

ISSN 1409-424X
EISSN 2215-4094

71

Letrade

Letras

Número 71

Enero-Junio 2022

ISSN 1409-424X

EISSN 2215-4094

UNA
UNIVERSIDAD
NACIONAL
COSTA RICA



Revista de la Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje

Universidad Nacional, Costa Rica

Apartado 86-40101

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

Correo electrónico: revistaletras@una.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, CCUC, CIRC, DIALNET, DOAJ, ERIH PLUS, ESJI, EZB, GENAMICS, J4F, JOURNAL TOCS, LATINDEX, MIAR, MLA, OCLC WORLD-CAT, REAO, RE-BUIN, REDIB, RETI, ROAD, SHERPA/ROMEO, SUDOC, ULRICH's y ZDB.

Rector

Francisco González Alvarado

Decana Facultad de Filosofía y Letras

Bibiana Núñez Alvarado

Directora

Sherry Gapper

Universidad Nacional, Costa Rica

Producción editorial

Marianela Camacho Alfaro

marianela.camacho.alfaro@una.cr

Consejo Editorial EUNA

Marco Vinicio Méndez Coto, Presidente

Francisco Vargas Gómez

Erick Álvarez Ramírez

Jorge Herrera Murillo

Iliana Araya Ramírez

Patricia Vásquez Hernández

Andrea Morales Méndez

Comité editorial ejecutivo

Sherry Gapper

Universidad Nacional, Costa Rica

Gabriel Baltodano Román

Universidad Nacional, Costa Rica

Francisco Vargas Gómez

Universidad Nacional, Costa Rica

Comité editorial

Sherry Gapper

Universidad Nacional, Costa Rica

Mariana Solano Rojas

Universidad Nacional, Costa Rica

Gisselle Herrera Morera

Universidad Nacional, Costa Rica

Alejandra Giangiulio Lobo

Universidad Nacional, Costa Rica



Comité científico internacional

Juan Antonio Albaladejo Martínez
Universidad de Alicante, España

Luis Beltrán Almería
Universidad de Zaragoza, España

Fernando Burgos
University of Memphis, EEUU

Amparo Clavijo Olarte
Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia

Victor S. Drescher
Indiana University of Pennsylvania, EEUU

Izaskun Elorza
Universidad de Salamanca, España

Irene Fenoglio Limón
Universidad Autónoma de Morelos, México

Luise von Flotow
University of Ottawa, Canadá

Javier Franco Aixelá
Universidad de Alicante, España

Patricio Lizama Améstica
Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile

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

Gilda Pacheco Acuña
Universidad de Costa Rica, Costa Rica

Rodrigo Pardo Fernández
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, México

Miguel Ángel Quesada Pacheco
Universidad de Bergen, Noruega

Francisco Rodríguez Cascante
Universidad de Costa Rica, 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

PRESENTACIÓN (PREFACE)	7
---	---

ARTÍCULOS **(ARTICLES)**

I. Estudios literarios **(Literary Studies)**

<i>Sigrid Solano Moraga</i> <i>Ariadne Camacho Arias</i>	13	Acercamiento para una definición de novela neopolicial costarricense (Approaching a Definition of the Costa Rican Neo-Detective Novel)
<i>José Francisco Bonilla Navarro</i>	33	Discursividad e historia en las vanguardias centroamericanas (Discursiveness and History in the Central American Avant-Gardes)
<i>Yiwen Ding</i>	57	La picaresca en la narrativa china e hispanoamericana: estudio comparativo (The Picaresque in Chinese and Hispanic American Narrative: A Comparative Study)
<i>Sebastián Arce Oses</i> <i>Pabel Bolívar Porras</i>	83	Bolaño y Borges: vida de personajes infames (Bolaño and Borges: The Life of Infamous Characters)

<i>Ángeles Ma. del Rosario Pérez Bernal</i>	107	<i>Ethos</i> barroco en Borges: resistencia y creación (Baroque <i>Ethos</i> in Borges: Resistance and Creation)
<i>Steven Venegas Carvajal</i>	127	La configuración dialógica en <i>Petra regalada</i> , de Antonio Gala (The Dialogical Configuration in <i>Petra Regalada</i>), by Antonio Gala)
<i>Jesús Miguel Delgado Del Águila</i>	153	Función social de la ironía en <i>Decamerón</i> , de Giovanni Boccaccio (Social Function of Irony in <i>The Decameron</i> , by Giovanni Boccaccio)

II. Otros estudios (Other Studies)

<i>Rebeca Marín Esquivel</i>	181	Actitudes de estudiantes universitarios hacia las lenguas indocostarricenses (Attitudes of University Students towards Indo-Costa Rican Languages)
------------------------------	-----	--

NORMAS EDITORIALES (INSTRUCTIONS FOR AUTHORS)	201
--	-----

Presentación

(Preface)

El presente número de *Letras* se dedica casi en su totalidad a los estudios literarios sobre aspectos novedosos de las letras hispanoamericanas, incluidas la de la región centroamericana y la propiamente costarricense. En todos los casos, los editores han acogido aquellas aproximaciones que ofrecen análisis novedosos sobre no menos novedosas manifestaciones de esas literaturas: la novela neopolicial en Costa Rica, los engarces entre discurso e historia en el vanguardismo centroamericano, un estudio comparativo, a partir de la noción de narrativa picaresca de sendas obras, una escrita en español, otra en chino, propuesta poco habitual entre la crítica literaria sobre las letras hispanoamericanas. Se regresa a la presencia de la narrativa borgiana, con aportes novedosos que dan cuenta de facetas escasamente conocidas de la obra del gran escritor argentino. No es tampoco azarosa la inclusión de un estudio sobre un clásico de la literatura occidental, el *Decamerón* de Bocaccio: la ironía no es solo un recurso literario; constituye toda una poética que en la pluma del ilustre narrador florentino puso en marcha un nuevo sentido en el oficio del narrar.

Por la índole del trabajo, se incluye en una sección aparte un sugestivo estudio exploratorio sobre la situación de las lenguas indígenas costarricenses; no como estudio lingüístico en rigor, sino como un minucioso acercamiento a los factores sociales, culturales y hasta políticos con los que hay que contar para crear y sostener programas para la protección de esta parte del patrimonio lingüístico de Costa Rica.

Sherry E. Gapper
Directora

ARTÍCULOS
(ARTICLES)

I. ESTUDIOS LITERARIOS
(LITERARY STUDIES)

Acercamientos para una definición de novela neopolicial costarricense¹

(Approaching a Definition of the Costa Rican Neo-Detective Novel)

*Sigrí Solano Moraga*²

Universidad Nacional, Heredia, Costa Rica

*Ariadne Camacho Arias*³

Instituto Tecnológico de Costa Rica, Cartago, Costa Rica


RESUMEN

Por sus características, las obras *Mariposas negras para un asesino* (2005) y *El laberinto del verdugo* (2010), de Jorge Méndez Limbrick, se acercan a la condición de novela neopolicial costarricense, inscrita en lo neopolicial centroamericano. Se analiza la relación de esas obras con el género. Se propone una serie de cualidades, tales como la construcción de personajes completos, la exposición del realismo crudo y la presencia de la noche como elemento trascendental para el surgimiento del crimen, como base de un género que se empieza a definir y a difundir en la narrativa costarricense.

ABSTRACT

Mariposas negras para un asesino (2005) and *El laberinto del verdugo* (2010), by Jorge Méndez Limbrick, come close to the condition of a Costa Rican neo-detective novel, within the Central American neo-detective framework. The relationship of these novels with that genre will be analyzed.

1 Recibido: 20 de julio de 2021; aceptado: 19 de octubre de 2021.

2 Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje;  <https://orcid.org/0000-0003-2022-7491>. Correo electrónico: sigrí.solano.moraga@una.ac.cr

3 Escuela de Idiomas y Ciencias Sociales;  <https://orcid.org/0000-0002-1044-3513>. Correo electrónico: arcamacho@itcr.ac.cr

A series of qualities will be proposed, such as the construction of complete characters, the exposure of crude realism and the presence of the night as a transcendental element for the emergence of crime, as the basis of a genre that is beginning to be defined and spread in the Costa Rican narrative.

Palabras clave: novela policiaca, novela negra, detectivesco, novela costarricense, neopolicial

Keywords: neo-detective novel, black novel, hardboiled, Costa Rican novel, neo-crime fiction

En Costa Rica el desarrollo de la literatura policiaca es relativamente incipiente. Según la crítica, el primer texto con características del género se remonta a 1926, seguido por dos crónicas policiales —escritas en 1966 y 1993— y un libro con relatos de sus autores, que se desempeñaron como policías, publicado en 1985. No es hasta 1993 cuando se publica *Huellas de ceniza* (1993), considerada la primera novela policiaca costarricense, cuya trama se avoca a descifrar un asesinato conyugal. A partir de ella, otros autores han incursionado en el género; entre ellos Jorge Méndez Limbrick, quien diversifica la construcción de la literatura neopoliciaca costarricense, ya sea mediante los recursos narrativos que utiliza, las temáticas que trata, la inserción del discurso erótico, la introducción de lo paranormal, la preeminencia de acontecimientos sucedidos en la ciudad de San José, la cual se transforma en un espacio viciado por los vejámenes de la prostitución, la injusticia social, las bajas pasiones, la perversión y el sadismo, que desarrollan *Mariposas negras para un asesino* (2005) y *El laberinto del verdugo* (2010).

En este estudio se evalúan las características de la nueva novela policiaca, mediante un acercamiento a las dos creaciones textuales de Méndez Limbrick respecto de sus similitudes con la novela neopoliciaca centroamericana y latinoamericana en general, y con las novedades que presentan. Con el fin de proponer una definición de novela neopolicial para el contexto costarricense, se considerarán aproximaciones teóricas de Paula García Talaván, Mempo Giardinelli

y Leonardo Padura, quienes ahondan en el neopolicial latinoamericano, así como las tesis de Margarita Rojas y Daniel Quirós, quienes estudian los casos centroamericano y costarricense.

Acercamientos al neopolicial

Por sus cualidades, las obras *Mariposas negras para un asesino* (2005) y *El laberinto del verdugo* (2010), del escritor Jorge Méndez Limbrick, permiten un acercamiento a lo que empieza a consolidarse como novela neopolicial en el país. En general, las novelas de corte neopolicial son «escritas desde la década de 1980 en diversos países de habla hispana y portuguesa»⁴, que se distinguen de la policiaca tradicional por configurarse de acuerdo con el contexto sociocultural que las genera y por la necesidad de poner en entredicho ideologías implantadas. En el caso de Centroamérica, el nacimiento de una original y nueva novela policiaca empieza en la década de 1990, con *Baile con serpientes* (1996) de Horacio Castellanos, «que fue seguida por *La diabla en el espejo* (2000), *El arma en el hombre* (2001), y *Ahora donde no estén ustedes*»⁵.

Giardinelli subraya que el género policiaco tradicional incluye un contexto real como escenario narrativo y como elemento de denuncia que, a su vez, aporte verosimilitud, pues como menciona el mismo autor «la realidad estaba fuera de la ficción, y eso fue lo que incorporó el género negro: la realidad saliendo de la calle, metiéndose en el suburbio, en la miseria de la violencia cotidiana»⁶. En Latinoamérica, la producción de una narrativa policiaca, pero con matices imitativos respecto del género clásico, aparece en la década de 1940, con autores como Silvina Ocampo, Jorge Luis Borges, Bioy Casares, quienes

4 Paula García Talaván, «La novela neopolicial latinoamericana: una revuelta ético-estética del género», *Cuadernos Americanos* 148 (2014): 63-85.

5 Margarita Rojas, «La narrativa policiaca», *Repositorio UNA*, (2012), <<http://www.repositorio.una.ac.cr/>>.

6 Mempo Giardinelli citado por Vania Barraza. «Nueva novela policiaca: un nuevo modelo exegético», *Mester* 22 (2003): 155-178. DOI: <https://doi.org/10.5070/m3321014593>.

accedieron a la novela policial a través de una práctica mimética que tiene como paradigma la ya, para ese entonces, agotada novela deductiva, antirrealista y esencialmente burguesa, para la cual la función lúdica se había convertido en la única posible⁷.

A partir de entonces se sientan las bases para que algunos años después se dilucide una novedosa narrativa de enigma, derivada del *género negro*; mas no fue sino hasta las décadas de 1970 y 1980 cuando se bautizó como «neopolicial iberoamericano», el cual comparte la exposición de violencia y corrupción, con autores como Pablo Ignacio Taibo II (México), a quien se le adjudica la creación de una nueva novela policial, de nueva producción latinoamericana que aborda la novela policiaca desde la estética de la novela negra⁸, así como Rodolfo Walsh (Argentina) y Ramón Díaz Eterovic (Chile)⁹.

Aun cuando sus rasgos y diégesis eran disímiles, las narrativas de dichos autores comparten la afición por los modelos de la cultura de masas, su visión paródica de ciertas estructuras novelescas, su propia creación de estereotipos, el empleo de los discursos populares y marginales y el eclecticismo, el pastiche, la contaminación genérica y esa mirada superior, francamente burlesca y desacralizadora, que lanzan sobre lo que, durante muchos años, fue la semilla del género: el enigma¹⁰.

De lo anterior se deducen rasgos posmodernos en las producciones del momento, además de un lenguaje adecuado a los contextos y matices psicológicos. Para Quesada, en el neopolicial se presenta un misterio o problema social necesario de esclarecer a partir de los crímenes, es decir, el crimen oculta problemáticas sociales, condiciones de subalternidad y caos. Es la razón por la que el proceso para dar

7 Leonardo Padura, «Modernidad y postmodernidad: La novela policial en Iberoamérica», *Hispania* 28 (1999): 37-50.

8 Margarita Rojas, *La ciudad y la noche: la nueva narrativa latinoamericana* (San José: Grupo Editorial Norma, 2006).

9 Padura, 44-45.

10 Padura, 41.

respuesta al enigma no es sofisticado, dado que el interés es presentar «contradicciones entre ley y justicia, así como el clima de violencia y de corrupción de las sociedades latinoamericanas, la exploración de los bajos fondos y de sus relaciones con los estamentos políticos»¹¹. Con el panorama descrito, el autor propone el poder como elemento definitorio en la construcción de estas narrativas en Latinoamérica.

Como indica García Talaván¹², en relación con el detective la novela neopolicial propone la construcción de uno imposible de ligar con los valores tradicionales de «bueno» o «malo», y atado a un realismo crudo vinculado con la exposición de sociedades abatidas por la corrupción. Estas construcciones narrativas se desvinculan de la novela policiaca tradicional, dato que manifiesta una sociedad deforme y que a su vez niega la posibilidad de resolver un crimen en una sociedad posmoderna¹³.

Neopolicial centroamericano y costarricense

Aunque autores como Padura no desligan el policiaco iberoamericano del centroamericano. Otros han estudiado su surgimiento de manera separada. Según Rojas, para el contexto centroamericano, hay una relación entre esta narrativa unida a la violencia y la ciudad, los conflictos civiles y sus repercusiones. En el caso de Costa Rica, país sin ejército desde 1948, su aparición tendría que ver con la ruptura de discursos establecidos como verdaderos en la modernidad, para dar paso a la posmodernidad, en tanto que las obras literarias se considerarían descentradas (no normativas, es decir, desligadas de las ideologías de poder) y reflejan el desarrollo convulso de las ciudades, la corrupción política y la de sus individuos a partir de su retrato inestable en los niveles psicológico y social, todo otorgado por un supuesto progreso, situación por la que el individuo propuesto en

11 Uriel Quesada, *La historia como misterio: novela policiaca de América Central y Cuba* (tesis de doctorado). (Nueva Orleans: Tulane University, 2003) 5.

12 García Talaván, 68.

13 Barraza, 158.

las novelas contemporáneas «abandona definitivamente la búsqueda de las utopías y deambula, solitario, por la ciudad de noche»¹⁴.

Asociado a ideas previas, para Quirós¹⁵ los cambios económicos surgidos en Costa Rica en las décadas de 1980 y 1990, debido —entre otras razones— a reformas neoliberales, llevaron al desarrollo de obras que exponen los males del país, que desvinculan la idea que se ha establecido en el exterior sobre ser una región idílica. Con estos cambios, Costa Rica se tornó como «un país de contrastes»¹⁶ que experimentó una división de clases; a su vez, se manifestó la corrupción, desigualdad y violencia, lo cual se relaciona con la aparición de obras como *Huellas de ceniza* (1993), de Enrique Villalobos. Asimismo, propone a *Cruz de olvido* (1999), de Carlos Cortés, y *El año del laberinto* (2000), de Tatiana Lobo, como obras que revelan la ruptura al modelo de paz, puesto que se emplea el crimen como instrumento ideológico y se realizan críticas a las instituciones

Chaves¹⁷, por su lado, propone que Costa Rica no cuenta con una producción abundante de géneros como romance, fantasía o terror, dado que hay una preferencia por obras de corte realista, y ubica el año 2000 como un periodo en el que se han publicado aproximadamente doce novelas (hasta ese momento) que se pueden inscribir en lo policiaco, entre las que menciona dos novelas negras, ganadoras del premio Aquileo Echeverría: *Verano rojo*, de Daniel Quirós, y *El laberinto del verdugo*, de Jorge Méndez Limbrick. Finalmente, propone a San José como espacio repetitivo en cuanto a la vivencia de crímenes, aunque rescata Guanacaste (tomando en cuenta la visión de Daniel Quirós, con *Verano rojo*) como microcosmos de problemáticas criminales.

14 Rojas (2006), 16.

15 Daniel Quirós, «Más allá de la paz: literatura de crímenes en la Costa Rica contemporánea», *Memoria de crímenes: Literatura, medios audiovisuales y testimonios* (Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2017) 119-142. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctt201mns5.11>.

16 Quirós, 121.

17 Fernando Chaves, «¿De qué habla la novela negra en Costa Rica?», *La Nación* (25 de noviembre de 2015).

En cuanto a *Mariposas negras para un asesino* (en adelante *Mariposas*) y *El laberinto del verdugo* (*El laberinto*), además de las características en la personalidad de un detective, la relación de crímenes con la ciudad y la ruptura con construcciones sociales normativas, se propone desenmarañar los crímenes cometidos a prostitutas del Valle Central costarricense en tanto se exponen los vicios de la sociedad.

Antecedentes

Las novelas seleccionadas carecen de estudios similares previos: al respecto, Montero¹⁸ elabora un estudio sociocrítico sobre los paratextos de *Mariposas negras para un asesino*, de Méndez Limbrick, en el que analiza algunos signos sobre el espacio citadino, la noche y los personajes. En otro estudio, se ha evaluado el trinomio sociedad-asesino-detective en *La novela latinoamericana y colombiana: lecturas de las novelas Mariposas negras para un asesino de Jorge Méndez Limbrick y Scorpio city de Mario Mendoza*¹⁹, en el que se establece un contraste realidad-ficción desde el que los autores definen San José como un *submundo* que quebranta la idea de una Costa Rica pacífica. A pesar del tratamiento a la novela, el estudio, por ser descriptivo y atado a la comparación con la realidad, no atañe a esta investigación.

En relación con dicha novela, en «La otra dimensión»²⁰, Rojas reseña la obra en la cual confirma la relación entre esta *Mariposas* y otras obras literarias contemporáneas en las que se explora el espacio nocturno y citadino; evalúa el misterio de los personajes principales, aparte de que adelanta a los lectores un dato novedoso: la inexistencia de un final feliz que, además, por ser inesperado, resulta lúdico.

18 Shirley Montero, «Las cartografías cognoscitivas del espacio urbano en *Mariposas negras para un asesino*» de Jorge Méndez Limbrick». *InterSedes: Revista de las Sedes Regionales* 9 (2008), 203-223. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/666/66615066015.pdf>.

19 Víctor Ciendua y Danny Moya, *La novela negra latinoamericana y colombiana: lecturas de las novelas Mariposas negras para un asesino de Jorge Méndez Limbrick y Scorpio City de Mario Mendoza*. Tesis para optar por el grado de Licenciatura. 2011.

20 Margarita Rojas, «Reseña de la novela Jorge Méndez Limbrick», *Ancora, La Nación* (22 de enero de 2006), 10.

Por su lado, en *Propuestas narrativas de la nueva literatura centroamericana: la novela policial*²¹, se adjudica a *Mariposas* y *El laberinto* la construcción de un detective antimodélico por su cercanía con la ebriedad. A su vez, resalta la necesidad de su protagonista de dar respuesta al crimen.

Ante la información expuesta, el objetivo del estudio es exponer los rasgos de ambas obras de Limbrick, como parte del corpus de la neopolicial costarricense, cualidades que apenas se empiezan a definir en el espacio de la crítica literaria, dado que la eclosión del género en el país es relativamente reciente.

