español del Capítulo 17: Ambiental. TLC», *Letras 56* (2014) 123-145.

Rodríguez Salazar, Sonia, «Flaws in the Spanish Translation of Beginning Readers' Books», *Letras 56* (2014) 111-122.

Serrano Tristán, Meritxell, «Tendencias peritextuales de las traducciones literarias en Costa Rica (2010-2015)», *Letras* 59 (2016) 113-153.

Serrano Tristán, Meritxell, «Psychoanalysis and Translation: A Literature Review», *Letras* 56 (2014) 55-88.

Stallaert, Christiane, El desafío de la traducción etnográfica en la Europa del siglo XXI: de la semiosis colonial a la decolonial», *Letras* 52 (2012) 13-25.

Vargas Gómez, Francisco, «La imagen externa de la poesía costarricense a través de la traducción», *Letras* 56 (2014) 11-34.

Yang, Ming, «Variación lingüística en *Mamita Yunai*», de Carlos Luis Fallas, *Letras* 58 (2015) 119-139.



# Índice general de los números 51 a 60<sup>1</sup>

(General Index of Issues 51-60)

---

Alfaro Vargas, Roy, «La ficción de Iván Molina Jiménez», *Letras* 53 (2013) 201-217.

Alfaro Vargas, Roy, «Las narrativas innaturales», *Letras* 60 (2016) 185-212.

Alfaro Vargas, Roy, «*The Protos Mandate*: ciencia ficción y neoliberalismo», *Letras* 59 (2016) 77-97.

Alonso Chacón, Paula, «La función de los vínculos textuales en un corpus lingüístico de aprendientes de español como segunda lengua», *Letras* 52 (2012) 151-161.

Alvarado Quirós, Alejandro, «Bocetos (artistas y hombres de letras): “Mi galería”», *Letras* 55 (2014) 151-160.

Alvarado Quirós, Alejandro, trad. «Dos traducciones costarricenses de Guy de Maupassant», *Letras* 56 (2014) 149-162.

Álvarez Martínez, Gustavo, «Design and Development of Authentic Assessment with an Affective, Intellectual, Psychomotor Approach», *Letras* 57 (2015) 35-75.

---

<sup>1</sup> Se ha partido de los apellidos de todos los autores, por lo que los títulos de los artículos de más de un autor aparecen más de una vez.

- Álvarez Martínez, Gustavo, «Ecos históricos de la enseñanza del Inglés en la escuela primaria, Costa Rica: PPEIEP (1979-1987)», *Letras* 54 (2013) 165-195.
- Álvarez Martínez, Gustavo, «The Eternal Return and Ricoeur's Theory of Time in Faulkner's *The Sound and the Fury*», *Letras* 54 (2013) 31-49.
- Angulo Espinoza, Helmuth, «Traducir para perpetuar la ideología dominante: la traducción de Χριστός, ἀναστάσεως y ἀνάμνησις en la Vulgata», *Letras* 56 (2014) 91-109.
- Araya Ríos, Jacqueline, «El tratamiento de la metáfora en la traducción de *Historias de Tata Mundo*», *Letras* 56 (2014) 35-54.
- Baltodano Román, Gabriel, «Fisiognomía y fealdad cómica en la caricatura política de Enrique Hine», *Letras* 59 (2016) 155-182.
- Baltodano Román, Gabriel, «Para una periodización de la crítica literaria en Costa Rica (1890-2010)», *Letras* 60 (2016) 15-44.
- Baltodano Román, Gabriel, «Violencia y destrucción del orden en *Cualquier forma de morir*, de Rafael Menjívar», *Letras* 55 (2014) 31-55.
- Barrantes Elizondo, Lenna, «The Mixed-Proficiency Language Class: Consequences for Students, Teachers and the Institution», *Letras* 53 (2013) 111-135.
- Barrantes Montero, Luis Guillermo, «¿Cómo establecer un puente entre la teoría de adquisición de segundas lenguas y la justicia social?», *Letras* 57 (2015) 195-221.