Construcción de un detective (y personajes) inclasificable en binarismos

En lo concerniente a la construcción del protagonista, la de Henry de Quincey, concuerda con la elaborada en la novela negra; según Colmeiro²², es imposible clasificar en oposiciones binarias o valores tajantes, debido a que se puede recaer en ambas clasificaciones dependiendo de la situación a la que se debe de enfrentar: en este caso, De Quincey, un investigador del Organismo de Investigación Judicial (OIJ) se enfrenta a un juego (como la novela policial clásica lo propone), que a la vez lo llevará a tomar una posición ética (novela policial negra)²³. Ese juego intelectual se establece en relación con la matanza de prostitutas y las trabas a las que debe afrontar el detective para resolverlo, producto de la situación del asesino, sujeto con gran poder económico, y con capacidades asociadas a la magia negra; cualidades con que infunden temor en otros personajes.

El juego ético en el que se inscribe el detective se acrecienta con el desarrollo de la trama. En un principio debe faltar a la ley, aun cuando se desempeña como policía, debido a un método investigativo poco

21 Rónald Rivera Rivera, «Propuestas narrativas de la nueva literatura centroamericana: la novela policial», *Pensamiento Actual* 14, 22 (2014): 55-63.

22 José Colmeiro, citado por García Talaván, 65.

23 García Talaván, 69.

convencional. Así, en *Mariposas* se acerca a las prostitutas, no como investigador sino como amigo y cliente: «No cabía la menor duda: su joven amiga tenía simpatía y predilección por la compañía de Henry en el bar, no había querido que eso pasara pero fue inevitable. Había sido imposible separar el profesionalismo a la predilección»²⁴. Una prostituta, Jackie, además de ofrecerle sus servicios con continuidad, le informa de cuanto sucede en los alrededores.

Esta inmersión del detective también se repite en *El laberinto*, relato en el que De Quincey, después de un tiempo recluido en el manicomio, huye para esclarecer los crímenes y desenmascarar a Julián Casasola Brown, asesino cuya huella persigue. A lo anterior debe agregarse que para ocultarse De Quincey se metamorfosea en mendigo, para esconderse de sus pasados colaboradores, se ve obligado a estar junto a un filósofo destripador (compañero del manicomio), lo cual refuerza la idea de García de que «al contrario del detective clásico, el nuevo es vulnerable, se mete de lleno en la acción y sufre físicamente sus consecuencias»²⁵.

Esa deconstrucción del personaje se observa en los demás personajes, dado que en el caso del villano parece accionar de manera corrupta su propio nihilismo y su deseo de seguir existiendo, por una necesidad humana: por ejemplo, en la narración, es evidentemente un asesino, pero ese lado humano corrompido —pero al fin y al cabo humano— se justifica por la propia voz del personaje, mecanismo ante el que lector toma una posición en contra o a favor de los actos que «presencia», a través de la lectura.

Otro caso de esta construcción que intenta dar una perspectiva de «completitud», respecto de la caracterización la provocan las prostitutas dado que, aun cuando algunas refuerzan el estereotipo de belleza (típico del género negro), no se limitan al cliché y tejen personalidades bien logradas: «existen las muy interesadas, las aburridas, las simpáticas, las

24 Jorge Méndez Limbrick, *Mariposas negras para un asesino* (Heredia: Editorial Universidad Nacional, 2005) 271.

25 García Talaván, 69.

insoportables...»²⁶. Ninguno de los personajes principales está regido por valores absolutos, lo que coloca a ambas obras como seguidoras del subgénero neopolicial, cualidad que podría relacionarse con obras literarias contemporáneas atadas a su cualidad posmoderna.

Diversidad de voces

La diégesis se manifiesta a partir de numerosas voces que, a la vez, recrean diferentes registros y estilos lingüísticos: la voz del mendigo, la prostituta, los médicos forenses, el filósofo, el bibliotecario, son algunos de los personajes que configuran un mundo narrativo verosímil, por sus personajes inclasificables en opuestos binarios, es decir, humanos.

Entre los recursos empleados para dar cabida a los discursos, se puede mencionar los mensajes por correo electrónico que simulan la voz de Jackie, prostituta y finalmente asesinada: «Querida Guillermina, estoy de nuevo frente al computador para terminar de contar el asunto de mi relación amorosa con Kiara»²⁷. Se emplean, además, otros géneros literarios como la poesía: «Pobre vampiro jorobado/ cada noche/ busca rizos de seda/ porque algo de ti/ captura al vuelo/ sin que tú lo sepas»²⁸.

Con respecto a recursos lingüísticos, fluctúan entre lo formal y lo informal, debido a la amplia gama de personajes, con distintas ocupaciones, que tienen contacto el detective (como el caso del filósofo, el profesor universitario y el archivero): por ejemplo, Felipe Ossorio, filósofo que conoce al detective en el hospital psiquiátrico, y tiene el papel de aliado y cambia del registro informal, como en este caso, al formal: «La muerte del Conde de Orgaz» es un cuadro hermoso para cualquiera de una cultura hispanoamericana, pero para un italiano y un florentino es un cuadro de gran tristeza»²⁹.

26 Méndez Limbrick (2005), 269.

27 Méndez Limbrick (2005), 79.

28 Méndez Limbrick (2010), 199.

29 Méndez Limbrick (2010), 112.

Del mismo modo, acudir al monólogo interior y al devenir de la consciencia contribuyen a ligar un estilo con su respectivo personaje. Felipe Ossorio demuestra su complejidad, el discurso académico y su locura por medio de sus soliloquios: «Prudencia, paciencia, resistencia, resignación, constancia, fortaleza», las virtudes del sabio, según Séneca, y que el maestro nunca conoció. Ahora que me puedo subir como un enano de feria, como un bufón a la fiesta estúpida que es la vida»³⁰. El personaje transita de la lucidez hacia la locura, de modo que se construye una imagen distorsionada a través de sus propias palabras.

Otro factor destacable es la dotación de voz a la otredad, representada por personajes alejados de lo normativo o de la autoridad. Un caso es el de las prostitutas, quienes a lo largo de *Mariposas* ayudan a esclarecer los hechos, al punto de que a veces desempeñan, junto con el protagonista, el papel de detectives. Un segundo ejemplo es el de los sicarios mexicanos quienes, por petición de Julián Casasola Brown, deben asesinar al Gran Archivero de la noche: «Pos sí, pero tenía que hacer otros trabajos, el centroamericano ese, a poco no nos paga... el güey temía soltar la lana hasta no ver la chamba terminada»³¹.

La obra muestra su heteroglosia; la posibilidad de la novela de incluir varias voces sociales: «El medio auténtico del enunciado, en el que vive y se está formando es el plurilingüismo dialogizante, anónimo y social como lenguaje...»³². Por otro lado, esta multiplicidad de voces establece lo que se ha descrito como «realismo crudo».

Realismo crudo: sociedad corrupta

Tanto *Mariposas* como *El laberinto* ofrecen descripciones que exponen la realidad más baja de la sociedad costarricense. Los vicios sociales se explican en detalle para dar la impresión de una ciudad

30 Méndez Limbrick (2010), 130.

31 Méndez Limbrick (2010), 375.

32 Mijail Bajtín, *Teoría y Estética de la Novela* (Madrid: Taurus, 1989) 90.

en ruinas por la prostitución, la corrupción estatal, la ambición de poder, la estratificación económica, el individualismo y la soledad, el empleo de drogas, la violencia, el desenfreno sexual y la indiferencia más exacerbada, como se relata en el siguiente pasaje, en el que un hombre es agredido brutalmente: «Dobló una esquina y miró a unos jóvenes que golpeaban a un anciano... Era un pordiosero que tirado en el suelo sufría la ira de tres párvulos»³³. Esta escena tendría por objetivo exteriorizar lo nefasto, un espacio social bajo y en decadencia para proponer una crítica, ante una realidad maquillada u oculta por el discurso oficial.

Lo mismo sucede con el accionar del detective, producto de la sociedad a la que debe enfrentar. El acto más injusto que vive De Quincey es su encierro en el manicomio. Las razones de este hecho no quedan esclarecidas del todo en *Mariposas* (se esclarecen hasta *El laberinto*), mas confabulan en su contra diferentes elementos de una sociedad corrupta (quienes saben la verdad acerca de Henry De Quincey, la callan por miedo a represalias, o por desinterés, sin dejar de lado que no se encuentran pruebas o evidencias para inculpar al asesino, dado que desaparecieron papeles, pruebas), que deja claro cuán intrascendente es la muerte de las prostitutas en San José, máxime en una sociedad patriarcal que las traduce como objetos de deseo, cuyos victimarios son hombres adinerados ubicados en las bases del poder.

Tiempo: la noche

A este panorama de una ciudad enemiga se suma la noche; no es un solo un personaje más sino el tiempo predilecto de Henry de Quincey tanto para investigar como para entretenerse, así lo afirma Rojas:

En esta novela, personajes y espacios revelan la existencia de un mundo nocturno paralelo a la de la vida diurna rutinaria: los hechos de sangre transcurren durante la noche; la marca que distingue al

33 Méndez Limbrick (2005), 360.

grupo de jóvenes prostitutas es el tatuaje en una parte del cuerpo no visible de una mariposa negra; junto con los transformistas y los investigadores de los crímenes, constituyen los habitantes propios de la noche josefina que dominan los acontecimientos criminales, cuyo autor se esconde bajo el manto de la Sombra³⁴.

Al igual que en *Mariposas*, *El laberinto* transmite una integración de sus personajes con el espacio; proyectan un contexto contaminado o están imbuidos en este; incluso, uno de los aliados del detective, Juan Fernández, tiene como seudónimo de «El Gran Archivero de la Noche». Sus acciones contribuyen a desenmarañar los crímenes dado que funciona como una gran memoria concedora por sus lecturas nocturnas y de él se explica «que el mote de Gran Archivero de la Noche se le quedó... porque las labores de archivero las trasladó a horarios nocturnos»³⁵.

Los crímenes acontecen durante la noche, aunque algunos se descubren con la luz del día y el villano, la Sombra o Julián Casasola, transmuta en la oscuridad, dejando a sus espectadores dudosos entre las dos personalidades que controla: el joven apuesto y el viejo decrepito, como cuando Jackie lo ve en una discoteca:

¿Era él realmente? Traté de acercarme sin decir nada a nadie... insistí en contra de la burbuja que me retenía... que me retenía a la noche...que lo retenía a él [...] Y en plena pista de baile, en el momento del encuentro, en ese juego de sombras y de espejos... el hombre desapareció³⁶.

La noche, que la crítica analiza con amplitud, es el espacio predilecto de las novelas policíacas y neopolicíacas.

34 Rojas (2006), 10.

35 Méndez Limbrick (2010), 236.

36 Méndez Limbrick (2005), 190.

Transgresiones a la normatividad oficial

Lo dicho se liga con la ruptura de los discursos oficiales. Las novelas abren lecturas que representan la trasgresión de una sociedad normativa y, a la vez, sirven como crítica a los problemas que se viven en este siglo XXI, tal como propone Fraser: «La literatura siempre ha sido una de las vías de acceso a la expresión de problemas arraigados en nuestra realidad «extraliteraria»—y no solo como reflejo de esta realidad, sino como una (re)creación activa de la misma»³⁷.

Así, los modelos todavía presentes en la literatura del siglo XX muestran novedades, ya que en estos, según Ovares, «ha predominado la corriente realista y costumbrista en las letras costarricenses»³⁸, aun cuando la novela no se desliga de lo que se está escribiendo desde la década de 1980:

En el ámbito costarricense, en las dos últimas décadas del siglo XX, los fenómenos ligados a la globalización o la «posmodernidad» replantearon desde nuevas perspectivas los viejos problemas, ya crónicos, asociados a los diversos proyectos «modernizadores» —el liberal y el socialdemócrata— a lo largo del siglo: la enajenación, el aumento excesivo del aparato estatal y la burocracia, el endeudamiento, el crecimiento macrocéfalo y canceroso del área metropolitana, las migraciones internas y externas, la contaminación o destrucción del ambiente, la penetración inasimilable de una cultura de masa cada vez más omnipresente, el decaimiento de la solidaridad y el diálogo y el incremento, junto con la cultura de competencia y del mercado, de un individualismo autárquico, la agresividad y la violencia³⁹.

Problemas mencionados como la agresividad, el sentimiento de aislamiento provocado por el individualismo de los personajes o

37 Benjamín Fraser, «Narradores contra la ficción: La narración detectivesca como estrategia política», *Studies in Latin American Popular Culture* 25 (2006) 199-219.

38 Flora Ovares y otros, *La casa paterna* (San José: Editorial Universidad de Costa Rica, 1993) 33

39 Álvaro Quesada Soto, *Breve historia de la literatura costarricense* (San José: Editorial Costa Rica, 2012) 125.

la violencia, son tratados en la novela para revelar similitudes con la realidad, a partir de lo ficcional, a partir de la que San José corresponde, como uno de los títulos lo indica, a un laberinto del que es casi imposible salir, viciada por la imposibilidad de organizar un espacio que creció desorganizadamente en el sentido social y arquitectónico.

Intertextualidad posmoderna

La obra de Limbrick es un espacio extendido de intertextualidad; se vale de múltiples textos para desarrollar su obra: mensajes por correo electrónico, música, literatura, personajes y culturas clásicas, lo cual, según Jameson, es un rasgo estético contemporáneo que se integra con modelos conocidos previamente y se emplean sin ánimos de sátira o parodia:

ahora nos encontramos con la «intertextualidad» como una característica deliberada e integral del efecto estético, y como operador de una nueva connotación de «lo pasado» y de una profundidad seudohistórica en que la historia de los estilos estéticos desplaza a la «verdadera» historia⁴⁰.

Otro caso de intertextualidad consiste, según Frank Evrard, «en hacer eco de múltiples voces sin reducir su diferencia propia»⁴¹, tal como se muestra con el uso del correo electrónico en *Mariposas negras para un asesino*, elemento que, además de funcionar como medio de comunicación entre Jackie y Guillermina, su amiga en España, genera información para el lector sobre la focalización de la mujer: sus sentimientos, relaciones con el detective, percepción sobre el asesino, pistas sobre las muertes de sus colegas y su amante; por ende, es un elemento fundamental en la creación de expectativa y enigma.

40 Frederic Jameson, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* (Barcelona: Paidós, 2011) 41.

41 Evrard, citado por Rojas (2006), 213.

Rasgos particulares

Se observa la inscripción de un discurso histórico dentro del texto. A través de la narración, se propone una evaluación del desarrollo de la sociedad costarricense de un siglo, la cual abarca desde la evolución arquitectónica de su ciudad capital (o involución, dependiendo desde dónde se mire), hasta la mentalidad y modos de accionar de sus habitantes.

La novela expone su carácter dialógico al establecer un juego filosófico con el lector, de modo que no solo el personaje principal se vea inmerso en un debate ético en relación con la posibilidad de encontrar la inmortalidad a partir de las ventajas económicas con las que se cuenta; el lector también lo experimenta: estas elaboraciones filosóficas, generadas en ambas novelas por Casasola, el filósofo y el archivero, rompen con la linealidad del relato, mediante constantes digresiones tanto a la Costa Rica de principios del siglo xx, como a la época medieval. El proceso dialógico también ocurre debido a que, aun cuando ambos textos literarios constituyen relatos que pueden leerse de modo independiente, unidos logran desentrañar los enigmas que en *Mariposas* no son respondidos; es decir, se propone un final cerrado (con solución).

Aunque es habitual percibir como solitario al detective, no siempre lo está solo ante al mundo, característica que Padura señala como una superación del detective solitario tradicional⁴². Pese a presentarse en muchas ocasiones como sujeto marginal, siempre obtiene ayuda de personajes integradores: en *Mariposas*, es la prostituta Jackie; en *El laberinto* son el archivero, la abogada y el filósofo; de hecho, es este último, quien desempeña un papel trascendental que solo se justificará al final del relato, ya que huye con De Quincey luego de haber asesinado a otros pacientes (su séquito de estudiantes), además de que es quien toma su cuchilla para asesinar a Julián, un artillero

42 Padura, 48.

que, a la vez, sirve para liberar al detective de toda culpa, pues actuó en defensa propia.

Otro rasgo importante por mencionar en la narrativa policiaca de Limbrick es el papel de la mujer como factor descriptivo erótico (en *Mariposas*) y, a la vez, como narradora detective (en los primeros capítulos de *El laberinto*). El erotismo, entendido como el amor físico en el arte, es explícito en la relación lésbica entre Jackie y Kiara: «Decía que el encuentro fue sensacional. Nos besamos y acariciamos lentamente. Recorrimos con los dedos nuestros cuerpos, después comenzamos a saborear y oler cada rincón de nuestra piel. Después fuimos conociendo las rutas de los placeres más inconfesados, interpretando...»⁴³.

Se presentan otros vínculos transgresores en cuanto al género tradicional u otras relaciones heterosexuales pero tabú como, por ejemplo, en los intercambios sádicos entre las prostitutas y sus clientes los cuales, en algunas ocasiones, devinieron en crímenes. Entre otras rupturas, cabe señalar el papel que desempeña Beatriz Muriel en los primeros capítulos de *El laberinto*, en cuanto a la reconstrucción de los delitos. Beatriz responde a un elemento novedoso en la literatura policiaca centroamericana, ya que es frecuente que el detective sea varón, a lo que hay que sumar otras voces femeninas igualmente importantes como en el caso de *Mariposas*, en la que Jackie es la voz alternativa encargada de focalizar el espacio de los bares y de la prostitución por medio de los correos electrónicos a su amiga Guillermina. Por las cartas conocemos la personalidad de Henry de Quincey y los sucesos que envuelven los crímenes (relaciones de prostitutas, escenas de crímenes, descripciones de Juan Casasola transmutado en joven).

Finalmente, como característica disruptora, el desenlace de *Mariposas* constituye una particularidad que podría dejar insatisfecho a un lector acostumbrado al típico final del género policiaco, debido no solo a que el crimen no se resuelve, sino que el protagonista acaba

43 Méndez Limbrick (2005), 73.

en el manicomio: «No hay desenlace feliz y lo narrado se vuelve un juego con (o contra) el Lector. ¿Hay o no un atentado contra las leyes del género de la policiaca?»⁴⁴, sino que deja abierta la trama que continuará en *El laberinto*. En esta obra, continuación de *Mariposas*, se resuelve el conflicto: el detective logra acabar con el germen del mal, a pesar de que queda con grandes dudas (al igual que el lector), lo que expone una vez más el carácter imperfecto del detective de la neopolicial y su acercamiento a un modelo cada vez más alineado al contexto en el que se va desarrollando.

Conclusiones

Mariposas y *El laberinto* comparten cualidades previamente establecidas para el neopolicial, por lo que se dilucida una definición para dicho género en el ámbito costarricense, aunada a un recuento de otros elementos propios, presentes en las obras estudiadas. En primer lugar, al igual que el género neopolicial centroamericano, ambos textos no se sustraen a la desacralización respecto de la sociedad que representan, mediante una mirada paródica de las instituciones y figuras de poder (policías, detectives, OIJ, por ejemplo). Como propone Quesada⁴⁵ sobre el neopoliciaco, los crímenes que se deben desentrañar desnudan un sistema de poder opresivo, en este caso, producto de la corrupción y demás vicios sociales, como la prostitución, la injusticia social o las bajas pasiones.

Al mismo tiempo, tal como sucede en algunas instituciones del país, el detective no expone cualidades ejemplares; por el contrario, De Quincey es un sujeto inestable por sus problemas psicológicos y económicos, así como por sus divagaciones morales: consume alcohol en exceso, lo internan en un hospital psiquiátrico, se viste de indigente y termina sin recursos económicos para subsistir. La degradación del personaje es total, sin matices.

⁴⁴ Rojas (2006), 10.

⁴⁵ Quesada, 5.

Como parte de la degradación manifiesta en ambas obras, la presencia del cronotopo ciudad/oscuridad, definido previamente por la crítica, es un personaje más, testigo del caos de la ciudad que se muestra tanto en su infraestructura laberíntica como por los sucesos violentos que acontecen en ella. Los barrios peligrosos, las «zonas rojas» las calles estrechas son los espacios ideales para el surgimiento de la violencia, la corrupción y cualquier otro mal, que repercuten en los diferentes estratos sociales como reflejo de la inexistencia del orden.

Las obras descritas no exponen un restablecimiento del orden público, respecto de lo que coincidimos con Rojas en cuanto a que las obras neopoliciacas no desembocan en finales felices. Antes bien, con recursos como la heteroglosia, construyen un microcosmos caótico e integrador de voces marginales (como mujeres que ejercen la prostitución o pacientes psiquiátricos). Tales cualidades componen el realismo crudo con sus seres humanos flagelados y corrompidos por el sistema, la injusticia y la soledad humana.

Debido a la eclosión de una producción literaria ligada a lo policiaco en las últimas décadas, es fundamental continuar una crítica que evalúe las tendencias y particularidades que se están definiendo en el contexto literario costarricense. Considerando lo anterior, en este estudio se establece una relación entre distintas características de las obras y un género en desarrollo, por tanto, aunque no novedosas —puesto que se repiten por pertenecer al mismo género—, son necesarias de evaluar para definirlo y organizarlo.

Discursividad e historia en las vanguardias centroamericanas¹

(Discursiveness and History in the Central American Avant-Gardes)

*José Francisco Bonilla Navarro*²

Universidad Nacional, Heredia, Costa Rica


RESUMEN

Se ofrece una aproximación al estudio de manifestaciones discursivas de los movimientos históricos de vanguardia en la literatura centroamericana, para delimitar sus rasgos estéticos, ideológicos y temáticos en comparación con el marco estético de las vanguardias hispanoamericanas. Se analizan obras de cuatro escritores: Rafael Arévalo Martínez y Luis Cardoza y Aragón, en Guatemala; José Coronel Urtecho y Pablo Antonio Cuadra, en Nicaragua. El análisis de los textos procura subsanar un vacío que la crítica literaria centroamericana no ha atendido durante varios decenios, quizás por la falta de institucionalización que tuvieron estas manifestaciones artísticas en los países centroamericanos.

ABSTRACT

An approach is offered for the study of discursive manifestations of the avant-garde historical movements in Central American literature to delimit their aesthetic, ideological and thematic features in comparison with the aesthetic framework of the Spanish American avant-garde. Works by four writers are analyzed: Rafael Arévalo Martínez and Luis Cardoza y Aragón, in Guatemala; José Coronel Urtecho and Pablo Antonio Cuadra, in Nicaragua. The analysis of the texts attempts to fill a void that Central

1 Recibido: 7 de setiembre de 2021; aceptado: 19 de octubre de 2021. Este estudio se fundamenta en una investigación realizada por el autor para su tesis de maestría: «Sujetividad e historia en Luis Cardoza y Aragón» (Heredia: Universidad Nacional, 2021).

2 Maestría en Cultura Centroamericana (MECC);  <https://orcid.org/0000-0003-0234-7780>. Correo electrónico: josebn2910@gmail.com

American literary criticism has not addressed for several decades, perhaps due to the lack of institutionalization that these artistic manifestations had in Central American countries.

Palabras clave: Literatura centroamericana, vanguardias literarias, Rafael Arévalo Martínez, Luis Cardoza y Aragón, Pablo Antonio Cuadra, José Coronel Urtecho

Keywords: Central American literature, avant garde, Rafael Arévalo Martínez, Luis Cardoza y Aragón, Pablo Antonio Cuadra, José Coronel Urtecho

Aspectos generales por considerar

Los movimientos históricos de vanguardia se han estudiado con abundancia en el ámbito hispanoamericano. La globalidad y amplitud que genera esta delimitación geográfico-cultural ha dejado al margen el estudio de la época en la región centroamericana. Salvo pocas excepciones (Osorio, 1988; Monge, 2005; Méndez, 2006), los estudios sobre las manifestaciones de los movimientos históricos de vanguardia en el continente han invisibilizado sus manifestaciones para Centroamérica, lo cual dista mucho de tener por justificación la ausencia de esta tendencia estético-discursiva en la tradición literaria regional.

Las vanguardias hispanoamericanas fueron una combinación entre las manifestaciones estético-discursivas que las delimitaron en el viejo continente y las apropiaciones específicas que hicieron los artistas de ellas en esta parte del mundo. No son un calco del discurso europeo; cómo se verá más adelante, casos centroamericanos como los de Nicaragua y Guatemala dan muestra de ello. No obstante, a los movimientos de vanguardia en Hispanoamérica se los puede dividir, discursivamente, en dos vertientes esenciales: una cuya caracterización es plenamente estética, la cual se reconoce por ser una corriente basada en la experimentación formal del lenguaje y el discurso; y otra caracterizada por ser una vanguardia enlazada con aspectos socio-políticos e ideológicos de los contextos hispanoamericanos.

La obra de Vicente Huidobro constituye el ejemplo de la primera vertiente, que marca en de la tradición literaria hispanoamericana, un antes y un después. Durante las décadas de 1910 y 1920 se produce una renovación en la literatura hispanoamericana que consistió en un replanteamiento de la noción creadora del escritor y el discurso que utilizaba como vehículo para mostrar su arte. Huidobro escribe un manifiesto que, desde un tono irreverentemente artístico, empieza a delinear los cánones estéticos que regirán este tipo de arte contestatario. En «Non serviam» descarta toda la tradición naturalista que le fue heredada por vía directa a la producción literaria del continente, herencia adquirida según los códigos realistas de la literatura europea de mediados del siglo XIX, desde los cuales la literatura se encontraba en vínculo estrecho y directo con la naturaleza. Considerada así, la literatura constituía un recurso de reproducción de la realidad humana, presupuesto que dejaba al margen la asunción de la literatura como un sistema de modelización independiente. Así, el cambio que provocan las vanguardias en Hispanoamérica no está marcado por un desplazamiento historiográfico, sino que conlleva una trasposición de paradigmas que marcan el paso de una tradición literaria definida por la crítica desde un enfoque meramente temático a otro donde el discurso se empieza a catalogar como uno de los principales objetos de análisis y reflexiones. Ya antes, si bien desde otras proyecciones estéticas, el movimiento modernista había empezado a producir cambios renovadores dentro del canon estético-literario de América Latina; no obstante, la profundización en la experimentación con el lenguaje, las técnicas discursivas de ruptura utilizada por los escritores alcanzan un mayor auge y desarrollo en esta etapa posterior.

Son tres los principios discursivos que surgen con el modernismo y que alcanzan un nivel de madurez con el desarrollo posterior de las vanguardias hispanoamericanas en un espacio macro; a saber: el surgimiento de la condición individual, el alto grado de subjetivismo heredado de la tradición romántica y el idealismo. Según Martínez Domingo, el modernismo dariano empieza a crear ciertos espacios

poéticos regidos por un proceso de «verticalización» que pretende lograr una trascendencia del poeta a un espacio *sublime*, incontaminado³. Tal trascendencia adquiere también una importancia en los movimientos de vanguardia posteriores, ya que el arte literario empieza a desligarse de la realidad como referente legitimador de formas discursivas.

Pese a las contradicciones discursivas y conceptuales que las generaciones o movimientos literarios tienen entre sí, estos pueden encontrar puntos de asociación entre ellos, aspecto que caracteriza la relación entre el modernismo y las vanguardias. Tal relación está dada desde el tratamiento que ambos movimientos hacen del lenguaje como materialización consciente del discurso, de la forma, en sendos casos hay una conciencia clara de que empieza a tomar relevancia mayor el *cómo* hacerlo que el *qué* hacer. A esta vertiente de las vanguardias, pues, debe la crítica literaria hispanoamericana una de las principales rupturas que se señalan dentro de la historiografía literaria de la época moderna.

«Non serviam» no es solo como un manifiesto de la vanguardia más radical que emergió en el continente; constituye una catapulta desde la cual el escritor se redimensionaba con respecto al acto de escritura. Desde este planteamiento, el poeta, el escritor y el dramaturgo, en el campo de la literatura; o bien el pintor, grabadista o escultor, en el arte en general, eran sujetos transformadores de la realidad. Aquí, ya no importaba la mimesis exacta de la realidad, sino que la realidad es concebida de una manera subjetiva, peculiar, específica. Menciona Huidobro en su citado manifiesto

Non serviam. No he de ser tu esclavo, madre Natura; seré tu amo.
Te servirás de mí; está bien. No quiero y no puedo evitarlo; pero yo también me serviré de ti. Yo tendré mis árboles que no serán como los tuyos, tendré mis montañas, tendré mis ríos y mis mares, tendré

3 José María Martínez Domingo, *Los espacios poéticos de Rubén Darío* (Nueva York: Peter Lang, 1995) 67.

mi cielo y mis estrellas. Y ya no podrás decirme: «Ese árbol está mal, no me gusta ese cielo..., los míos son mejores»⁴.

En este manifiesto de 1914 se empiezan a notar las influencias filosóficas que acuerpan a los movimientos históricos de vanguardia, las cuales son corrientes nacidos con una nueva sensibilidad: la conciencia del individuo como sujeto transformador del mundo. Dentro del fragmento citado, es posible establecer relaciones con las ideas del psicoanálisis, por ejemplo, las tesis freudianas sobre el sueño, según las cuales se modificaban las nociones de realidad de acuerdo con las experiencias del individuo. Para Freud,

el sueño no es comparable a los sonidos irregulares producidos por un instrumento musical bajo el ciego impulso de una fuerza exterior y no bajo la mano del músico. No es desatinado ni absurdo, ni presupone que una parte de nuestro acervo de representaciones duerme, en tanto que otra comienza a despertar. *Es un acabado fenómeno psíquico, y precisamente una realización de deseos, debe ser incluido en el conjunto de actos comprensible de nuestra vida despierta, y constituye el resultado de una actividad intelectual altamente complicada*⁵.

Esta definición teje relaciones ontológicas con algunos presupuestos artísticos de los que parten los escritores vanguardistas a principios de siglo pasado. Se empiezan a manifestar en América Latina una de las nociones estético-ideológicas que marcaron a los movimientos históricos de vanguardia en los lugares donde estos se desarrollaron: la estrecha relación entre lenguaje y la concepción de la(s) realidad(es) inmediatas de los artistas. Esta relación es, como fin último, a la que recurre Huidobro en la cita anterior y que Freud reafirma al concebir el sueño como proceso psíquico complejo anclado en nuestra vida despierta. Si verdaderamente este tipo de relaciones

4 Nelson Osorio, *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana* (Caracas: Ayacucho, 1988) 33-34.

5 Sigmund Freud, *La interpretación de los sueños* (Madrid: Alianza Editorial, 1999) 318. El destacado es mío.

se tejieron con las vanguardias, el surrealismo es una de las manifestaciones vanguardistas que más lo evidenció. Luis Cardoza y Aragón, por ejemplo, deja ver, en algunos de sus textos, claras alusiones a este movimiento, incluso su tendencia poética transversaliza este hecho durante toda su obra. Textos como *Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo* o *Maelstrom* son paradigmas de este aspecto.

La crítica literaria suele catalogar a Huidobro como emblemático en esta vertiente de las vanguardias hispanoamericanas; sin embargo, el peruano Alberto Hidalgo es también relevante. Recopila, junto con Borges y Huidobro, la primera antología de la poesía vanguardista hispanoamericana, titulada *Índice de la nueva poesía americana*. En este poeta, al igual que con el chileno, es posible observar un afán experimental con el lenguaje que incluso llega a ser gráfico. En *Altazor*, de Huidobro, los poemas delimitan formas muy heterogéneas, en algunos casos casi ininteligibles. Hidalgo, en «La nueva poesía. Manifiesto», ejemplifica, a modo de *ars poética*, este nuevo presupuesto estético. Expresa el peruano «Yo soi un bardo nuevo de concepto i de forma, / yo soi un visionario de veinte años de edad, / yo traigo en el cerebro la luz inmensa i pura / que alumbrará la senda por donde se ha de andar, / yo soi un empresario vidente del Futuro, / i por eso os hablo, poetas; escuchad»⁶.

En la obra de este mismo poeta es posible notar que las vanguardias se convierten desde la ruptura con los modelos tradicionales de la literatura hispanoamericana, especialmente del modernismo, como una escuela representante del esteticismo preciosista que lo caracterizó. Hidalgo apunta: «Matemos las escuelas, los moldes i los métodos; / levantemos el culto de la Serenidad; / que nuestros versos sean sonoros y polífonos, / pero que no hagan ruido de flautas de cristal; / seamos eutrapélicos, ordenados i graves, / pero a la vez diversos cual las olas del Mar»⁷. La alusión antimodernista se asoma, en el discurso, con la frase «pero que no hagan ruido de flautas de cristal»; esto posee

6 Osorio, 48.

7 Osorio, 48.

un mismo acto ilocutivo que el que logra, posteriormente, el poeta nicaragüense José Coronel Urtecho, en «Oda a Rubén Darío».

En estos poetas vanguardistas hispanoamericanos de principios de siglo, hay una noción de modernidad anclada en el progreso material de la humanidad. Esto constituye una característica definitoria, pues es lo que permite explicar el posicionamiento del individuo como sujeto histórico; por ello, también, se crea un desplazamiento del *locus* de enunciación del discurso literario, no es casualidad que las vanguardias tomen la ciudad como el espacio de prominente desarrollo. Así, el mismo Hidalgo propone: «Poesía es el brazo musculoso del Hombre [...] // El acero brillante de la Locomotora / que al correr hace versos a la Velocidad; / el empeño titánico del robusto minero / que escarba las entrañas del hondo mineral; / el veloz Aeroplano, magnífico i potente, / sobre cuyas dos alas silba el viento procaz»⁸. Las mayúsculas utilizadas por el poeta aluden directamente a la importancia que desempeñan el aeroplano, la locomotora y la velocidad como símbolos de progreso para una sociedad heredera de los principios materialistas impulsados desde la Revolución Industrial, hito histórico de la modernidad occidental.

Esta característica sustenta la división entre los movimientos históricos de vanguardia a nivel hispanoamericano y los circunscritos al ámbito centroamericano. Esto porque a nivel micro, es decir el espacio regional de América Central, las vanguardias tomaron ambos caminos; por un lado, el grupo de la Antiacademia nicaragüense, asociado a los espacios de lo propiamente nacional; por otro, Cardoza y Aragón, con poemarios como *Luna Park* (1923), cuyo espacio de focalización es, por completo, la ciudad. Esta heterogeneidad en los modelos de representación vanguardista, con la que se define la región centroamericana, ha sido obviada en buena parte de la crítica literaria.

8 Osorio, 49.

Los movimientos históricos de vanguardia en Centroamérica: cuatro casos

En la historiografía literaria hispanoamericana, las vanguardias constituyen importante asunto de estudio y crítica literarias; esto considerándolo desde ese macroespacio subcontinental, desde el cual emergen tradiciones literarias de países como Argentina, México y Chile. No obstante, el estudio del movimiento en un espacio cultural más delimitado —hablo desde el ámbito centroamericano— carece de una aproximación tan organizada y exhaustiva como la hecha por críticos como Osorio, por ejemplo. Salvo casos particulares como el de Monge (*El vanguardismo literario en Costa Rica*) y Francisco Méndez (*Hacia un nuevo canon de la vanguardia en América Central. Urdimbre de textos acromegálicos invisibilizados por los discursos críticos*), los movimientos de vanguardia no han formado parte de los *corpus* de estudio en las agendas de los académicos universitarios regionales. Con esta afirmación, no pretendo hacer un estudio exhaustivo del tema, sino referirme a dos casos particulares: Guatemala y Nicaragua⁹.

Guatemala y los movimientos de vanguardia: el caso de Arévalo Martínez y El hombre que parecía un caballo

Para estudiar los movimientos históricos de vanguardia hace falta mirar hacia atrás, implica comprender la relación, muchas veces conflictiva, entre la historia y el arte, el arte literario para ser específico. En este trabajo importa situar la importancia histórica, discursiva y cultural que tuvieron los movimientos históricos de vanguardia en Guatemala; sin embargo, para llevar a cabo tal tarea es fundamental ubicar la relación de estos con el espíritu finisecular del siglo XIX.

9 Se estudian estos casos particulares del ámbito centroamericano porque dan cuenta, ambos, de diferentes estadios de las vanguardias en la región. Por un lado, Guatemala, un país que se encuentra cara a cara con los movimientos históricos de vanguardia: tanto Arévalo Martínez como Cardoza y Aragón estuvieron en la Europa de principios de siglo XX; por otro, Nicaragua, cuyo aporte es haber alcanzado el más alto nivel de institucionalización del movimiento, así como de contextualizarlo al contexto político e histórico del momento.

Rafael Arévalo Martínez, con *El hombre que parecía un caballo* (1918), ejemplifica el diálogo histórico entre el modernismo —movimiento finisecular— y las vanguardias. El estudio y análisis del texto de este autor justifica el plural del último movimiento mencionado, sobre todo porque brinda, de manera más certera, las heterogeneidades y particularidades de una relación muchas veces negada por la crítica literaria centro e hispanoamericana: la herencia del modernismo hispanoamericano en los movimientos de vanguardias. Desde esta consideración, *El hombre que parecía un caballo* es un texto cuya esencialidad es ilustrar la *transición* de un modelo estético a otro, con la importancia histórica y cultural que ello implica para un estudio como este. Arévalo Martínez, un escritor marcadamente modernista, escribe un texto que sienta los fundamentos estéticos y conceptuales que sirven de base para establecer relaciones con otros textos literarios posteriores, como *Luna Park* (1923), de Luis Cardoza y Aragón, por ejemplo.

¿Por qué el texto de Arévalo Martínez puede considerarse de transición? Desde una visión histórico-literaria, el modernismo, en su cenit, se desarrolló bajo un código estético de lo preciosista; la artificialidad de sus representaciones literarias fue su esencia. No obstante, producto de la inestabilidad política y económica que representó para Centroamérica la injerencia política estadounidense en la región y el inicio de la Primera Guerra Mundial, la realidad descontextualizada y preciosista que definió al modernismo cayó como referente estético. Esto fue preparando las bases históricas de un nuevo movimiento que, para el caso específico de Centroamérica, terminó de formarse al hacer contacto con las particularidades culturales y geopolíticas de cada país centroamericano. Como apunta Muñoz Reoyo, «el Modernismo constataba el desgaste de sus valores y experimentaba entonces la necesidad de encauzar el arte por derroteros distintos, más acordes con la adquisición de una nueva conciencia sensibilizada ante la angustia y desesperación con que el hombre se enfrenta a lo desconocido»¹⁰.

10 Amparo Muñoz Reoyo, «*El hombre que parecía un caballo*: la prefiguración de las técnicas de vanguardia», *Anales de la Literatura Hispanoamericana* 26 (1997): 325-332 (326).

Por su lenguaje elaborado, su búsqueda obstinada de lo precioso y lo perfecto, la mención de aspectos claramente burgueses como las joyas y esmeraldas, la narración de las transfiguraciones y transformaciones físicas del personaje principal (el señor de Aretal), el cuento de Arévalo Martínez supone un claro ejemplo del modernismo finisecular afrancesado; sin embargo, sería irresponsable no resaltar la técnica narrativa rupturista, la construcción de una *subjetividad* compleja y cambiante, la sustitución de un referente exótico y simbólico por uno más mundano y prosaico, como aspectos que lo acercan a un nuevo modelo estético-literario; uno que, como apunta Muñoz Reoyo, conduce hacia la búsqueda de una conciencia que no valora el esteticismo desligado de un contexto material e histórico de actualidad. Arévalo Martínez ilustra un problema de principios de siglo que marcó el cambio de un modelo estético a otro, que tejió continuidades oportunas por su valor estético y rupturas tajantes en el ámbito cultural. Lo que desde el plano simbólico-textual se asume como las constantes transformaciones del señor de Aretal, en el plano histórico y epistemológico da cuenta de un proceso de concientización que culmina con la pérdida del encanto preciosista y la asunción de una sociedad desencantada y compleja que busca nuevas formas de significar(se).

En el espacio textual, esto se codifica con la construcción de una espacialidad dual que se corresponde, a su vez, con una variación constante en el aspecto físico del personaje: su condición de hombre-caballo. Esta espacialidad está caracterizada por codificarse desde los cánones tradicionales de la proxémica occidental. «Y entonces, como a la rotura de un conjuro, por aquel acto de violencia, se deshizo el encanto del ritmo; y la blanca navecilla en que voláramos por el azul del cielo, se encontró sólidamente aferrada al primer piso de una casa»¹¹. Según las configuraciones estéticas del modernismo, el espacio de arriba se transforma en un espacio de lo sublime, cuya acción específica se reduce a la contemplación de dos elementos básicos: las

¹¹ Rafael Arévalo Martínez, *El hombre que parecía un caballo* (San José: Ediciones Sarmiento, 1918) 4-5.

joyas y la transformación física del personaje a raíz de la utilización de las alhajas. En contraposición, el espacio de abajo está relacionado con lo cotidiano, lo prosaico; o sea, existe una pérdida del encanto previo. La relación de ambas espacialidades se transversaliza a través del señor de Aretal, una subjetividad compleja y cambiante, cuya transformación implica la deformación tanto conceptual como icónica.

Según una concepción típicamente crítica y metafórica, el relato de Arévalo Martínez apunta al descubrimiento de la subjetividad (sujeto histórico) como una nueva tesis del movimiento vanguardista: se da cuenta de la necesidad de abandonar la contemplación preciosista e inútil de la cotidianidad humana, para encontrar un espacio activo en la sociedad del nuevo siglo. Es un producto cultural y literario que ilustra una transición histórica entre movimientos y filosofías de vida que convergen en un determinado período histórico. De aquí se deriva una consideración esencial: la literatura es un medio desde el cual el ser humano puede acceder a explicaciones históricas de su propia existencia y condición. Mediante el discurso se manifiestan relaciones entre la conducta humana y las manifestaciones artísticas, lo cual, como consecuencia, termina explicando y delimitando los intereses históricos, políticos y culturales de un determinado tiempo histórico. Ello explica la importancia y trascendencia de estudiar la literatura y la historia como discursos, pues, así, se puede afirmar que este cuento del guatemalteco representa un cambio —que se expresa como transición— en los códigos de representación estética del cambio de siglo; en otras palabras, historiza la existencia humana en cuanto sujeto capaz de encontrar en su propio medio natural e inmediato formas estéticas de arte.