- Barrantes Montero, Luis Guillermo, «El papel de la ética en la enseñanza de lenguas», *Letras* 52 (2012) 103-117.
- Barrantes Montero, Luis Guillermo, «Formación de nuevos docentes y educación continua para docentes en servicio: su aporte a la justicia social», *Letras* 57 (2015) 179-194.
- Barth, Jorge Pablo, «Formulation des consignes en FLE : étude de particularités linguistiques», *Letras* 52 (2012) 193-209.
- Boes Naderer, Joan Marie, «The Language-Culture Link in Exolingui-  
stic Tourism Service Encounters», *Letras* 58 (2015) 77-90.
- Bolaños Villalobos, Isabel Cristina, «El doble y tres relatos de Julio Cortázar», *Letras* 54 (2013) 51-69.
- Bolaños Villalobos Isabel Cristina, «Los procesos de veridicción en: «A Very Short Story», de Ernest Hemingway», *Letras* 60 (2016) 213-230.
- Bonilla Navarro, José Francisco, «Tendencias temáticas y discursivas de la poesía centroamericana del siglo XIX», *Letras* 60 (2016) 45-66.
- Boza Araya, Virginia, «Aborder la culture française à travers la chanson», *Letras* 53 (2013) 93-109.
- Boza Araya, Virginia, «Le labyrinthe arabo-musulman dans les romans de Tahar Ben Jelloun», *Letras* 54 (2013) 71-90.
- Burgos Pérez, Fernando, «Persistencia cuentística de Sergio Ramírez», *Letras* 59 (2016) 13-28.
- Camacho Guzmán, Gustavo, «La concepción de la literatura en tres cuentos de Roberto Bolaño», *Letras* 60 (2016) 169-182.

- Castro Méndez, Silvia, «*Los desposeídos*, de Úrsula K. Le Guin: ¿una utopía?», *Letras 55* (2014) 87-111.
- Cerdas Ramírez, Gabriela, «El doble y tres relatos de Julio Cortázar», *Letras 54* (2013) 51-69.
- Cerdas Ramírez, Gabriela, «Los procesos de veridicción en “A Very Short Story”, de Ernest Hemingway», *Letras 60* (2016) 213-230.
- Chevrier, Natacha, «Evolución fonológica del rama, lengua chibcha de Nicaragua, en peligro», *Letras 51* (2012) 11-32.
- Cordero Badilla, Damaris, «Design and Development of Authentic Assessment with an Affective, Intellectual, Psychomotor Approach», *Letras 57* (2015) 35-75.
- Cordero Badilla, Damaris, «Limon Creole Phrases: A Vehicle for Linguistic and Cultural Preservation», *Letras 58* (2015) 91-117.
- Cordero Badilla, Damaris, «Problemas fonológicos en aprendientes costarricenses de inglés», *Letras 58* (2015) 141-171.
- Costa Morales, Karina, «La situation politico-linguistique des langues régionales de France : le cas du breton», *Letras 52* (2012) 27-47.
- Darío, Rubén, «Crónica», *Letras 54* (2013) 201-217.
- Dillard, Elizabeth, «Intersecting Flows of Language and Literacy: A Case Study of One Transnational Youth in the Cloud and in the Classroom», *Letras 52* (2012) 179-192.
- Dobles Segreda, Luis, «Rubén Darío en Heredia (Mayo de 1892)», *Letras 59* (2016) 185-196.

- Errazquin, Natalia, «La adquisición de vocabulario mediante proyectos: una experiencia docente», *Letras* 53 (2013) 13-36.
- Franco Aixelá, Javier, «La traducción científico-técnica: aportaciones desde los estudios de traducción», *Letras* 53 (2013) 37-60.
- Franco Aixelá, Javier, «Un cuestionamiento del mito del puente cultural: la traducción como embudo y el ejemplo de la poesía costarricense», *Letras* 52 (2012) 119-134.
- Gamboa Mena, Roy, «The Impact of Teacher Training on the Assessment of Listening Skills», *Letras* 57 (2015) 77-102.
- Gapper, Sherry, «¿Adónde vamos, y de dónde venimos en Lingüística Aplicada? », *Letras* 53 (2013) 137-154.
- Gapper, Sherry, «Exploring the Use of Genre Analysis for EFL Speakers», *Letras* 54 (2013) 215-229.
- Giangiulio Lobo, Alejandra, «Patricia Duncker, escritora de lectores», *Letras* 59 (2016) 99-109.
- Giangiulio Lobo, Alejandra, «Reader-Response Theory: A Path Towards Wolfgang Iser», *Letras* 54 (2013) 13-30.
- Giangiulio Lobo, Alejandra, «Seduction as a Game of Reversals and Death. Understanding Jean Baudrillard's *Seduction* through Patricia Duncker's *Hallucinating Foucault*», *Letras* 53 (2013) 157-180.
- González, Guillermo, «Nuevas consideraciones sobre la morfología verbal del cabécar», *Letras* 51 (2012) 33-58.