Es indispensable detenerse en el estudio del texto de Arévalo Martínez, puesto que visualiza un panorama histórico sobre el comienzo de los movimientos históricos de vanguardia en Centroamérica. Para analizar esto con más detalle debe tenerse en consideración que al final del siglo XIX y principios del XX, el mundo artístico occidental, experimenta dos hechos destacables e influyentes en su devenir

posterior: por un lado, la guerra hispano-estadounidense —en el discurso artístico hispánico— provoca la constitución de un modelo estético marcado por la crisis moral que se expresó en los ensayos de Unamuno o los poemas de Machado, por ejemplo, pero que a su vez encontró en el modernismo un movimiento que, sin bien marcadamente americano, construyó las bases para preparar una especie de gloria literaria posterior: la calidez y exquisitez literaria que la crítica hispanoamericana y europea le atribuye a la generación del 27. El poema de Darío ensalza la raza hispana y, casi épicamente, cuenta sus grandes glorias; hablo concretamente de «Salutación del optimista». Por otro lado, el comienzo del siglo xx está marcado por la esperanza de un devenir histórico esperanzador, lleno de progreso material; aquí baste recordar los manifiestos del futurismo europeo, por ejemplo; sin embargo, el comienzo de la I Guerra Mundial cambia dicha percepción de manera contundente.

Los movimientos históricos de vanguardia constituyen una época literaria marcada por la guerra, su desarrollo se ve minado por los embates históricos y culturales de esta. El texto de Arévalo Martínez aborda ambas realidades de manera simbólica, ya que discute, de una manera metafórica, la pertinencia de un modelo estético caracterizado por las representaciones preciosistas y exóticas, en una realidad que, además de truncada por las masacres de la guerra, necesita dimensionar la importancia de las subjetividades históricas que participan de ella. Después de acabada la guerra, las vanguardias se vuelven portavoces de modelos estéticos en los que primarán las distintas subjetividades que crean arte desde un referente histórico convulso y determinante: las nuevas realidades del siglo xx. Esto es uno de los aspectos por considerar en el estudio del modelo estético vanguardista de Cardoza y Aragón.

El hombre que parecía un caballo tiende un puente de transición entre los principales movimientos literarios de fin y principios del siglo. Da muestra de la dependencia estética que existe entre los diferentes modelos estéticos para hacer arte. Es un texto que se debate entre la

contemplación preciosista del modernismo y la retardada construcción de subjetividades históricas que se apropian de un modelo literario rupturista —e irreverente en algunos casos— para construir un nuevo marco estético literario: las vanguardias.

Nicaragua y la «Antiacademia nicaragüense»

Si bien en Guatemala se puede hablar de movimientos de vanguardia desde la publicación, en 1923, de *Luna Park*, para el caso de Nicaragua tendrá que pasar casi un decenio más para empezar a notar en los periódicos de la época un afán por reinventar el arte y sus modos de crearlo. En este sentido, no deja de ser destacable el hecho de que el modernismo, en su figura dariana, todavía dejaba una gran herencia como vehículo de modelización literaria finisecular. La validez y vigencia de la ampulosidad estética modernista se empezaba a ver opacada: primero, con el fallecimiento de Darío en 1916; segundo por el constante afán de liberar los espacios poéticos centroamericanos de lo que la crítica antimodernista llamó *el afrancesamiento de las letras castizas*¹². Precisamente, lograr tal liberación moldea, para el discurso literario nicaragüense de la década de 1930, la principal vertiente de representación discursiva: la poesía vernácula.

De todos los movimientos históricos de vanguardia en Centroamérica, al nicaragüense se le reconoce haber alcanzado una organizada institucionalización que le permitió hacerse con un espacio dentro de la tradición letrada hispanoamericana. Dicha institucionalización permitió, entre otras cosas, la creación de espacios de difusión como periódicos, revistas, cafés y también la escritura de manifiestos en los que se estipulaban las características particulares del movimiento. Todo esto converge, para el caso específico de Nicaragua, en el concepto de Antiacademia, adoptado por todos los firmantes de la «Ligera exposición y proclama de la Antiacademia nicaragüense»,

12 Para mejor comprensión de la crítica modernista y antimodernista, véase *El último baluarte del imperio*, de Margarita Rojas González (San José: Editorial Costa Rica, 1995).

publicado en 1931. Este concepto, más que expresar una simple etiqueta nominalista, alberga el deseo de apartarse de los modelos del modernismo literario tanto en su aspecto formal como temático; los escritores nicaragüenses imprimen a este concepto lo que Huidobro hace con el creacionismo, o Borges con el ultraísmo y Maples Arce con el estridentismo: una nueva forma de hacer poesía, de crear y de renovar la tradición literaria nicaragüense.

Conviene retomar algunos planteamientos recogidos en el manifiesto mencionado anteriormente. En primer lugar, «La ligera exposición y proclama...» constituye uno de los primeros documentos que hacen de las vanguardias un asunto de preocupación colectiva entre los escritores centroamericanos; no hay noticia de otro documento centroamericano cuya naturaleza discursiva sea similar. Esto dimensiona también el movimiento desde los cánones que tradicionalmente se le habían atribuido en el campo hispanoamericano: la creación literaria como punto de renovación y ruptura históricas.

Para señalar ciertas características particulares de la vanguardia nicaragüense, conviene detenerse en el análisis de dos aportes particulares: los poetas José Coronel Urtecho y Pablo Antonio Cuadra; ambos, miembros activos de lo que se conoció como la Antiacademia nicaragüense. Este análisis específico tiene como función esclarecer con mayor facilidad las particularidades estético-discursivas de los procesos históricos de vanguardia en Centroamérica. En otras palabras, al ofrecer un panorama general de algunos escritores vanguardistas destacados de la región, se podrá tener mayor idea del cómo se aborda y se construye, a nivel estético, el discurso literario en los textos de Luis Cardoza y Aragón.

*La «Oda a Rubén Darío», de José Coronel Urtecho*¹³

Si para señalar el comienzo de las preocupaciones vanguardistas en Nicaragua se toma como acontecimiento la publicación del manifiesto «Ligera exposición y proclama de la Anti-academia nicaragüense» —publicado el 17 de abril de 1931—, el poema de Coronel Urtecho se adelanta a los lineamientos estéticos lanzados en tal manifiesto, ya que se publica el 29 de mayo de 1927, en *El Diario Nicaragüense*. Con su título, el poeta deja entrever uno de los rasgos estéticos más llamativos y efectivos de su poema: la ironía, recurso retórico con el que combate las reglas estéticas que habían definido al modernismo como movimiento estrictamente preciosista. La palabra *oda*, cuya carga semántica se centra en señalar la existencia de un canto memorable, se utiliza para construir un discurso laudatorio; se reafirma, generalmente, la figura de un sujeto histórico; no obstante, debido al tono irónico con el que se va construyendo el discurso poético, los semas de grandeza y exaltación del término van quedando reducidos hasta casi transformarse en un canto elegíaco que equipara la muerte histórica de Rubén Darío con la del modernismo como movimiento estético-literario.

Otro aspecto destacable lo constituyen los subtítulos de cada una de las partes del texto (I. Acompañamiento con papel de lija; II. Acompañamiento de tambores; Final. Con pito); todos apuntan hacia una configuración estridente, no armónica, lo que relativiza la solemnidad de una oda. Los tres elementos que producen ruido, la lija, los tambores y el pito, funcionan como los guías de un relato que cuenta el acabamiento del Rubén Darío poeta y modernista y prepara el escenario para una nueva etapa en la creación artística nacional, cuyas aspiraciones dejan al margen la solemnidad y el preciosismo precedentes: esta será la vanguardia nicaragüense liberada de la figura del modernismo.

13 José Coronel Urtecho (1906-1994) fue un poeta, ensayista, traductor e historiador. Impulsó gran parte del movimiento vanguardista. Por su oficio como traductor adquiere grandes influencias de la literatura norteamericana, lo que deriva en publicaciones de antologías y artículos sobre la poesía norteamericana, alguno en colaboración con Ernesto Cardenal (1925-2020).

La primera estrofa es esencial para entender la intencionalidad discursiva visible en el texto. Lo que se consideraba una sospecha en el título, termina de confirmarse con la primera palabra del texto: *burlé*. Todo el texto será un canto burlesco a la figura dariana, cuyo primer objeto de burla es la tumba misma del poeta modernista («Burlé tu león de cemento al cabo»). Además de ello, mediante la relativización de unos de los símbolos más emblemáticos del modernismo dariano —las perlas— Urtecho muestra al lector no solo la ruptura estética entre movimientos, sino también la intencionalidad política de esta nueva corriente artística; he aquí una de las principales diferencias entre las vanguardias centroamericanas y las hispanoamericanas en general¹⁴.

«Tú sabes que mi llanto fue de lágrimas, / y no de perlas. Te amo. / Soy el asesino de tus retratos. Por vez primera comimos naranjas. / Il n'y a pas de chocolat —dijo tu ángel de la guarda». Estos cinco versos de la primera estrofa apuntan hacia dos aspectos de suma importancia: por un lado, mediante la relativización del símbolo modernista de las perlas, se marca una diferencia entre una realidad histórica inmediata, cotidiana, en fin nacional y otra mediada por el signo literario estético y preciosista, alejada de todo contacto histórico inmediato con la realidad nicaragüense; por otro, y como consecuencia del primer aspecto, se reivindica el discurso artístico hacia *lo nacional*, el arte entendido en estrecha relación con el componente histórico del momento, la necesidad de crear modelos artísticos que reivindiquen *lo latinoamericano*, por ello la alusión a las naranjas y la negación del chocolate, la figura del emperador y los cuadros que nadie ha pintado. Esto último inclina el arte nicaragüense de vanguardia hacia una perspectiva ética que ya formaba parte de una consolidada discusión en el ámbito artístico hispanoamericano: la capacidad de construir un arte propio, vernáculo.

14 En cuanto a esta diferenciación, téngase en cuenta que movimientos vanguardistas como los de Vicente Huidobro, Manuel Maples Arce y Jorge Luis Borges centran su atención en la experimentación formal de la palabra. Para el caso centroamericano se torna un tanto distinto, pues la conexión histórica entre el movimiento literario y su época no es únicamente estética, sino que también, tanto para el caso nicaragüense como el guatemalteco, hay una conexión histórica mediada por el ámbito político.

Este acomodo ético-político que caracteriza el poema de Urtecho es el responsable de reprobar todos aquellos fundamentos mitológicos anacrónicos que constituyeron la estética modernista dariana en sus cuentos de princesas y faunos. En este sentido, el poeta reclama, mediante la reprobación artística de la figura de Darío, un espacio para la creación regido por paradigmas estéticos renovados, que no dejen al margen la consideración de aspectos propios a nivel cultural, económico y político. Para esta vanguardia ya no es posible que los ganaderos críen centauros, pero tampoco que la abuela escuche sinfonías parisienses.

El poema formula una crítica al discurso modernista a nivel lingüístico, simbólico, cultural y religioso, para hacerse lugar en un canon literario hispanoamericano que heredaba estructuras discursivas europeas del siglo XIX, las cuales quedaban cada vez más desarmadas para explicar fenómenos culturales del continente. Son, los movimientos históricos de vanguardia, la corriente estético-ideológica europea más rupturista que influye en los procesos artísticos de América Latina en el siglo XX; pero tal influencia genera productos estético-ideológicos importantes que desembocan en textos como *La vorágine* (1924), de José Eustasio Rivera y *Don Segundo Sombra* (1926), de Ricardo Güiraldes, en Hispanoamérica; *El cristo negro* (1936), de Salvador Salazar Arrué y *Maelstrom* (1926), de Cardoza y Aragón, en Centroamérica. Todos, son textos que están entre las corrientes estético-formales del modernismo y el vanguardismo y en ello, precisamente, radica su importancia como textos de la literatura hispanoamericana de principios de siglo pasado.

«Dos perspectivas» y «Ars poética», de Pablo Antonio Cuadra¹⁵

Formalmente, «Dos perspectivas» no es un poema sino un *manifiesto*. Hay que destacar la importancia de tales géneros discursivos en las vanguardias, no sólo latinoamericanas. El manifiesto implica el

15 Pablo Antonio Cuadra (1912-2002), destacado poeta, cuya obra se construyó, en su mayoría, con cantos hacia lo que consideró una poesía vernácula. Es, quizá, uno de los poetas más representativos de la corriente nacionalista de la vanguardia nicaragüense.

lanzamiento y colocación de una postura estética y ética con respecto a la conceptualización del arte desde una visión integral. La mayoría de las corrientes estéticas de vanguardia cuentan con manifiestos que ilustran su posición, sus reglas, sus modos de concebir el arte, las implicaciones sociales de este, entre otros. La presencia de manifiestos en la vanguardia nicaragüense constituyó un recurso de verdadera importancia para alcanzar la institucionalización del movimiento, ya que se lanza a la sociedad como una forma de arte colectivo, epocal, da muestras de que la coyuntura histórica de cambio, de ruptura con las estructuras dominantes posee, también, un correlato en la literatura; correlato que, para el caso específico de Nicaragua, llega un poco tardío, tomando en consideración la institucionalización del movimiento a nivel latinoamericano, en países como México, Argentina y Chile.

Leamos las primeras líneas del texto de Cuadra: «Al viento varias páginas ya. Muchas personas tienden al viento su dedo para que pose este pájaro de visita bisemanal. Sin embargo, muchos admiran, en el malicioso animal, sus colores, su canto; pero no saben por qué viene, a qué su vuelo»¹⁶. Aquí, Cuadra utiliza una de sus comunes metáforas asociadas con la naturaleza para hacer una distinción vital en su poética; en otras palabras, marca el estilo de su construcción poética y lanza una discusión que conceptualiza el arte: la diferencia entre la forma y el contenido. En el arte de vanguardia nicaragüense deben considerarse ambos. Siguiendo las consideraciones de Cuadra, no importan únicamente los colores del pájaro que vuela ni su canto, sino también el porqué de sus colores y sus gorjeos. Esto reafirma la idea de que, para estos intelectuales nicaragüenses, hay presente una intencionalidad política y ética en el arte. Y eso queda más claro al recordar las siguientes palabras del mismo Cuadra:

Estamos intervenidos por una raza distinta. Queremos intelectualmente conservar la nuestra. No dejar que se evapore nuestro espíritu latino: indoespañol. Conservar nuestra tradición, nuestras

16 Osorio, 380.

costumbres arraigadas. Nuestra lengua. Conservar nuestra nacionalidad; crearla todos los días.

Una literatura vieja, una política vieja de ideas estúpidas, un desmoronamiento cotidiano de todo lo que es verdadero arte nacional; sobre todo una literatura envejecida (recordando que por medio de la literatura habla el hombre al hombre, la inteligencia a la inteligencia, el corazón al corazón): todo esto cansa¹⁷.

Estas palabras circunscriben, para el caso de Nicaragua, un panorama estético particular: su vanguardia está transversalizada por una posición ética que reivindica, como lo hizo en cierta medida la literatura realista del siglo XIX, la necesidad de trazar y crear espacios nacionales, entendidos como lo propio, principio último que dejaría al margen las aspiraciones cosmopolitas del arte vanguardista latinoamericano y mundial.

«Ars poética» supone la ejecución de los principios planteados en el manifiesto anterior. Cuadra desarrolla un poema en el que su yo lírico exhorta a crear poesía desde la óptica de retorno a lo coloquial. En este sentido, el poeta retoma la idea de que la poesía debe codificarse a partir de elementos que la conceptualicen como acto comunicativo. Si se considera el periodo finisecular del siglo XIX desde una visión sincrónica, el arte de vanguardia en Nicaragua supone, en este punto, una ruptura estética con las corrientes modernistas que le precedieron, ya que un punto esencial del arte modernista fue reivindicar el esteticismo en las letras.

En el contexto de los movimientos históricos de vanguardia en América Latina, la vanguardia nicaragüense marca una pauta esencial que diversifica las consideraciones estético-discursivas que se hagan de este movimiento a nivel macro. Si bien se reafirma la necesidad de crear bajo el precepto de un arte nuevo, rupturista con las formas tradicionales de literatura heredadas del siglo decimonónico, tampoco se alcanza, como sí se logra en casos como el argentino y el chileno,

17 Osorio, 380.

una experimentación lingüística y formal con la palabra. Esto supone un problema: dimensionar estéticamente a la vanguardia nicaragüense implica señalar sus particularidades de realización discursiva, en el marco de lo que la crítica latinoamericana ha apuntado sobre las vanguardias desde una perspectiva del canon literario. Apuntar a tales diferencias abre un panorama heterogéneo y dinámico que, entre otras consideraciones, muestra la manera cómo grandes corrientes del pensamiento artístico europeo tomaron forma propia en el continente americano.

Luis Cardoza y Aragón y los movimientos históricos de vanguardia en Centroamérica

Desde su génesis, el discurso literario vanguardista cardociano se plantea como un modelo rupturista que deja al margen las representaciones literarias que se relacionen con los parámetros realistas y modernistas de la época, aspecto que acerca al escritor guatemalteco a las manifestaciones de las vanguardias en América Latina. Sin embargo, no se debe perder de vista el hecho de que ya desde el modernismo se partía de la convicción ideológica de crear un arte desligado de la tradición anterior.

Otro asunto esencial que cabe señalar como continuidad estética de las vanguardias continentales en Cardoza y Aragón es la necesidad de establecer como *locus* de enunciación la ciudad. Si bien, este afán cosmopolita se diluye en la mayoría de los discursos vanguardistas latinoamericanos —con excepción de Nicaragua—, para el caso específico del escritor guatemalteco, el cosmopolitismo se asume como un espacio desde el cual se (re)toma el contexto histórico-social guatemalteco. Este último aspecto se asume como una de las rupturas más notables de Cardoza y Aragón con respecto a la tradición vanguardista del continente, ya que le imprime un aspecto político-ideológico al compromiso estético.

Si bien no puede adoptarse como un aspecto esencialmente vanguardista, sino que tiene sus raigambres en la tradición modernista,

la asunción de la conciencia individual y subjetiva también es un aspecto estético-ideológico que establece una continuidad en el discurso artístico vanguardista de Cardoza. Esta importancia que adquiere el sujeto individual en el contexto de las vanguardias radica en la posibilidad de poder construir discursos alternos que buscan reinterpretar las realidades históricas, sociales, políticas y culturales en las que emerge el discurso literario.

Son tres los aspectos que marcan una especificidad del discurso cardociano con respecto al marco estético de las vanguardias centro y latinoamericanas. Dentro del campo político-cultural, Cardoza rompe con los discursos nacionalistas que se gestan en el período finisecular y adopta, por el contrario, una posición político-ideológica más integradora, dentro de la que toda manifestación cultural del mundo merece respeto por su condición única y heterogénea. Por ello, dice

La universalidad de la poesía —música, pintura, cine, teatro— nace de la vinculación a una tierra, un pueblo, el genio de un idioma y la preocupación y la tragedia de una época, lo concreto y vivo de una patria y sus angustias, nunca podrá ser ni vivo ni concreto para los demás. Los sentimientos, las emociones, la imaginación, todo lo humano es universal si atesora una forma, una sangre, una luz, un sabor y una pasión que no alcanzan sino volcándose en ello con toda el alma¹⁸.

Utiliza el discurso literario vanguardista como un medio para (re)escribir, a manera de canto, el pasado de su cultura, su historia y su política y exaltar —en su presente— las grandezas y debilidades de Guatemala como nación en tanto integrante de un contexto mayor: el mundo. Consecuentemente, recupera y da la palabra, en sus textos, a grandes voces históricas de la región centroamericana. De aquí se desprende un tercer aspecto: su compromiso político-ideológico logra encontrar un diálogo fuerte y claro con su compromiso estético-formal, dicho dialogismo se materializa en su discurso literario, su obra. En

18 Cardoza y Aragón, Luis, Guatemala. Las líneas de su mano (1955) (Guatemala: Editorial Universitaria, Universidad de San Carlos, 1997) 260.

el plano estrictamente formal, Cardoza y Aragón rehúye toda experimentación formal vacía de contenido histórico-cultural y (re)diseña los planos metafóricos de la literatura centroamericana vanguardista que, por un lado, apenas marcaban una transición —el caso de Rafael Arévalo Martínez—; por otro, estaban muy asociados a la idea de arte vernáculo y folklorista como oposición al código estético modernista —el caso de la vanguardia nicaragüense—.

Guatemala y Nicaragua son modelos estéticos clave para lograr dos objetivos: en primer lugar, estudiar y diferenciar las manifestaciones artísticas de las vanguardias latinoamericanas con las centroamericanas; en segundo lugar, analizar manifestaciones específicas y contraculturales dentro del mismo movimiento, en este punto emergen autores como Pablo Antonio Cuadra, con su poesía vernácula y Luis Cardoza y Aragón con su vanguardia histórico-literaria. En ambos casos, obras con trascendencia histórica por su codificación estética rupturista y *subjetiva*.

Si el texto de Arévalo Martínez muestra la transición de un movimiento finisecular importante como el modernismo hacia otro modelo de representación estética de principios de siglo como las vanguardias, la literatura nicaragüense de Cuadra y Urtecho da cuenta de una manifestación particular de este movimiento en toda América Latina. Con esto, cabe afirmar que si bien, como acomodo a una nueva realidad y contexto históricos, el modernismo cede su espacio a las vanguardias, estas últimas van a reafirmar su condición de modelo estético creador y rupturista desde la construcción de subjetividades históricas complejas y variadas que diseñarán productos culturales de la misma naturaleza, teniendo en consideración principios ordenadores de gran sincretismo cultural e histórico.

Como corolario, las observaciones hechas hasta aquí sobre las manifestaciones de las vanguardias en Centroamérica cumplen la función de dimensionarlas como un marco estético, en su mayoría, obviado por la crítica, tal omisión ha impedido dilucidar sus especificidades estéticas, históricas e ideológicas.

Conclusiones

El estudio de los movimientos históricos de vanguardia, para el caso particular de la región centroamericana, debe tomar en consideración que estos códigos estético-ideológicos, a pesar de que han sido estudiados por la crítica literaria hispanoamericana, han señalado tendencias, textos, épocas, obras, esta vastedad ha dejado al margen las particularidades estético-discursivas de las manifestaciones vanguardistas centroamericanas. Salvo algunos estudios particulares¹⁹, la crítica literaria regional deja de lado autores destacados como Cardoza y Aragón, quien posee un discurso vanguardista particular a la luz de las características estéticas de las vanguardias latinoamericanas ya señaladas por la crítica.

Si bien en América Latina los movimientos históricos de vanguardia desfilan entre dos vertientes generales: por un lado, los discursos que apuestan por una experimentación clara y pura con el lenguaje; por otro, aquellos que al hacerlo también rozan aspectos de índole social, histórica y cultural, tanto la vanguardia nicaragüense como la guatemalteca se desplazan desde un *locus* de enunciación típicamente experimental para situarse en otro, también rupturista, pero con alcances político-ideológicos más vistosos: desarrollan una vanguardia que trasciende la mera experimentación lingüística y construyen puentes entre una nueva forma artística y su referente (el contexto histórico centroamericano).

El estudio de los movimientos históricos de vanguardia en la región centroamericana exige tender relaciones de corte discursivo entre escritores modernistas y vanguardistas, pues ambos códigos estéticos de representación artística estuvieron bajo la influencia de acontecimientos históricos importantes durante el desarrollo del siglo

19 Nelson Osorio, *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana* (Caracas: Ayacucho, 1988); Carlos Francisco Monge, *El vanguardismo literario en Costa Rica* (Heredia: Editorial Universidad Nacional, 2005); y Francisco Méndez, *Hacia un nuevo canon de la vanguardia en América Central. Urdimbre de textos acromegálicos, invisibilizados por los discursos críticos* (Guatemala: Editorial Cultura, 2006).

xx como la injerencia estadounidense en América Latina y el inicio de la I Guerra Mundial. Esto provocó, por un lado, en el modernismo, que los discursos preciosistas y ampulosos característicos del movimiento fueran desplazados por un tono político más marcado y contextualizado; por otro, en las vanguardias, la aparición de discursos relacionados con la importancia de situar históricamente al sujeto (escritor) como figura mediadora entre la realidad y su representación: mediación que se empieza a dar al asignarle relevancia tanto a la forma como al tema de lo representado.

Una parte de la obra de Rafael Arévalo Martínez ilustra un problema de principios de siglo que marcó el cambio de un modelo estético a otro, cambio que tejió continuidades oportunas por su valor estético y rupturas tajantes en el ámbito cultural. Por ello, este cuento guatemalteco y su interpretación dentro del plano histórico y epistemológico da cuenta de un proceso de concientización que culmina con la pérdida del encanto preciosista y la asunción de una sociedad desencantada y compleja que busca nuevas formas de significar(se). Así, las vanguardias se vuelven portavoces de modelos estéticos caracterizados por la presencia de subjetividades que crean arte en un referente histórico convulso y determinante: las nuevas realidades del siglo xx.

Aunque tardía si se la compara con países latinoamericanos como Argentina, Chile y México, la vanguardia nicaragüense constituye un punto de referencia para la crítica latinoamericana al estudiar los códigos estético-ideológicos hispanoamericanos a principios del siglo pasado. Su alto grado de institucionalización, su tendencia discursiva y su oposición directa con el movimiento dariano, le imprimen características esenciales que la separan del caso chileno, por ejemplo, ya que además de lo estrechamente formal la vanguardia nicaragüense intenta —con gran logro— cultivar un *arte vernáculo*; trinchera desde la cual autores como Pablo Antonio Cuadra escriben poemarios relacionados con el discurso de “lo natural” y lo propio en Nicaragua. La vanguardia nicaragüense renuncia al principio cosmopolita y, en algún sentido, universalista al que aspiraron otros textos de la época.

La picaresca en la narrativa china e hispanoamericana: estudio comparativo¹

(The Picaresque in Chinese and Hispanic American Narrative: A Comparative Study)

Yiwen Ding²

Universidad de Estudios Internacionales de Shanghai, China

RESUMEN

El presente trabajo describe huellas picarescas en la literatura fuera de Europa, mediante el análisis y comparación de dos novelas: *El Rey de La Habana* (cubana) e *Irse de casa a los 18* (china) desde la perspectiva de la picaresca. Se basa en los criterios propuestos por Fernando Cabo Aseguinolaza. Se constata que ambas obras muestran características del género literario, a pesar de que en la cubana se manifiestan con más claridad las características picarescas según la orientación referencialista, mientras que en la china el carácter picaresco se comprueba más claramente desde la perspectiva formal.

ABSTRACT

This work describes traces of the picaresque novel in literature outside Europe by analyzing and comparing two novels from the perspective of the picaresque genre, one from Cuba, *El Rey de La Habana*, and the other from China, *Leaving Home at 18*. It is based on the criteria proposed by Fernando Cabo Aseguinolaza and has found that these two novels have

1 Recibido: 19 de noviembre de 2020; aceptado: 19 de octubre de 2021. El presente artículo se originó en un ciclo de conferencias titulado «Una visión histórico-cultural de América Latina contemporánea a través de su literatura», pronunciado por Albino Chacón Gutiérrez durante su estancia en Shanghái (de septiembre a diciembre de 2019). Quisiera agradecerle su apoyo continuo y por leer y comentar los borradores de este trabajo.

2 Departamento de Estudios Europeos y Latinoamericanos.  <http://orcid.org/0000-0003-0358-6767>. Correo electrónico: dingyiwen0528@163.com

characteristics of the picaresque genre despite the fact that in *El Rey de La Habana* these characteristics are more evident according to the referentialist orientation, while in the other one the picaresque character is more easily verified from the formal perspective.

Palabras clave: picaresca, literatura cubana, literatura china, literatura comparada
Keywords: picaresque genre, Latin American literature, Chinese literature, comparative study

Tengo la sensación de que ahora entiendo más claro que nunca por qué escribo. Todos mis esfuerzos son para acercarme a la verdad.

YU HUA³

La novela picaresca es uno de los géneros más importantes y típicos de la literatura español del Siglo de Oro. Nació de una ola antiheroica que surgió con el derrumbamiento de la caballería y de los mitos épicos. Es también un género dotado de una gran vitalidad, que ganó popularidad en tierras lejanas, como China y América Latina, y revivió en la literatura contemporánea en numerosas obras reconocidas plenamente en la tradición literaria de distintos países.

El presente trabajo es un análisis de dos obras que poseen rasgos picarescos, la novela cubana *El rey de La Habana* (1999), de Pedro Juan Gutiérrez, y la titulada *Irse de casa a los 18* (1987), del escritor chino Yu Hua. Con esto, intentamos descubrir el desarrollo de la literatura picaresca en tierras no europeas, y mostrar algunas aproximaciones entre la picaresca tal como se ha desarrollado en la literatura contemporánea de diferentes culturas y países.

En la primera parte se presenta una revisión bibliográfica de importantes estudios que definen el género picaresco, así como las propuestas relevantes útiles para la crítica literaria de esta categoría. La segunda y la tercera parte las dedicamos, respectivamente, a los análisis de las dos obras, apoyándonos en las propuestas que se presentan en

3 余华, “虚伪的作品”, 《上海文论》, 5 (1989): 44. [Yu Hua, «Obras falsas», *Teoría Literaria de Shanghai*, 5 (1989): 44.]

la primera parte, con el propósito de probar nuestra hipótesis de que ambas, aunque pertenecientes a muy diferentes tradiciones literarias, comparten características propias del género picaresco.

Lo pícaro y la novela picaresca

Según el *Diccionario de la lengua española* (DLE), pícaro es un «personaje de baja condición, astuto, ingenioso y de mal vivir, protagonista de un género literario surgido en España en el siglo XVI». Al mencionar la *novela picaresca*, nos referimos a una novela cultivada en los siglos XVI y XVII en España y que, normalmente relataba en primera persona, con una visión amarga y moralmente crítica de la sociedad de la época, las peripecias y aventuras de lo que se conoce como un pícaro. Sin embargo, las definiciones de DLE no ponen fin a la discusión de muchos investigadores en cuanto al concepto de género de la novela picaresca. Efectivamente, el pícaro y la picaresca han suscitado especial atención, desde los primeros estudios filológicos españoles hasta el día de hoy. Según Cabo Aseguinolaza⁴, fue en 1770 cuando el concepto de «invención y estilo picaresco» fue propuesto por primera vez por el antólogo Juan José López de Sedano en *Parnaso español*, y el término de «novela picaresca» no se estableció en el ámbito de la crítica literaria hasta la última década del siglo XIX, pero todavía con una cierta ambigüedad conceptual. Fue Claudio Guillén quien intentó demarcar con cierta precisión el concepto de *picaresca* en «Toward a Definition of the Picaresque», que se publicó en 1971 en *Literature as System. Essays toward the Theory of Literary History*⁵. Fue en ese mismo año cuando Alberto del Monte sintetizó los ocho elementos

4 Fernando Cabo Aseguinolaza, *El concepto de género y la literatura picaresca* (Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico da Universidade de Santiago de Compostela, 1992).

5 Alicia Covarrubias, «El vampiro de la colonia Roma, de Luis Zapata. La nueva picaresca y el reportaje ficticio», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 1-3 (1994): 183-197. DOI: <https://doi.org/10.2307/4530732>.

fundamentales para una obra picaresca en uno de sus trabajos más importantes, *Itinerario de la novela picaresca española*:

1. el pícaro, 2. la pseudoautobiografía, 3. una visión parcial de la realidad, 4. un tono reflexivo, 5. un ambiente materialista, 6. observaciones relacionadas con ciertas clases sociales, 7. un movimiento ascendente en un plano social o moral, 8. una aparente falta de composición⁶.

El proceso de desarrollo de este concepto lo vemos en un comentario de Cabo Aseguinolaza: «La imagen actual de la picaresca [...] es resultado en sus grandes líneas de la crítica de los siglos XIX y XX, si bien [...] algunos de sus elementos fundamentales proceden del siglo XVIII»,⁷ de modo que el concepto de picaresca tiene un origen no lejano de nuestra época, porque no fue reconocido como género literario ni estudiado sistemáticamente hasta el siglo XIX, aunque el *pícaro* apareció en la literatura española en el siglo XVI con los éxitos que consiguieron el *Lazarillo de Tormes* y *Guzmán de Alfarache*, novelas que se reconocen como las iniciales de esta categoría literaria en la literatura española.

Desde el siglo XVIII hay abundantes estudios sobre esta categoría literaria desde diferentes perspectivas. Para Cabo Aseguinolaza, las numerosas críticas picarescas se pueden dividir en «tres grandes orientaciones: la orientación referencialista, la orientación formal y la orientación comparatista»⁸. La *referencialista* se centra en el realismo y el estado social que se demuestran en las obras picarescas. Es decir, según esta orientación, para tomarse como una obra picaresca, es imprescindible utilizar la forma realista para reflejar el contexto social de la época donde viven sus protagonistas o sus autores a través de las obras. Como explica Klaus Meyer-Minnemann, se agrupan en esta

6 Alberto del Monte, *Itinerario de la novela picaresca española* (Barcelona: Lumen, 1971) 59.

7 Cabo Aseguinolaza, 10.

8 Klaus Meyer-Minnemann, «El género de la novela picaresca», *La novela picaresca. Concepto genérico y evolución del género (siglos XVI y XVII)* (Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2008) 13-40. DOI: <https://doi.org/10.31819/9783865279644-002>.

orientación todas las tentativas que buscan fundar la novela picaresca en rasgos de índole contextual, los cuales pueden ir desde las condiciones socioeconómicas representadas en el texto hasta la situación socio-racial del escritor, así como los tipos de discurso operantes en la sociedad contemporánea de posible parentesco con el de los pícaros⁹.

La orientación *formal* insiste en la forma autobiográfica y en el punto de vista único que se deriva del protagonista. La expresión inmanente y la visión parcial del protagonista pícaro constituyen la clave para definir el género picaresco. Los estudios de la orientación *comparatista* se caracterizan por no limitar el género en el marco espacio-temporal de la España del Siglo de Oro. Esto es lo que intentamos hacer con el presente trabajo: analizar novelas picarescas «modernas»¹⁰, en América Latina y en China, dos tierras alejadas de la cuna de la literatura picaresca tradicional pero dotadas de muchos rasgos compartidos en su literatura contemporánea, en este caso en sendas obras cuyos protagonistas llevan una vida errante y cuyas formas de escritura se parecen mucho a las de la picaresca europea.

Pese a que los enfoques de estudio se distinguen, no se puede negar que comparten muchas ideas; por ejemplo, todos reconocen el género que se dedica a la vida errante de un pícaro, la importancia que tiene el tono y la estructura de narración determinados, así como la interacción que tiene la picaresca con la sociedad en que se sitúan las obras, entre otros elementos. Al hacer el análisis de las dos novelas contemporáneas, intentaremos escoger algunas de las características más relevantes que se comparten en previos estudios, tomando en consideración las primeras dos orientaciones propuestas por Cabo Aseguinolaza; tomaremos en cuenta el contexto social de los contactos que tiene el protagonista con el ambiente (un factor importante bajo la orientación referencialista) pero también la visión unilateral de la

9 Meyer-Minnemann, 13.

10 Wolf Lustig, «Lo picaresco en los albores de la Nueva Novela Hispanoamericana. La vida inútil de Pito Pérez de José Rubén Romero e Hijo de ladrón de Manuel Rojas», *Iberoromania* 24 (1986): 61-77. DOI: <https://doi.org/10.1515/iber.1986.1986.24.61>.

narración, o en otras palabras, la forma autobiográfica (el carácter que destacan los estudios que siguen la orientación formal).

Conviene explicar que en el estudio de Cabo Aseguinolaza se dice que en el género picaresco están comprendidas muchas formas literarias. Él evita en la medida de lo posible en sus estudios usar el término de «novela». En vez de esto, acude al término *literatura picaresca* o *la picaresca*, considerando las representaciones de lo pícaro tanto en las obras narrativas y ficticias, como en las líricas y dramáticas, entre otras formas de arte. Sin embargo, Ulrich Wick¹¹ u otros como Robert Scholes¹², proponen opiniones diferentes acerca de este problema; prefieren el término *modo picaresco*, y Wicks lo define como uno de los siete modos narrativos distinguibles en la literatura, además del modo trágico, el modo cómico, el modo histórico, el modo sentimental, el modo trágico y el modo del *romance*. Como en el presente trabajo son dos novelas narrativas en las que nos detenemos, no entramos en la discusión sobre las obras picarescas abarcan otros géneros literarios, aparte de la narrativa. En adelante, los conceptos *novela picaresca*, *la picaresca* y *género picaresco* como sinónimos, entre otros conceptos que expresan la misma idea.

La picaresca hispanoamericana y *El Rey de La Habana*, de Pedro Juan Gutiérrez

En esta sección, primero se presentan brevemente las peripecias de la picaresca en la historia literaria hispanoamericana, y después se analiza *El Rey de La Habana*, del cubano Pedro Juan Gutiérrez. A partir de la crítica picaresca que hemos resumido en la parte anterior, vamos a comprobar si la novela pertenece al género picaresco y, al mismo tiempo, mostrar las aproximaciones y los distanciamientos de las características picarescas de esta novela hispanoamericana y la picaresca tradicional europea.

11 Ulrich Wicks, *Picaresque Narrative, Picaresque Fictions: A Theory and Research Guide* (Nueva York: Greenwood Press, 1989) 42.

12 Meyer-Minnemann, 16.

Trayectoria de las peripecias de la picaresca hispanoamericana

No faltan textos en tierra americana relacionados con la picaresca, e incluso textos escritos por los conquistadores europeos; tal es el caso de *Naufragios*, de Alvar Núñez Cabeza de Vaca, uno de los cuatro supervivientes de la expedición de Narváez. La obra fue precursora de las obras literarias hispanoamericanas en las que se detectan rasgos picarescos. Con un claro origen en la tradición literaria realista y antiheroica de Europa, fue publicada en 1542, aunque la versión definitiva se retrasó hasta el año 1555, informaciones que en la actualidad ayudan a determinar la fecha de publicación del *Lazarillo de Tormes*¹³.

Reciben la «contaminación de la picaresca»¹⁴ la mayoría de las obras de esta época, incluidos *Infornios de Alonso Ramírez* de Carlos de Sigüenza y Góngora, *El Lazarillo de ciegos caminantes* de Alonso Carrió de la Vadera (más conocido por su seudónimo de «Concolorcorvo»), *Vida del escudero Marcos de Obregón* de Vicente Espinel y *Alonso, mozo de muchos amos* de Alcalá Yañez, en las cuales se perciben rasgos de imitación a las primeras novelas picarescas españolas, el *Lazarillo de Tormes* y *Guzmán de Alfarache*. Sin embargo, no se habían estudiado desde la perspectiva del género picaresco hasta el siglo XVIII, cuando se estableció el concepto de la picaresca, y después de eso hasta años recientes, ha sido un tema frecuentemente estudiado las relaciones intertextuales de las obras hispanoamericanas publicadas en este periodo de tiempo con las obras iniciativas del género que se originó en Europa.

Se considera ampliamente *El Periquillo Sarniento*, del mexicano José Joaquín Fernández de Lizardi, como la primera novela hispanoamericana y reconocen que pertenece a la categoría picaresca¹⁵. Se

13 Teodosio Fernández, «Sobre la picaresca en Hispanoamérica», *Edad de Oro*, 20 (2001): 95-104.

14 Fernández, 98.

15 Existen bastantes estudios que tratan de este tema, tales como: María Casas de Faunce, *La novela picaresca latinoamericana* (Madrid: Planeta, 1997); Jacqueline Van Praag-Chantraine, «El Periquillo Sarniento: un pícaro criollo», *La picaresca: orígenes, textos y estructura: actas del I Congreso Internacional sobre la Picaresca* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1979); Beatriz Barrera Parrilla, «El buen salvaje de Caballero Calderón y la trascendencia literaria de pícaros y caballeros en Hispanoamérica», *América sin nombre* 9-10 (2007): 32-42. DOI: <https://doi.org/10.14198/amesn2007.9-10.07>; y el citado estudio de Fernández.

publicó su primer volumen en 1816, seguido por dos más; el cuarto fue prohibido. Una versión completa, que incluye cinco volúmenes en total, apareció después de la muerte del autor entre 1830 y 1831. *Vida y hechos del famoso Don Catrín de la Fachenda* es otra novela picaresca del mismo autor, escrita en 1820. Comparada con *El Periquillo Sarniento*, en esta segunda novela picaresca del autor mexicano se nota un cambio de tentativa del autor: se centra en la crítica a la sociedad y las costumbres, en lugar de la función moral que preocupaba a sus predecesores, «aunque eso no excluyese las implicaciones morales y religiosas de las conductas»¹⁶. Fue un hito que marcó las divergencias iniciales de la picaresca latinoamericana de la picaresca tradicional europea. Desde *El Periquillo Sarniento* y *Vida y hechos del famoso Don Catrín de la Fachenda*, los escritores americanos ignoraban la necesidad de respetar ciertos criterios invariables que en las novelas picarescas tradicionales se representaban e iban trasladando el propósito principal de la creación picaresca a la reflexión social, al mismo tiempo que entretenían a los lectores.

Llegado el siglo xx, el mundo literario hispanoamericano siguió esta línea, ofreciendo una perspectiva crítica del ambiente social en que los protagonistas pícaros se formaron. La prosperidad de la picaresca en los países latinoamericanos se puede probar con las publicaciones de *El falso Inca*, *El casamiento de Laucha* y *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira*, del argentino Roberto J. Payró, publicadas respectivamente en 1905, 1906 y 1910, *La vida inútil de Pito Pérez* del escritor mexicano José Rubén Romero, publicada en 1938, entre muchas otras obras del mismo género¹⁷.