- Herrera Morera, Gisselle, «El infinitivo personal de las oraciones adverbiales en el español de Centroamérica», *Letras* 58 (2015) 13-27.
- Herrera Morera, Gisselle, «El operador *no* en el español de Centroamérica: análisis tipológico», *Letras* 51 (2012) 147-162.
- Ingrassia, Marion, «Le défi de la perspective interculturelle en cours de FLE: Expériences en Équateur», *Letras* 57 (2015) 129-147.
- Jiménez Murillo, Juan C., «De l'ethnocentrisme à la tolérance de la diversité : vers une approche interculturelle du roman *Le 12 juillet*», *Letras* 52 (2012) 49-67.
- Jiménez Murillo Juan C., «La littérature comme voie d'accès a la culture», *Letras* 57 (2015) 149-177.
- López Martínez, María del Pilar, «*El árbol de Adán*, de Gerardo Guinea Diez. Narrativa y memoria del genocidio guatemalteco», *Letras* 59 (2016) 29-47.
- Madrigal Villegas, Vera, «Students' Perceptions of Accents: Enhancing Identity through Learning Strategies», *Letras* 52 (2012) 79-102.
- Martínez-Arbelaiz, Asunción, Duración y valoración en la expresión del pasado: implicaciones para la clase de español como segunda lengua», *Letras* 57 (2015) 11-33.
- Martínez-Arbelaiz, Asunción, «La adquisición de vocabulario mediante proyectos: una experiencia docente», *Letras* 53 (2013) 13-36.
- Martínez-Arbelaiz, Asunción, «Test de opción múltiple, redacciones dirigidas y de tema libre: ¿sirven para medir el progreso de nuestros alumnos? », *Letras* 52 (2012) 137-150.

- Martos Carrera, Marco, «Dos conferencias sobre literatura peruana: “La poesía imantada de César Vallejo”; “Ficción y poesía en el Perú contemporáneo”», *Letras* 54 (2013) 109-161.
- Monge, Carlos Francisco, «Para una periodización de la crítica literaria en Costa Rica (1890-2010)», *Letras* 60 (2016) 15-44.
- Montenegro Bonilla, Joe, «Film and Literature: A History of Sibling Rivalry», *Letras* 55 (2014) 129-145.
- Montenegro Bonilla, Joe, «The Diegesis of Benjamin Button: A Method for Comparing Literature and Film», *Letras* 53 (2013) 181-199.
- Murillo Chinchilla, «Verónica, *Les Diaboliques*, de Barbey d’ Aurevilly : un éloge de la provocation. Regard sur la nouvelle *Le bonheur dans le crime*», *Letras* 54 (2013) 91-199.
- Murillo, José Manuel, «Morfosintaxis del waunana a partir de un texto tradicional», *Letras* 51 (2012) 59-90.
- Núñez Alvarado, Viviana, «Función entonacional de las escisiones en español», *Letras* 51 (2012) 163-174.
- Olano, MariMar, «La adquisición de vocabulario mediante proyectos: una experiencia docente», *Letras* 53 (2013) 13-36.
- Ortiz Cabezas, Marcela, «Sémiotique et publicité en classe de FLE: une nouvelle approche visant le niveau A2 du Cadre Européen Commun de Référence pour les Langues», *Letras* 54 (2013) 197-213.
- Pereira-Rodríguez, Isabel, «Duración y valoración en la expresión del pasado: implicaciones para la clase de español como segunda lengua», *Letras* 57 (2015) 11-33.

- Pineda Rodríguez, Allan, «Análisis comparativo lingüístico entre las versiones en inglés y español del Capítulo 17: Ambiental. TLC», *Letras 56 (2014)* 123-145.
- Pizarro Chacón, Ginneth, «Limon Creole Phrases: A Vehicle for Linguistic and Cultural Preservation», *Letras 58 (2015)* 91-117.
- Pizarro Chacón, Ginneth, «Problemas fonológicos en aprendientes costarricenses de inglés», *Letras 58 (2015)* 141-171.
- Quesada, J. Diego, «Morfología del verbo garífuna», *Letras 51 (2012)* 91-127.
- Ramírez Acosta, Jimmy, «El doble y tres relatos de Julio Cortázar», *Letras 54 (2013)* 51-69.
- Ramírez Acosta, Jimmy, «Los procesos de veridicción en: “A Very Short Story”, de Ernest Hemingway», *Letras 60 (2016)* 213-230.
- Ramírez Caro, Jorge, «*Más abajo de la piel* como contestación al racismo», *Letras 60 (2016)* 67-101.
- Ramírez Caro, Jorge, «Visión étnico-cultural en Yolanda Oreamuno», *Letras 59 (2016)* 49-75.
- Ramírez Villalobos, Grethel, «Entre Venus y Marte: el viaje del héroe en *Desertor*», *Letras 55 (2014)* 57-76.
- Retana Calderón, Róger, «La formation continue des enseignants de français langue étrangère au Costa Rica : Réalités, perspectives et défis», *Letras 57 (2015)* 103-126.