En las novelas más contemporáneas también se pueden encontrar muestras de la picaresca «moderna» latinoamericana, por ejemplo, en *Hasta no verte Jesús mío*, de la escritora mexicana Elena Poniatowska, publicada en 1969, *Guía de pecadores: En la cual se contiene una larga exhortación a la virtud y guarda de los mandamientos divinos*,

16 Fernández, 99.

17 Citadas y analizadas por Fernández, 103-104.

del escritor argentino Eduardo Gudiño Kieffer, publicada en 1972, así como también *El vampiro de la colonia Roma* del mexicano Luis Zapata en 1979. Se va estableciendo así, poco a poco, una literatura picaresca renovada en el contexto de América Latina.

El Rey de La Habana desde la crítica picaresca

El Rey de La Habana (1999) es una novela del escritor cubano, Pedro Juan Gutiérrez que relata la vida de un chico que vive en los años noventa en La Habana. Empieza la historia en una familia de cuatro, pero justo al inicio de la novela se mueren la madre, la abuela y el hermano el mismo día en la azotea y a Rey, el protagonista que ha quedado huérfano y tiene trece años, lo detienen y llevan al correccional. La vida errante comienza cuando Rey se escapa del correccional, a pesar de que antes de eso tanto en la familia como en el correccional ya llevaba una vida muy dura. El joven vagabundo merodea en la ciudad, principalmente en los barrios de los pobres, buscando la manera de sostenerse y se acuesta con las personas que mayoritariamente provienen de la clase social baja y que se sitúan en los márgenes de la sociedad, las prostitutas, el homosexual, la que tenía el marido encarcelado, las viejas vecinas miserables y las bobas, entre las cuales destaca el personaje de Magdalena, joven prostituta, tan sucia y pobre como Rey, a la que siempre regresa después de unos meses o unas semanas vagabundeando fuera del barrio donde vive ella. La historia termina cuando Rey mata a Magdalena y luego también muere el protagonista, solo y desastrado, mordido por las ratas luego de dejar en un basurero el cadáver de la chica.

El análisis de esta novela podemos hacerlo siguiendo las dos orientaciones que propone Cabo Aseguinolaza, una referencialista y la otra formal. Observaremos las características picarescas de la novela desde dos perspectivas, los contactos del protagonista con el ambiente, lo que corresponde con la crítica bajo la primera orientación, y la visión unilateral de la narración, o la forma autobiográfica, que es la clave para la segunda orientación.

Contactos del protagonista con la sociedad

Aunque el joven vagabundo permanece siempre entre los más pobres y humildes de la sociedad, se desenvuelve entre grupos sociales muy diversos y a veces se crean contrastes entre ellos, al tener contactos con el protagonista. Los contrastes sociales los identificamos como los siguientes:

a) Los religiosos y los profanos: el primer trabajo que Rey se procura es hacer «el truco del muñeco», imitando lo que hace un viejo a la puerta de la iglesia, al pedir limosnas con el San Lázaro en la mano. «Casi todo el que entraba y salía de la iglesia le tiraba unas monedas, y hasta billetes, en la caja» (31-32)¹⁸. Se aprovecha de las creencias religiosas de la gente para ganarse la vida, pero él mismo no es nada religioso, e incluso le parecen odiosos las iglesias y los santos. Una muestra de este contraste se encuentra en la descripción de lo que presenciaba Rey en la iglesia:

Casi sin pensarlo entró en la iglesia. Dentro había oscuridad y unos muñecos grandes colocados por aquí y por allá. La gente no hacía nada. Se arrodillaban, se sentaban, iban a encender velas, hablaban en voz baja [...] En fin, tremendo aburrimiento. No le gustó. No comprendía absolutamente nada. Sólo recordaba que su madre repetía encolerizada: ¡Me cago en Dios, cojones, me cago en Dios! (31)

El tono de burla en cuanto a la religión es palpable en este fragmento y se parece al tono de las novelas picarescas clásicas. Podríamos pensar que existe una intertextualidad, consciente o no en el autor, entre *El Rey de La Habana* y *el Lazarillo de Tormes*. En el tratado quinto de esa obra clásica, Lazarillo encontró a un buldero que engañaba a la gente para que le comprara las bulas. En ambos casos, los personajes acuden a las creencias religiosas de las personas para conseguir algo de dinero para sobrevivir.

18 Los fragmentos que citamos en este trabajo provienen de: Pedro Juan Gutiérrez, *El Rey de La Habana* (Barcelona: Editorial Anagrama, 1999). De aquí en adelante se omite la información de publicación e indicamos solo el número de página en los paréntesis, al final de la cita.

b) Los del área dólar y los de barrios de escombros: el choque del área dólar y la zona donde viven los miserables también representa el contraste entre la situación social de los turistas extranjeros y la de los locales, de los ricos y de los pobres, de la clase alta y de la baja. Un ejemplo es el diálogo entre el protagonista y un jardinero que trabaja en la zona dólar, cuando Rey busca alguna manera de ganarse el sustento:

—Chico, ¿habrá una pinchita aquí pa'mí?

—¿Pa'tí? No creo.

—¿Por qué? Yo estoy fuerte. He trabajado de estibador, de...

—Sí, pero aquí hay muchos requisitos. Esto es área dólar.

[...]

—Bueno, hay que ser graduado universitario, militante, menos de treinta años, tener otro idioma. [...] El mes pasado convocaron veinte plazas y se presentaron mil trescientos aspirantes. Todos con esos requisitos. Vinieron de todo el país. [...] Yo soy ingeniero civil, con siete años de experiencia. Y hablo inglés y francés.

—¿Ingeniero pa'un jardín? Eso lo puedo hacer yo.

—¡Qué va! Tú aquí no tienes chance. Vete echando que aquí no te dejan ni poner un pie. (149-150)

Las palabras del jardinero revelan la brecha entre la zona de los extranjeros y la de habaneros. El área dólar es característica de la Cuba de la década de 1990, y acentúa el contexto social e histórico en el que viven los personajes. Por otro lado, se refleja la dificultad de encontrar un trabajo decente en una sociedad llena de desigualdades. Los que tienen capacidad, talento y estudios se limitan a dedicarse a los trabajos sencillos, lo que hace que los estudios, la experiencia de formación y las capacidades individuales pasen a un segundo plano ante semejante realidad. Esto también explica la vagancia y picardía de los pobres, los borrachos, los que hacen pequeños negocios ilegales, del protagonista y de quienes viven la misma situación.

Pedro Juan Gutiérrez recrea muchas escenas en su obra para mostrar este contraste y desigualdad. Las intercaló en lo que vive, oye o ve el protagonista, en los contactos e interacciones que tiene el chico vagabundo con la sociedad. A Reynaldo, de dieciséis años, no le parece tan evidente, tal y como se repite en el libro muchas veces. Los lectores pueden ver con más claridad lo que el protagonista no alcanza a percibir:

A su lado pasó un tipo corriendo elegantemente. Rubio, blanco, alto, bien alimentado. Un excelente ejemplar ario haciendo jogging entre los escombros. Con la mejor ropa deportiva y unas costosas zapatillas de gran marca. [...] Rey vio al rubio extranjero corriendo con gallardía, ostentosamente, en medio de la miseria, oyó los comentarios. No comprendió nada. (170)

Se puede confirmar que el choque se produce tanto cuando el pícaro se sitúa en la zona rica, como cuando una persona decente se encuentra en la zona de los pobres.

c) Los limpios y los sucios: se nota en la lectura que el contacto del protagonista con las personas limpias, como con Yuni y Daisy, le causa incomodidad, mientras que cuando está con las personas sucias suele sentirse satisfecho y alegre: «Varadero estaba demasiado limpio y hermoso, demasiado tranquilo y silencioso. No parecía Cuba. “Aquí está el sabor, esto es lo mío”, se dijo. El Rey de La Habana, otra vez en su ambiente» (154).

Esta manía por la suciedad caracteriza y refuerza la miseria de los pobres, la miseria a que la sociedad los obliga de estar siempre sucios y ser maliciosos. Tal es el caso de Sandra, a la que le gusta mantener su cuarto limpio, perfumado y fino, pero vive de hecho en una habitación rota y vieja, tan rota y vieja como la de Magdalena. Sandra hace esfuerzos para que el cuarto parezca hermoso, cubriendo las paredes con *posters* y adornos. Sin embargo, la superficie bonita que intenta conseguir no llega a cambiar su situación social: hace negocios ilegales para mantenerse y finalmente acaba en la cárcel. Este personaje nos recuerda,

de alguna manera, a uno de los amos del Lazarillo. El escudero, en el tractado tercero del *Lazarillo de Tormes*, es casi lo mismo que Sandra, que estaba dispuesto a sacrificarlo todo para tener una apariencia digna, ocultando la miserable realidad de su vida.

d) Los trabajadores y los vagabundos: en sus contactos con los trabajadores, se revela una de las características más relevantes del pícaro clásico, que es el afán por ganarse la vida con poco esfuerzo. En casi todas las aventuras de Rey se detectan sus tentativas de conseguir algo de dinero o de comida sin realizar ningún trabajo; solo lo hace, en muy pocas ocasiones cuando no le quedan más opciones para sostenerse: estibó cajas de cerveza, enterró muertos en el cementerio, recogió botellas y vasos, fregó coches, condujo bici-taxi ... Son trabajos que normalmente duran solo unos días y luego los abandona. De todos modos, desde la perspectiva del joven o, mejor dicho, desde la perspectiva que muestra la narración, «nadie trabaja. Se gana más con algún negocito. Es mejor que romperse el lomo por cuatro pesos al día» (44), «nadie trabajaba, nadie tenía horarios, nadie tenía que levantarse temprano. No había empleo y todos vivían así, milagrosamente sin prisa» (118). Y cuando «se entretuvo mirando calmamente a los obreros que entraban y salían de las fábricas, a las mujeres, unos estibadores descargando cajas de pescado congelado [...] “Que trabaje el coño de su madre. No voy a trabajar más nunca en mi vida”, pensó» (35). Entreveamos en ellos una sociedad en abandono, tal es la actitud ante la vida.

La relación parasitaria es otra manera que Rey adopta durante un largo periodo de tiempo para realizar el propósito de vivir sin trabajar. Al inicio de su relación, Magda lo mantiene con el dinero que gana como prostituta y vendiendo maní; lo mismo sucede con Daisy, la cartomántica, y la boba Elena le regala un pollo que ha robado de su propia casa. A cambio, Rey las compensa con sexo.

En las novelas picarescas tradicionales, los contactos que el pícaro suele tener con la sociedad se construyen principalmente a través de la relación amo-sirviente, mientras que, en la picaresca renovada,

debido al contexto social diferente, se sustituye por el proceso de búsqueda de trabajo, tal es el caso en *El Periquillo Sarniento*. En la novela de Pedro Juan Gutiérrez, persiste esta manera de relacionar al protagonista con diversos tipos de personas, pero lo distinto es que, aparte de eso, el hecho de crear relaciones parasitarias funciona como un truco útil para vivir, y para racionalizar la vagancia del protagonista.

Como una conclusión parcial, al analizar los contactos que tiene Rey con la sociedad, podemos decir que *El Rey de La Habana* es una novela realista que corresponde a los principales criterios propuestos por los estudios de la orientación referencialista de la crítica picaresca. La atención de los lectores no solo se sitúa en el pícaro, sino que también se focaliza en los papeles secundarios, a la descripción del contexto donde viven los personajes y, de esa manera, se hace posible dirigirlos a atestiguar y pensar lo que está fuera de las líneas evidentes.

Visión de narración unilateral

Tanto en la teoría de Alberto del Monte como en las investigaciones que siguen la orientación formal de la crítica picaresca, se insiste en la forma autobiográfica o pseudoautobiografía. Esto significa que, para ser una novela picaresca, debe tratarse de una narración en primera persona. Si no lo es, por lo menos la narración debe darse desde una visión subjetiva del protagonista.

Desde esta perspectiva, parece complicado sostener que la novela de Pedro Juan Gutiérrez pertenece a la picaresca, pues se narra en tercera persona, lo que no correspondería con la forma autobiográfica que exige esta categoría literaria. Sin embargo, existen muchas huellas de una perspectiva autobiográfica, sobre todo aquellas partes que se dedican a lo que piensa o que se dice a sí mismo el protagonista. Podríamos hablar de un *estilo autobiográfico indirecto*. Las opiniones acerca de la familia, de la vida y de la sociedad alternan en la narración; por ejemplo, cuando se interroga: «¿sería amor?» (74) cuando se encontró de nuevo a Magda y se acostó con ella. Y al describir la

incesante hambre que lo persigue, también se narra mediante una visión muy personal, desde «adentro»:

[...] tenía un hambre terrible. Se controló. Sabía cómo hacerlo. “No le hagas caso al hambre porque no hay na’ que comer.” Esa frase de su madre la repetía automáticamente y se le quitaba el hambre. Lo hacía como un reflejo condicionado. (113)

[...] el hambre rugió como un tigre en el fondo de sus entrañas. Literalmente. Sucede mu pocas veces en la vida. Se siente pavor porque se cree que realmente el tigre puede devorarlo a uno empezando por las tripas y saliendo afuera. Y ese pensamiento altera al más macho de los machos, qué cojones. (114-115)

Es similar el estilo de narración en la parte final, cuando Rey reflexiona sobre su relación con Magdalena: «Soñaba con preñar a Magda. Una, dos, tres veces. Tener tres o cuatro muchachos. Quería a esa mujer. La adoraba. La quería para él solo. Lo único jodío es que ella se perdía demasiado tiempo y él nunca sabía con quién estaba, qué hacía, dónde se metía» (210).

Cuando está a punto de ahogarse en el mar, describe la sensación de manera muy subjetiva: «Tuvo una sensación extraña y voluptuosa. Cerró los ojos y se sintió abrazado por la muerte. [...] Se sintió atraído por aquella sensación deliciosa de irse para siempre» (167). Con estos y otros ejemplos, se puede ver que la narración, aunque no sea narrada en primera persona, parte de una perspectiva muy subjetiva y personal de Rey. La novela de Gutiérrez dispone de rasgos claramente autobiográficos, aunque no esté narrada en primera persona. Se comprende que en algunas partes de la novela el uso del punto de vista omnisciente resulta imprescindible. En la parte final cuando muere Reynaldo: «Al fin murió. Su cuerpo ya se podría por las ulceraciones producidas por las ratas. El cadáver se corrompió en pocas horas» (218) y otras partes que sirven para describir la situación de la sociedad en el macronivel social: «La ciudad estaba paralizada completamente. A oscuras. A las veinticuatro horas de lluvia de la

ciudad cayó en estado de coma [...] Nada de alimento. Rey y Magda no se enteraban» (205). Vemos, así, una mezcla de perspectivas en la manera de narrar, según las necesidades de la historia, y una de ellas es sin duda lo que hemos llamado un *estilo autobiográfico indirecto*.

Irse de casa a los 18, de Yu Hua: la picaresca en China

Es muy importante examinar en este trabajo nuestra literatura desde la perspectiva picaresca, partiendo de la tercera orientación que propuso Cabo Aseguinolaza; esto es, la comparatista. Por un lado, las obras fundamentales de la picaresca hispánica, tales como *Lazarillo de Tormes*, *Historia de la vida del Buscón*, *Rinconete y Cortadillo* y *La ilustre fregona*¹⁹, fueron traducidas al chino en los años noventa y tienen una amplia difusión; por otro, en la literatura contemporánea china también existen el personaje del granuja y el tema picaresco, lo que han confirmado no pocos investigadores²⁰. Las divergencias entre los estudios consisten en las distintas respuestas a dos preguntas: ¿cuál es el origen del pícaro que aparece en la literatura china?, y ¿se puede clasificar como una categoría literaria independiente similar a la de la picaresca occidental? Para aclarar bien las ideas acerca de las dos preguntas, estudios previos se han fijado principalmente en las comparaciones entre la tendencia oriental y la occidental, acerca del

19 Las cuatro obras picarescas, traducidas por Yang Jiang, escritora y traductora que permitió que centenares de miles de chinos descubrieran el *Don Quijote*, y otros traductores chinos, se publicaron en chino en la *Antología de novelas picarescas españolas* (《西班牙流浪汉小说选》, 北京: 人民文学出版社, 1997). Fue reeditada y publicada de nuevo en 2020.

20 Entre ellos se destacan 杨经建, “西方流浪汉小说与中国当代流浪汉小说之比较”, 《社会科学》, 5(2004): 109-115 [Yang Jingjian, «Comparación de las novelas picarescas occidentales y las novelas picarescas chinas contemporáneas», *Ciencias Sociales* 5 (2004): 109-115.]; 吴培显, “都市漂泊与生存奋挣的不同价值定位——论20世纪90年代的流浪汉小说”, 《湖南师范大学社会科学学报》, 2(2014): 99-104 [Wu Peixian, «El posicionamiento de valor diferente sobre el vagabundeo en la metrópolis y la lucha por la supervivencia. Las novelas picarescas en la década de 1990», *Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Normal de Hunan* 2 (2014): 99-104.]; 张博, “融流浪汉小说与癫狂的诙谐文学为一体——论余华《兄弟》在法国的接受”, 《文学评论》, 6(2015): 110-115 [Zhang Bo, «Integración de literatura picaresca y literatura humorística. Sobre la aceptación de la novela *Brothers* de Yu Hua en Francia», *Crítica Literaria* 6 (2015): 110-115.]; y el citado Fernández.

contexto donde se origina, el estilo estético y la tentativa de producción, entre otros aspectos²¹.

En esta sección, primero vamos a revisar el desarrollo del tema picaresco en la literatura china, y después, tomando el ejemplo de la novela corta de Yu Hua, veremos si esta obra presenta algunas similitudes con la picaresca clásica.

Origen y desarrollo del tema picaresco en la literatura china

El tema picaresco se origina en la década de 1980, cuatro siglos después del nacimiento de la picaresca en la literatura española. Apenas existen pruebas de su relación con la picaresca clásica y ningún escritor ha reconocido la influencia recibida de ella²². Sin embargo, no faltan novelas con rasgos picarescos que han llamado la atención de los críticos literarios y los investigadores, tanto chinos como occidentales. Zhang Bo²³ analiza los diferentes comentarios surgidos en los círculos literarios francés y chino acerca de la novela titulada *Hermanos*, de Yu Hua. Según él, los franceses la consideran un ejemplo del estilo picaresco y realista, aun cuando que los chinos no lo consideran así.

Se consideran dos factores importantes en el nacimiento del género picaresco: uno es la transición social y el otro es la urbanización de una determinada época²⁴. Algunos estudios le atribuyen la aparición tardía de los personajes pícaros en tierras orientales a la poca urbanización en China antes 1980. La reforma y apertura de China que inició en 1978, provocó grandes transformaciones en la sociedad y en la vida individual, lo que ofreció condiciones para el surgimiento de rasgos picarescos en la literatura.

En la década de 1990, las novelas cuyos protagonistas son pícaros aparecieron en la literatura china con más variedad, recibida por más

21 杨经建 [Yang Jingjian], 109-115.

22 De hecho, en el mundo literario contemporáneo, muy pocos escritores han reconocido la influencia que tienen de la picaresca clásica europea en sus propias obras. Según Covarrubias (1994), Luis Zapata es uno de los pocos escritores que reconoce públicamente su deuda con la tradición picaresca.

23 张博 [Zhang Bo], 110-115.

24 吴培显 [Wu Peixian], 99.

lectores. Wu clasificó en tres tipos a los diferentes pícaros que toman el protagonismo en aquella época²⁵. En el primer tipo incluye a los jóvenes que se van del pueblo a las ciudades en búsqueda del trabajo y las maneras de ganarse la vida para realizar sus sueños. Los define como «jóvenes marginales». Otro tipo de picardía lo representa los desempleados en el ambiente urbano, que pierden sus trabajos a consecuencia de la introducción de la economía de mercado poco después de la reforma y apertura, y el tercer tipo de pícaros consiste en las personas sin sueños ni propósitos en la vida y que se satisfacen con una vida errante, similares al protagonista de *El Rey de La Habana*, el que no quiere hacer esfuerzos ni trabajar para mantenerse.

Irse de casa a los 18 desde la perspectiva picaresca

Irse de casa a los 18 es una novela corta de 1987, que hizo a su autor, Yu Hua, famoso en el ámbito literario chino. Narra el viaje de un muchacho de dieciocho años, en el que por primera vez en la vida se exilia el protagonista en un amplio entorno social. Al inicio del viaje está relajado y alegre, contemplando el paisaje en el camino, pero al atardecer empiezan a surgir problemas de alojamiento y de transporte. Hace el truco de ofrecer un cigarrillo gratis al conductor de una camioneta y desde allí comienza el viaje acompañando al conductor. Pero el vehículo se avería y tiene que parar a medio camino, lo que aprovechan unos campesinos para robar las manzanas que llevan en la parte de atrás de la camioneta. En vez de enfurecerse como el protagonista, el conductor se muestra indiferente y finalmente se lleva la mochila del muchacho. La historia termina con el protagonista solo en un auto vacío y averiado en una carretera abandonada.

Se trata de un viaje sin destino, en el que ni nuestro protagonista ni el resto de los personajes caminan con dirección determinada. Como se relata en los primeros párrafos del cuento, «he encontrado a mucha gente en el camino, pero no sabían qué había más adelante, si encontraría o no una posada. Todos me decían: “Sigue tirando y

25 吴培显 [Wu Peixian], 99-104.

algo encontrarás”» (1)²⁶. En vez de definir al protagonista como un viajero, parece apropiado considerarlo como vagabundo, porque pasa la mayoría del tiempo deambulando por los caminos que parecen infinitos. Igual que hemos hecho con la novela de Pedro Juan Gutiérrez, a continuación intentaremos probar la hipótesis de que se trata de una novela picaresca desde dos perspectivas, desde la orientación referencialista y desde la orientación formal.

Contactos del protagonista con el entorno social

Comparada con la obra de Gutiérrez, la novela de Yu Hua, por su brevedad, no tiene muchos personajes: el chico protagonista, el conductor que lleva manzanas, las personas que roban la fruta y golpean al chico y el padre del chico, que aparece al inicio y al final del relato. Entre ellos, la relación entre el conductor y el protagonista ocupa más páginas y es la más complicada.

a) La amabilidad y la violencia: las relaciones sociales que establece el protagonista, sobre todo su contacto con el chofer que lo lleva a medio camino, se establecen a través de la violencia e indiferencia en vez de la amabilidad y cortesía. Al principio, el joven intenta hacer el *autostop* según las «convenciones sociales», poniéndose en el arcén del camino y agitando las manos al coche, pero «me pasó por delante como un rayo» (1). Con el primer intento fracasado, empieza a considerar la posibilidad de detener los coches de manera más fuerte: «Si ahora levantara el dedo de nuevo, seguro que lo podría parar. Me tumbaría en el centro de la carretera, y estoy seguro de que todos los coches harían chirrear sus frenos a mi lado» (2). Sin embargo, cuando tropieza después con la camioneta parada en medio del camino, lo primero que hace es obedecer las normas de cortesía.

26 Traducción del autor del presente trabajo. Los fragmentos citados son de la antología de Yu Hua: 余华, “十八岁出门远行”, 《朋友》(南京: 江苏文艺出版社, 2003) 1-7 [Yu Hua, «Irse de casa a los 18», *Amigos* (Nanjing: Editorial de Arte y Literatura de Jiangsu, 2003) 1-7.]. De aquí en adelante se omite la información de publicación e indicamos solo el número de página en los paréntesis, al final de la cita.

Intenta persuadir al conductor para que lo lleve en el auto hablando con él y ofreciéndole un cigarrillo:

En seguida, me acerco y le digo:

—Compañero, ¿Me llevas?

Inesperadamente, me da un empujón con sus manos negras y me suelta:

—Piérdete. (3)

Aceptado el cigarrillo, el chófer no tiene la mínima amabilidad al responder al joven vagabundo, que le obliga a recurrir a medios «irregulares»:

Consciente de que no me toparé con otra oportunidad como esta, debo arriesgarme. Entonces corro al otro lado, abro la puerta y me meto dentro. Estoy dispuesto a una buena pelea. Lo primero que hago al entrar es gritarle:

—¡Tú, el cigarrillo!

La camioneta ya está en marcha. (3)

En el contexto del relato no funcionan las convenciones sociales para crear relaciones de individuo a individuo, ni los trucos de cortesía, ni las negociaciones. La recompensa por hacer el bien consiste una y otra vez en la indiferencia y la violencia. Podemos decir que el proceso del protagonista de cambiar la manera de realizar el *autostop* es el de la disgregación de un mundo ilusionado por el joven. La violencia es presentada como algo común y normal en el cuento y se hace más evidente en la segunda parte, cuando los que roban las manzanas golpean al «héroe» vagabundo:

Es en este momento cuando me lanzo contra ellos gritando:

—¡Cabrones!

Lo que recibo es puños que caen en mi cuerpo como lluvia y me golpean por todas partes al mismo tiempo. [...] Caigo al suelo y ya no puedo levantarme. Me limito a verles robando la fruta. Comienzo

a buscar al conductor con la mirada. El tipo está plantado de pie y se ríe de mí desde lo lejos. Al ver esto, ya sé que debo de verme más ridículo de lo que estaba antes. Finalmente, no me queda ni el menor esfuerzo para enojarme. Solo puedo mirar todo esto que me da una rabia inmensa. Lo que me da más rabia es el conductor. (5)

Antes de la avería y el robo los dos se comportaron como «muy buenos amigos» (3) según el parecer del chico, porque «me mira de buen humor, como a un amigo» (3), le invitó a comer las manzanas que llevaba en el vehículo y le contó sus historias de amor. El chofer que mostró amabilidad en llevar al joven, pero la amistad y la cortesía son fugaces, mientras que la violencia y la indiferencia son permanentes e invencibles en los contactos del protagonista con el entorno social.

b) Lo absurdo y lo real: a través del choque violento entre el protagonista y los demás, Yu Hua nos hace reflexionar sobre las relaciones personales que tenemos en la sociedad real, la permanente y común indiferencia y la violencia muda, que han sido temas sociales candentes en los últimos años hasta la actualidad, pero se nota en el argumento el préstamo hecho a la literatura del absurdo y al surrealismo. Lo absurdo se puede percibir ya en la primera lectura del cuento, en el cambio extremo de la actitud y los comportamientos del chofer, el irracional optimismo del protagonista y el dramático conflicto entre el joven y la muchedumbre. En este sentido, tal vez la obra de Yu Hua no se podría clasificar, de entrada, como un ejemplo estricto y cabal de la picaresca.

El relato se inspira en acontecimientos cotidianos y no se aleja de la realidad, rasgos característicos de la categoría picaresca. No se puede detectar el lugar ni la época determinados en los que se sitúa el protagonista, así que nos cuesta llegar a una conclusión sobre el contexto social exacto que refleja; lo cierto es que se trata de una introducción para que los lectores piensen en el entorno social donde viven y tiene la ventaja de superar el límite del tiempo y el espacio. Trata de problemas sociales muy comunes que se pueden presenciar

en toda comunidad; por ejemplo, el saqueo en carreteras, según cifras del China Central TV-Noticias sucedió en 18 de las 23 provincias del país entre los años 2012 y 2015²⁷. Se nota la similitud entre la situación del protagonista de Yu Hua cuando, al final del relato, es abandonado y concilia el sueño en una cabina rota, con la situación de Rey en la novela de Gutiérrez, cuando no tiene otro remedio que dormirse en el contenedor de la basura. Ese es un ejemplo entre muchos otros. Ambos viven en una sociedad miserable y pertenecen a grupos marginados. Cuando se corta el contacto con la sociedad, aunque se sitúen en un sucio basurero o en una fría camioneta, se sienten felices y satisfechos. Esto constituye, desde nuestra perspectiva, otra muestra de las huellas picarescas en la obra de Yu Hua.

Visión narrativa unilateral

Al examinar la novela corta desde la forma, se trata de una narración personal, dado que se relata en primera persona. Se utiliza un vocabulario sencillo, incluso vulgar, que corresponde con el habla de un adolescente, y entre muchas sensaciones, la esperanza, el enojo y la frustración se expresan de una manera directa y subjetiva, lo que concuerda con las exigencias formales del género picaresco, que hemos revisado en las secciones anteriores.

La forma autobiográfica permite un lenguaje propio de los adolescentes, e igual que la novela de Pedro Juan Gutiérrez, abundan sensaciones personales expresadas de manera original y metafórica que corresponden al perfil del protagonista, tales como, al darse cuenta de que se está haciendo tarde, piensa que «he entrado en la cola de la tarde, y ya le veo la cresta al atardecer» (1); al volver a preocuparse por el alojamiento, el hostel «ocupa todos mis pensamientos y ya no

27 Cifra recuperada de <<http://news.sohu.com/20151001/n422488804.shtml>>, fecha de consulta: 01-08-2020. Nos llama la atención que entre las noticias recopiladas en esta página web, muchas coinciden con el argumento del cuento de Yu Hua. Por ejemplo, a las 6:30 a.m. del 23 de agosto de 2015, un camión que transportaba fruta volcó en la autopista de la provincia de Henan y 20 toneladas de manzanas se dispersaron en el suelo. Los aldeanos locales se apresuraron a saquearlas. El escándalo terminó con la llegada de la policía y el propietario recibió un reembolso de 2680 yuanes.

tengo cabeza, se ha convertido en un hostel» (4); al ver la camioneta averiada en medio del camino con el capó levantado, la describe como «la boca abierta» (2) del vehículo; al detenerse otra vez la camioneta, «el coche dejó de hacer ruidos y se detuvo como cuando se mata un cerdo» (3); cuando me pegan los ladrones, «me brota la sangre como lágrimas de tristeza» (4). Se trata de sensaciones u objetos a los que los adultos estamos acostumbrados, pero a los ojos del adolescente son nuevos, pues intuitivamente los recrea de modo figurativo con gran imaginación, borrando el límite entre lo abstracto y lo concreto, lo que está vivo y lo inanimado, lo subjetivo y lo objetivo.

Además del estilo de lengua, se presenta, mediante la forma autobiográfica, la actitud ingenua y optimista que posee el joven pícaro al interpretar el mundo, lo que es natural y razonable para un chico de su edad que sabe poco de la sociedad. Se olvida de inmediato del cansancio, la frustración e incluso la preocupación por el hostel después de que lo lleve el conductor de la camioneta, a pesar de que no tiene ni idea de adónde va, «ahora me importa un pepino lo del hostel, que este vehículo y este asiento me hacen sentir a gusto» (3). Otra muestra de su ingenuidad consiste en que se mantienen la esperanza y los hermosos recuerdos, aun en el peor momento del viaje, que está en la última parte del relato: «siento que el vehículo, aunque esté muy golpeado, aún está entero, al igual que mi pecho aún emite calor» (6).

Al final, el protagonista, acostado en el coche averiado, recuerda el día soleado cuando se despide de su padre: «me llevé la hermosa mochila roja y una palmada de mi padre, parecida a las que se da a los caballos, me animó a salir de casa galopando, feliz como un potro» (6-7). El tono lleno de alegría y entusiasmo de la analepsis es parecido al que tiene Reynaldo al final, cuando piensa en los últimos momentos de su vida con Magdalena. Se construye un mundo interior simple y sencillo del joven pícaro, pero los lectores, al situarnos en el mismo escenario, pero con la perspectiva de una tercera persona, podemos decir que cuanto más ingenuidad tiene el protagonista, más amargura percibimos al reflexionar sobre el relato. De esta manera, en

ambas novelas, al mismo tiempo que se desarrolla el mundo interior de los personajes, a través de estos se insinúa el entorno social cruel e indiferente en que crecen los protagonistas.

Conclusión

El rey de La Habana e *Irse de casa a los 18* son obras que, a pesar de pertenecer a épocas y contextos muy diferentes vale la pena estudiar comparativamente y discutir desde la crítica picaresca. Basándonos en la propuesta de Cabo Aseguinolaza, hemos comprobado que es más fácil clasificar la primera como un ejemplo picaresco bajo la orientación referencialista, mientras que la segunda novela tiene más aproximaciones a esta categoría desde el punto de vista de la orientación formal. Desde la perspectiva referencialista, las dos novelas se asemejan en la crítica y reflexión social. Ambos protagonistas cuentan con trayectos de crecimiento sin protección familiar en un entorno complicado y duro, en el que las interacciones entre los personajes y el entorno se suelen construir de manera antiutópica. La «búsqueda», sea de la vida o la de un alojamiento, es la palabra clave en la historia de ambos. Los dos escritores aprovechan la vida errante de los pícaros para reflexionar sobre la sociedad y conseguir demostrar de manera realista la complicada naturaleza humana. Bajo la orientación formal de la crítica picaresca, en comparación con la novela de Yu Hua, la de Gutiérrez no es una autobiografía tradicional; se trata de una narración autobiográfica indirecta, que mezcla la visión omnisciente y la parcial a lo largo de la novela. Ambas formas de narración proporcionan ventajas al desarrollo del argumento y la lectura, y finalmente sirven para llevar a cabo una crítica profundamente ácida de la realidad.

Pese a que las dos novelas se producen y se popularizan en tierras lejanas de la cuna de la picaresca clásica, se notan en ellas huellas de esta, así como una preocupación por la sociedad y el mismo valor realista que las caracteriza. Aún nos queda mucho espacio de discusión

sobre la picaresca moderna, sobre todo la china; en efecto, la picaresca que surge en China podemos verlo como un resultado generado en una época muy especial de la sociedad actual y las contradicciones que han comenzado a generarse. Aunque hemos detectado muchas huellas de la picaresca occidental en el relato de Yu Hua, es cierto que lo hemos analizado acudiendo a criterios europeos, por lo que no podemos negar que el presente trabajo parte necesariamente de esa perspectiva.

Una literatura contemporánea del género picaresco no es la que simplemente sitúa a los pícaros clásicos en escenarios exóticos, como China o América Latina, sino la que intenta encontrar los conocimientos culturales en común entre distintas civilizaciones y diferentes contextos sociales. Sobre las relaciones entre la picaresca tradicional, la renovada en tierras americanas y la picaresca china, queda aún mucho por indagar, siempre que estemos conscientes de que la definición y abordaje de los modos literarios deben estar abiertos a los cambios de los tiempos y que los criterios invariables y categorías fijas no existen en el mundo actual, lleno de cambios y renovaciones. El proceso de definir y de conectar la picaresca desde una perspectiva comparatista en ámbitos tan distintos forma parte de ese esfuerzo por renovar y desarrollar nuevos conceptos en la época que estamos viviendo.

Bolaño y Borges: vida de personajes infames¹

(Bolaño and Borges:
The Life of Infamous Characters)

*Sebastián Arce Oses*²

Universidad de Costa Rica, Sede Guanacaste, Liberia, Costa Rica

*Pabel Bolívar Porras*³

Universidad de Costa Rica, Sede del Sur, Golfito, Costa Rica

RESUMEN

Se compara *La literatura nazi en América*, de Roberto Bolaño, con *Historia universal de la infamia*, de Jorge Luis Borges. Se centra en la forma y características de la primera parte del libro de Borges, las siete secuencias *biográficas* que desarrolla como ejercicios narrativos y lúdicos, y en específico el análisis de «El atroz redentor Lazarus Morell». De Bolaño, se tienen en cuenta las tres «vidas» de la primera serie de biografías ficticias, «Los Mendiluce». Nos interesa comprenderlos desde el plano genérico: en su forma, ¿qué los une o distingue? ¿Qué tomó Bolaño de Borges?

ABSTRACT

A comparison is made of *La literatura nazi en América*, by Roberto Bolaño, and *Historia universal de la infamia*, by Jorge Luis Borges. Attention is given to the form and characteristics of the first part of Borges' book, the seven biographical sequences developed as narrative, ludic exercises, and specifically, the analysis of *El atroz redentor Lazarus Morell*. Regarding Bolaño, consideration is given to the three “lives” of the first series of

1 Recibido: 20 de noviembre de 2020; aceptado: 19 de octubre de 2021.

2 Escuela de Estudios Generales;  <https://orcid.org/0000-0002-8589-7931>. Correo electrónico: sebasarce86@gmail.com

3 Escuela de Estudios Generales;  <https://orcid.org/0000-0003-2324-7041>. Correo electrónico: pbolivar.452@gmail.com

fictional biographies, “Los Mendiluce.” We are interested in understanding them from the generic viewpoint: in their form, what joins or distinguishes them? What did Bolaño take from Borges?

Palabras clave: infamia, literatura, personajes, Roberto Bolaño, Jorge Luis Borges

Keywords: infamy, literature, characters, Roberto Bolaño, Jorge Luis Borges.

Introducción: ¿vidas que merecen ser escritas o el llamado de la infamia?

Este artículo compara *Historia universal de la infamia*, de Jorge Luis Borges, con *La literatura nazi en América*, de Roberto Bolaño. Por ahora, delimitaremos el estudio de la siguiente manera: nos fijaremos solamente en la forma y características de la primera parte del libro de Borges, y en el análisis de la secuencia biográfica de «El atroz redentor Lazarus Morell», que desarrolla como «ejercicios narrativos» y «lúdicos», por lo que dejaremos de lado las otras dos secciones. Del libro de Bolaño, nos avocaremos en las tres «vidas» de la primera serie de biografías ficticias, «Los Mendiluce», ya que el texto se encuentra conformado por treinta relatos, divididos en trece secciones, y un «Epílogo para monstruos» donde se consignan los nombres de otros escritores y personajes contemporáneos. Interesa verlos desde el plano genérico: ¿qué los une o distingue desde el plano formal? ¿Qué tomó Bolaño de Borges en su narrativa? Además, la idea que le da título a esta exposición: ¿qué hace infames a los personajes?, ¿es la infamia motivo de una discusión ético-política o lo es más bien en su carácter estético? Ensayo atractivo, aunque complicado, el que germinará en las siguientes páginas.

Problematización del género

Ambas obras presentan una colección de relatos que se podrían considerar, en el caso de Borges, como una «galería de retratos», pero de personajes secundarios, menores, tanto para la historia como

para la literatura⁴. A su vez, también podrían considerarse biografías, la vida contada de una persona real, la escritura sobre la vida de un ser humano que suponemos respiró alguna vez en la tierra. Recreaciones a modo de ejercicio literario que realiza un escritor sobre personajes que considera de segundo orden, pero de existencia sobresaliente o atractiva.

En la opinión del Borges prologuista, *Historia universal de la Infamia* (en adelante *HUI*) no es un libro de «cuentos». Hay que prestarle atención al lenguaje: considera que más bien *tergiversan* y *falsean* historias que le son *ajenas*. Los presenta como *ambiguos* ejercicios. Es decir, hay mucho de invención en lo que va a relatar, a pesar de que se inspire en personajes reales. Ya sabemos que a Borges le encanta *falsificar*, pero en *HUI* colocar las fuentes de donde tomó la información provoca un recelo y una duda con un efecto bastante interesante sobre el lector. Sin que lleguemos todavía a los tiempos de «Tlon, Uqbar, Orbis Tertius», ya el libro prefigura la idea del mundo como ficción. Al menos la literatura como estilización de la realidad a través de un lenguaje barroco, ambiguo, tergiversado, falso. Los relatos no pretenden ser psicológicos; requieren una contextualización fuerte por parte del lector para comprender los códigos morales, civiles, judiciales y espirituales de las épocas, espacios y culturas en que se ubican. Es decir, construye un código sociohistórico, cultural y simbólico complejo, guiado por la temática de la infamia como conector. Los relatos son cortos.

En el caso de *La literatura nazi en América* (en adelante *LNA*) puede tratarse de biografías ficticias. Los personajes son invenciones que se presentan dentro de un terreno cultural e histórico verosímil, aunado a una gran cantidad de referencias de nombres de escritores y personajes culturales reales, que se confunden durante la vorágine creativa de Bolaño, capaz de narrar historias, polémicas y dramas personales e incluso bélicos con estos sujetos que imagina. En

4 FLACSO Argentina. «Borges y Bolaño: una conversación», Youtube, 15 de julio de 2019, <<https://www.youtube.com/watch?v=IZI8A0U2N8g>>.

palabras de Oviedo⁵, tienen estos relatos una intención paródica. Crear una antología ficticia de escritores filonazis. Se presenta *a la manera de* libros de consulta, diccionarios, manuales. Es interesante, prácticamente resulta una técnica que Bolaño aprende de Borges, quien constantemente mezclaba discursos y formatos en sus ficciones.

El narrador es heterodiegético, habla en tercera persona y omnisciente, con excepción del último relato «Ramírez Hoffman, el infame», donde Bolaño introduce su nombre propio en un personaje que resulta ser testigo de muchos de los hechos que nos cuenta. Según Suárez y Macías⁶, el predominio de este tipo de narrador expresa un distanciamiento para cederle el lugar al lector como protagonista activo en la construcción del relato; así las cosas, renuncia a la formalidad biográfica y los recursos utilizados se acercan al terreno de la autoficción, lo que señala con mayor fuerza el carácter ambiguo del texto.

Para Oviedo las vidas contadas en *LNA* son *material para escribir novelas*; es decir, resultan bocetos que perfectamente podrían desarrollarse con mayores pormenores en toda la extensión de una novela⁷. De hecho, pasó: del último capítulo de *LNA* surgió la novela *Estrella distante*. Es llamativa en la prosa de Bolaño esta capacidad de producir cuentos que prefiguran, condensan o sintetizan argumentos para novelas. A su manera, realiza una de las imposturas favoritas de Borges que catalizaban su quehacer literario: el conseguir la síntesis argumental. Lo que sucede es que Bolaño es mucho más prolijo en la extensión. Borges no vacilaba en lo de escribir pocas páginas.