- Rodríguez Salazar, Sonia, «Flaws in the Spanish Translation of Beginning Readers' Books», *Letras* 56 (2014) 111-122.
- Rojas G., Margarita, «La oscuridad, el silencio y el vacío», *Letras* 60 (2016) 131-149.
- Salamanca, Danilo, «Nuestra variedad lingüística como variedad biológica», *Letras* 51 (2012) 129-142.
- Sampson, Elizabeth Abigail, «La dictadora en *La dama de cristal*, de Zelmara Acevedo Díaz», *Letras* 55 (2014) 77-86.
- Sánchez Murillo, Julio, «La situation politico-linguistique des langues régionales de France : le cas du breton», *Letras* 52 (2012) 27-47.
- Sánchez Murillo, Julio, «Quelques pistes pour aborder la culture en classe de FLE», *Letras* 53 (2013) 61-92.
- Sánchez Murillo, Julio, «La formation continue des enseignants de français langue étrangère au Costa Rica : Réalités, perspectives et défis», *Letras* 57 (2015) 103-126.
- Sánchez Salvà, Marta, «El realismo en “El negro”, de Salarrué», *Letras* 55 (2014) 11-29.
- Serrano Tristán, Meritxell, «Tendencias peritextuales de las traducciones literarias en Costa Rica (2010-2015)», *Letras* 59 (2016) 113-153.
- Serrano Tristán, Meritxell, «Psychoanalysis and Translation: A Literature Review», *Letras* 56 (2014) 55-88.
- Sevilla Morales, Henry, «The Impact of Teacher Training on the Assessment of Listening Skills», *Letras* 57 (2015) 77-102.

- Sibaja Hernández, Gredy, «Quelques pistes pour aborder la culture en classe de FLE», *Letras* 53 (2013) 61-92.
- Smith, Andrew Lloyd, «La mirada sartriana: poder y otredad en *L'Être et le Néant*, *La Nausée* y *Huis clos*», *Letras* 55 (2014) 113-128.
- Smith, Andrew, «The Use of Spanglish in Costa Rican Advertising», *Letras* 58 (2015) 51-69.
- Solano Campos, Ana, «Teaching and Learning English in Costa Rica: A Critical Approach», *Letras* 52 (2012) 163-178.
- Solano Rivera, Silvia Elena, «Nacionalismo conflictivo: exclusión-asimilación en *Trocitos de carbón*, de Carlos Gagini», *Letras* 60 (2016) 103-125.
- Solano Rivera, Silvia Elena, «Visión étnico-cultural en Yolanda Oreamuno», *Letras* 59 (2016) 49-75.
- Solano Rojas, Mariana, «Analyse informationnelle d'un texte argumentatif d'un apprenant de FLE», *Letras* 52 (2012) 69-77.
- Soto Bogantes, Carlos, «Apuntes para una tipología de la semiosfera literaria en Roberto Bolaño», *Letras* 60 (2016) 151-167.
- Stallaert, Christiane, «El desafío de la traducción etnográfica en la Europa del siglo XXI: de la semiosis colonial a la decolonial», *Letras* 52 (2012) 13-25.
- Tomcsányi Major, Judit, «Hipercorrección ortográfica en la marcación del acento en documentos académicos y divulgativos en Costa Rica», *Letras* 58 (2015) 29-49.

- Valenzuela Arce, Nandayure, «Design and Development of Authentic Assessment with an Affective, Intellectual, Psychomotor Approach», *Letras 57 (2015)* 35-75.
- Valenzuela Arce, Nandayure, «Ecos históricos de la enseñanza del Inglés en la escuela primaria, Costa Rica: PPEIEP (1979-1987)», *Letras 54 (2013)* 165-195.
- Vargas Barquero, Vivian, «Students' Perceptions of Accents: Enhancing Identity through Learning Strategies», *Letras 52 (2012)* 79-102.
- Vargas Gómez, Francisco, «La imagen externa de la poesía costarricense a través de la traducción», *Letras 56 (2014)* 11-34.
- Vargas Gómez, Francisco, «Un cuestionamiento del mito del puente cultural: la traducción como embudo y el ejemplo de la poesía costarricense», *Letras 52 (2012)* 119-134.
- Villalobos Rodríguez, Vanesa, «La función de los vínculos textuales en un corpus lingüístico de aprendientes de español como segunda lengua», *Letras 52 (2012)* 151-161.
- Yang, Ming, «Variación lingüística en *Mamita Yunai*», de Carlos Luis Fallas, *Letras 58 (2015)* 119-139.



**NORMAS EDITORIALES**  
(INSTRUCTIONS FOR AUTHORS)



## **Normas editoriales para la presentación de artículos e información complementaria**

---

### **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](mailto: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 primer, 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 bibliográficas**

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<sup>e</sup> s ».

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.

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

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

Nombre Apellido(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, los 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.

Esta revista se imprimió en el Programa de Publicaciones e Impresiones de la Universidad Nacional en 2017, consta de un tiraje de 150 ejemplares, en papel bond y cartulina barnizable.