5 José Miguel Oviedo, «La literatura nazi en América, de Roberto Bolaño», *Revista Letras Libres* (noviembre de 2005).

6 Carolina Suárez y Javier Macías, «Herencia narrativa, fragmentación y fractalidad en las biografías infames de Roberto Bolaño y Juan Rodolfo Wilcock», *Rilce* 29, 2 (2013): 495-513.

7 Oviedo, párr. 10.

Lazarus Morell y los Mendiluce: la infamia desde la historia/ficción y la infamia desde la cultura

Sobre el texto de Borges, Salgado asegura que la estilización de la violencia a través de la ficción marcaría un hito importante en *HUI*:

Lo que mejor define al autor de *Historia universal* (llamémosle Jorge Luis: dejó de ser Georgie, pero aún no es Borges) es la forma en que, al narrar, entrelaza y confunde dos de sus obsesiones fundamentales: la estética y la violencia⁸

Para este crítico resulta evidente la postura de un Borges en transición que aún no ha llegado a la madurez de su estilo y creación, pero que para Salgado se concentraría en un término nada literario: el pudor. Siempre seguirán apareciendo personajes «orilleros», pero no con la violencia gratuita de *HUI*. Concluye que esta representación de la violencia y de la infamia puede aturdir, pero su fin es entretener:

La «infamia» del título sirve para nombrar la estilización premeditada del acto violento que Jorge Luis describe recurrentemente en estas viñetas biográficas. Estas retratan a forajidos que ejecutan sus crímenes con la perfección y el cálculo del artista; es decir, con «voluntad estética» [...] Para resumir, lo infame aturde, pero entretiene. Su perfección estilística, su genio amoral, su teatro duplícito puede asombrar y divertir como no podría otro espectáculo. Quizás aquí resida su aspecto más siniestro⁹.

Persigue un fin estético, «entretener y conmovir», como Borges describió en más de un ensayo y conferencia su arte de escribir. Joanna Delgado Chiaberto cita a dos estudiosos importantes de Borges que aportan propuestas para entender *HUI*. Por un lado, se exponen las

8 César Salgado, «Borges: infamia y pudor», 80 grados Prensa sin prisa, 27 de julio de 2019, <<http://www.80grados.net/borges-infamia-y-pudor/>>, párr. 4.

9 Salgado, párr. 5.

palabras de Alazraki sobre la diferencia del tratamiento de la infamia en este primer libro y los demás cuentos de Borges:

El tratamiento de la infamia en las colecciones más tardías difiere del empleado en el primer volumen. En aquéllas, los actos de infamia alternan con la justicia, el heroísmo, lo sagrado, la vergüenza, el ideal, la fe y, en resumen, con la virtud [...] El insistente interés de Borges en la infamia se prolonga en sus relatos posteriores, pero sin el espíritu socarrón y paródico de las historias de infamia. La letra está presente, pero el espíritu ha cambiado. La infamia ha dejado de ser un mero exceso burlesco para convertirse en un personaje o elemento más de un drama narrativo más complejo y abarcador¹⁰.

Un aporte importante es el de Delgado, quien expone en labios de Paul De Man la idea de que la infamia no solo puede verse desde su plano ético, sino también desde el estético, lo que uniría la invención de estos relatos infames y reales con el pensamiento Borgesiano de conmover y entretener a través de la literatura:

Borges no considera la infamia un tema moral: en ningún modo sugieren las narraciones una acusación a la sociedad o a la naturaleza humana o al destino [...] la infamia actúa aquí como un principio estético, formal. Desde el punto de vista literario, las invenciones no hubieran podido tomar forma sin la presencia de la villanía en su esencia misma [...] El tema de la infamia en Borges podría ser una forma más del esteticismo de fin de siglo, un estertor tardío de la agonía románica. O quizás peor, su obra podría ser consecuencia de una desesperación moral como escape a las ataduras de un escritor cuyo compromiso con el estilo es incorruptible [...] [Las inquietudes existenciales de Borges] más bien son el consistente incremento de una conciencia puramente poética llevada a sus límites extremos. (párr. 12)

10 Joanna Delgado, «La poética de Jorge Luis Borges en Historia universal de la infamia», *Siempre! Presencia de México* (2012). <<http://www.siempre.mx/2012/01/la-poetica-de-jorge-luis-borges-en-historia-universal-de-la-infamia/>>, párr.9.

El crítico Orsanic (2011) plantea la importancia de la temática de la infamia como eje cohesionador en el libro de Borges, a pesar de que los protagonistas de los relatos pertenezcan a distintas épocas y culturas:

Borges se pasea ostentosamente por una galería de hombres infames, cuyas geografías y épocas difieren entre sí; empero, la obra consigue unidad bajo la construcción del imaginario del infame. El infame es, entonces, el hombre (o mujer, como es el caso de «La viuda Ching, pirata») que obtiene fama en el ámbito social que le es propio e incluso más allá de él, extendiéndose a otras esferas sociales y proclamándose sus hazañas en tiempos y espacios lejanos, a través de la tradición oral. El infame es un personaje orillero, dado que se mantiene siempre en el límite, tanto espacial como legal; construye su propia ley y crea un círculo propio alrededor de ella, formándose adeptos y enemigos. Borges retoma este discurso, inicialmente oral, eligiendo sugestivamente determinadas historias que funcionan luego como ficción, una vez que él las reelabora con plena conciencia artística¹¹.

La dimensión ética no importa tanto como la estética: la reformulación de estos personajes «orilleros» como motivos entretenidos e interesantes que impulsen la escritura y la lectura. A su vez, el «infame» se ve como aquel que consigue una «fama» más allá de su campo de acción gracias a todo lo que se cuenta sobre ellos, aunque no figure como los grandes ejemplos o en los libros de historia.

Esta azarosa trayectoria de los hechos culturales e históricos consigue a través de la narración de los personajes de *HUI* ubicarnos en un pantanoso terreno donde el poder opera tanto en la represión de los infames, pero a la vez en manos para perpetuarse, relativizando las concepciones del bien y el mal.

Hay ambigüedad desde los títulos y subtítulos de conforman las piezas de *HUI*; por ejemplo, es paradigmático el oxímoron que atraviesa

11 Lucía Orsanic, «De Borges a Foucault: una galería de la infamia: análisis de “El asesino desinteresado Bill Harrigan”». *Borges - Francia* (Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, 2011).

el relato que nos interesa, «El atroz redentor Lazarus Morell». «Atroz» es fiero, malo, cruel, inhumano, desagradable, espantoso. «Redentor» es aquel que redime, que libera, el término suele asociarse con Jesucristo y aplicarse en un contexto religioso, ligado a las promesas de libertad para quienes se hallan cautivos, tanto en el pecado como en la vida real, es decir, que sean prisioneros o esclavos. ¿Cómo puede ser inhumano, despiadado e indiferente aquel que promete salvarnos? Esta es la paradoja que coloca Borges en el título del relato y en el desarrollo del personaje Lazarus Morell: un «libertador» blanco de esclavos negros, que en realidad lo que hacía era «liberarlos» para volverlos a vender y finalmente matar a los esclavos para que no lo delataran.

Esta misma línea paradójica se plantea en el relato de Borges en el primer subtítulo de la narración: «La causa remota» es el paralelismo de los hechos que se van a contar como motivados por la lástima que sintiera fray Bartolomé de las Casas hacia los indígenas americanos, quien «propuso al emperador Carlos V la importación de negros, que se extenuaran en los laboriosos infiernos de las minas de oro antillanas»¹². Textualmente lo que se interpreta de estas primeras líneas del cuento donde se manifiesta esta lastimera variación en la historia humana fue que desembocó en una gran cantidad de hechos culturales (y literarios, como casi todo lo que Borges enumera) por la traída de esclavos negros a América. «La culpable y magnífica existencia del atroz redentor Lazarus Morell»¹³.

En este plano de ambigüedad marcha también el río, una imagen cíclica del tiempo borgiano, pero que en Lazarus Morell opera de manera degradada: este no es el Nilo que protegió al pequeño Moisés, redentor de los judíos cuando abandonaron Egipto en donde eran esclavos; la caracterización del río Mississipi es despectiva, por ello se entiende que el medio ambiente debía hacer surgir un personaje como Morell, pues «Fue el digno teatro de ese

¹² Jorge Luis Borges, *Historia universal de la infamia* (Madrid: Alianza, 2005) 17.

¹³ Borges, 18.

incomparable canalla»¹⁴. El panteísmo borgiano, el «uno es todo», tiene sus ecos en la imagen de este río «... infinito y oscuro hermano del Paraná, del Uruguay, del Amazonas y del Orinoco. Es un río de aguas mulatas...»¹⁵. La infamia y la hibridación se extienden por sinécdoque, por yuxtaposición hacia otras tierras arrastradas por el colonialismo y la historia.

Aquel correlato bíblico que muestra la libertad de un pueblo oprimido a través de la aparición de un redentor como Moisés lega, al contrario, el sabor amargo de un asesino como Morell, resultado de la infamia de los antiguos frailes, los blancos pobres, los esclavos, los mulatos. La adjetivación es sugestiva y provocadora para conseguir estos efectos: Lo turbio, oscuro, mulato, mestizo, no presenta una buena connotación en este cuento (ni en tantos otros de Borges). El oxímoron se usa a diestra y siniestra sobre el Mississippi: «tanta basura venerable», «fétido imperio», hablan por sí solos.

El contexto de la fe cristiana y la libertad son pistas relevantes en este texto, trazan el polo de la bondad y la salvación que contrasta con ese violento opuesto de la vileza y muerte que representa el nuevo Lazarus, pero que de manera ambigua se teje en el relato, al referenciarse dentro de un contexto esclavista norteamericano que está comenzando a concientizarse. El personaje es misterioso. No se conservan retratos o daguerrotipos auténticos de este «incomparable canalla», según el narrador porque Morell se negó «esencialmente para no dejar inútiles rastros, de paso para alimentar su misterio»¹⁶. Lo que sabemos sobre este personaje es lo que las voces del tiempo, la historia y la literatura han permitido que llegue, pero sobre todo lo que se pueda conjeturar. El personaje histórico se torna nebuloso, pero también una leyenda sobre la cual se dice y se crea, tal y como lo aprovecha el narrador para exponer que:

14 Borges, 18.

15 Borges, 19.

16 Borges, 21.

Sabemos, sin embargo, que no fue agraciado de joven [...] los años, luego, le confirieron esa peculiar majestad que tienen los canallas encanecidos, los criminales venturosos e impunes¹⁷.

Estas palabras atraen porque sugieren que el infame ha salido impune de sus fechorías y los hechos que se nos van a contar sobre él ocurren en su etapa madura, encanecida, pero también majestuosa, he aquí la fascinación estética que se le confiere a Morell.

El racismo, que formará parte integral después en los discursos nacionalistas como manera para segregar y echar la culpa a otros pueblos y razas, se percibe como uno de los ejes que estimulan el carácter reprochable de este Lazarus Morell, quien «era un caballero antiguo del Sur, pese a la niñez miserable y a la vida afrentosa»¹⁸. Morell es un estadounidense blanco, pobre y canalla, perteneciente a los *poor white*: «Eran pescadores, vagos cazadores, cuatreros. De los negros solían mendigar pedazos de comida robada y mantenían en su postración un orgullo: el de la sangre sin un tizne, sin mezcla»¹⁹. Las circunstancias culturales y la manipulación de la historia se confirman como una azarosa, pero presente de la infamia a través de la relativización del mal:

[...] el mal como categoría relativa. Lo sublime, lo trascendente, es, según el autor, una apariencia: desde la perspectiva de algo tan inmenso como la historia universal, los rasgos distintivos, las identidades particulares y las modalidades de ejecución de los hechos infames, así como las transgresiones de las normas y los valores específicos –verdad, respeto, integridad corporal, libertad, propiedad, vida, humildad, dignidad– se homogenizan para confirmar una historia universal de la infamia²⁰.

17 Borges, 21.

18 Borges, 21-22.

19 Borges, 21.

20 Rosario Pérez y Sonja Stajnfel, «El centelleo de la infamia: los personajes de *Historia universal de la infamia*», *AISTHESIS* 59 (2016): 55-73 (60). DOI: <https://doi.org/10.4067/s0718-71812016000100004>.

Morell era muy bueno con la palabra y capaz de predicar durante horas en las iglesias, manteniendo la atención de los oyentes, mientras sus hombres robaban los caballos de las personas. Era un farsante, un estafador, aplicaba una ideología en su discurso, que traicionaba con sus acciones. Pero a su manera, también era un esteta: «Yo sabía que era un adúltero, un ladrón de negros y un asesino en la faz del Señor, pero también mis ojos lloraron»²¹, apunta un testigo inventado por Borges; Morell también sabía entretener y conmovir, y a través de ello, adquirir poder y dinero en esta historia del mal relativizado, a través de sus sucios métodos como el manejo de la esperanza y la abyección:

Abrí al azar la Biblia, di con un conveniente versículo de San Pablo y prediqué una hora y veinte minutos. Tampoco malgastaron ese tiempo Crenshaw y los compañeros, porque se arrearon todos los caballos del auditorio²².

Lidera muchos hombres, liberta esclavos, los vuelve a vender y finalmente los mata. Su método es despiadado. Todo va bien y llega a expandir su negocio, pero sucede la catástrofe: como todo salvador o redentor, es traicionado por un joven de su confianza y delatado ante las autoridades. Escapa y medita un plan bárbaro, debido a su fama ambigua y a los tiempos de convulso cambio que se aproximaban: «El plan de Morell era una sublevación total de los negros, la toma y el saqueo de Nueva Orleans y la ocupación de su territorio»²³. Estaba seguro de que lo seguirían, pues los negros no sabían que mataba a aquellos que libraba y al estar en un contexto cercano a la emancipación de la esclavitud, podía usar el mismo discurso para tener éxito en su plan. Esto lo lleva a matar a un hombre sin misericordia a la orilla del río para obtener un caballo con el que entrar a la ciudad.

En estas circunstancias, Morell representa una línea ideológica muy delicada: ¿qué tal si los negros se le hubieran sumado?, ¿qué

21 Borges, 2.

22 Borges, 22.

23 Borges, 27.

habría pasado si el plan de Morell hubiera tenido éxito? ¿Cómo sería recordado hoy? ¿Lo habrían ahorcado o lo habrían venerado como a un verdadero libertador? En realidad, no hay respuesta a estas preguntas ni «justicia poética» con el personaje desarrollado por Borges: muere de una congestión pulmonar sin poder organizar la sublevación. Los negros no logran cohesionarse y fácilmente son dispersados. Tiene un final abrupto el relato.

Lazarus Morell queda a medio camino entre la abyección y la sublimación, como se refieren Pérez y Stajnfel (2016) a esa particularidad que adquieren estos «héroes» que se tornan eminentes de tan bajos²⁴. Esta misma infamia y tanteos con el poder despierta en los personajes aires de trascendencia, que se registra incluso en los deseos de Lazarus Morell cuando se mira traicionado: «meditaba una respuesta continental. Una respuesta donde lo criminal se exaltaba hasta la redención y la historia»²⁵.

Bolaño: la literatura infame

Personajes como Morell caminan sobre la línea entre lo correcto y lo incorrecto, entre los hechos y sus consecuencias, que los acercan a los Mendiluce de Bolaño, si bien estos merodean los caminos de la historia, pero la literaria.

«Los Mendiluce» son el primer apartado del libro *LNA*: se conforma de tres relatos que giran alrededor de las vidas de una familia de escritores argentinos: la madre, Edelmira Thompson de Mendiluce (13-24) y sus hijos Juan Mendiluce Thompson (25-27) y Luz Mendiluce Thompson (28-36). Entre ellos no hay disputas familiares por dinero, pero sí por el control de las revistas que funcionan como «instrumento de lucha» contra la crítica que los segrega. Los hermanos Mendiluce, sin estar separados por una brecha generacional significativa, no colaboran ni unen fuerzas para lidiar contra la hostilidad que los circunda. Viven

24 Pérez y Stajnfel, 59.

25 Borges, 27.

en carne propia el espacio literario, con todas sus polémicas, rencillas y pleitos estéticos, legales y físicos. No es un campo literario amigable. ¿Qué los une? Su incesante lucha contra el canon, contra un mundo de las letras que parece juzgarlos más por sus ideas políticas que por su calidad estética. Este guiño de Bolaño se mantiene a lo largo de todas las historias; *LNA* marcha a caballo entre ser un manual historiográfico sobre la literatura nazi en América y el relato biográfico de autores ligados a dicha ideología política. Aquí se vislumbra la transgresión de la estabilidad textual ya que las fronteras entre el relato biográfico y el texto crítico no están delimitadas.

La académica Rosa Pellice, en un estudio a la *LNA*, añade como otra cualidad el carácter de escritura segunda y el rechazo de la oposición entre lo real y lo ficticio, tal como lo apuntábamos anteriormente.

Este tipo de biografías fue definido por Roland Barthes como *biografemas*, idea que consiste en destruir la consistencia de la biografía y del héroe biográfico, así como del autor y de la disciplina que lo estudia. Igualmente trata de desbaratar la coherencia entre esas disciplinas y la sociedad burguesa en la que se forman²⁶.

Del lado del aspecto biográfico de los textos, podemos decir que los personajes de *LNA* devienen en infames, en relación con el espacio literario en el que incursionan, así como los personajes de Borges se arremeten contra los imperativos morales del conglomerado social al que pertenecen.

De Edelmira se llega a decir que publica su primer libro a los quince años y que esto le ganó una «discreta posición en la inmensa galería de las poetisas de la alta sociedad bonaerense»²⁷. Hablamos acá de salones, de comidillas burguesas, de dramas de clase alta. Interesante la caracterización que utiliza el narrador para representar este espacio como un lugar totalitario. La cultura es poder también,

26 Suárez y Macías, 504.

27 Roberto Bolaño, *La literatura nazi en América* (Barcelona: Anagrama, 2010) 13.

y Edelmira Thompson se mueve en esta esfera. Hacia el dominio de esta esfera social y cultural es que se mueve el personaje. Se casa con un ganadero e industrial llamado Sebastián Mendiluce, cuya «única cualidad reconocida era su inagotable fortuna»²⁸. Lejos de parar su ejercicio debido al casamiento, Edelmira continúa el oficio de la literatura y «Abrió su propio salón en Buenos Aires, que rivalizó con el de la San Diego y el de la Lezcano Lafinur»²⁹. Además, se convirtió en protectora de numerosos pintores y artistas y los llevaba a su estancia *Azul* «para que pintaran lejos del mundanal ruido»³⁰.

Algo característico de este tipo de relatos de Bolaño es que da los pormenores de las publicaciones de sus personajes y cómo fueron recibidos por el medio en el que se desenvuelven, si tuvieron éxito o fracasaron, y las decisiones que tomaron alrededor de esta acogida. El primer libro en prosa de Edelmira pasa sin pena ni gloria por lo que decide viajar a Europa, y estando allá sigue publicando, pero en su país nadie la toma en cuenta. A partir de estos desaires, publica libros donde pasa al ataque y «arremete contra los críticos, contra las literatas, contra la decadencia que envuelve la vida cultural»³¹. Desde el principio aparece el humor de la voz narrativa, a quien tanto incomoda la soberbia, pero sobre todo la pobreza argumentativa de la crítica canónica al momento de fundamentar por qué las obras de un determinado autor no pertenecen a las esferas de poder. Desde ese tono humorístico, más sutil y por consecuencia más efectivo, se busca evidenciar los vacíos del discurso crítico.

El humor sirve, también, para dinamitar el discurso monótono y anticuado, el discurso de los padres, el discurso de una literatura conformista, realista y desprovista de originalidad. El humor, en este caso, es el germen que puede causar el cambio, puesto que, a continuación, la rebeldía cuenta con todos los recursos de la ironía

28 Bolaño, 13.

29 Bolaño, 14.

30 Bolaño, 14.

31 Bolaño, 15.

y son armas terribles en la lucha a vida o muerte en contra de las pautas o del engranaje discursivo anquilosado y pesado de la novela realista³².

El humor de Bolaño retratado en la «vida y milagros» de Edelmira de Mendiluce sugiere una inversión o cuando menos, el cuestionamiento de los parámetros utilizados por la crítica para excluir del canon a ciertos escritores. Por la forma como se ejerce (no le importan los cuestionamientos, se conforma con su propia visión y operan a partir de compadrazgos o afinidades) ¿No estamos ante un *modus operandi* totalitario, dictatorial, que podríamos catalogar de *nazismo literario*?

Aquí es donde se ven rastros, apenas huellas, que el narrador nos va dejando de las posturas estéticas e ideológicas que Edelmira posee y que tarde o temprano la acercaran al nazismo:

Propugna un regreso a los orígenes: las labores del campo, la frontera sur siempre abierta [...] Edelmira quiere una literatura épica, epopéyica, a la que no le tiemble el pulso a la hora de cantarle a la patria³³.

Se asoman actitudes nacionalistas y selectivas que se afirmarán durante su segundo viaje a Europa. Entre el séquito que la acompaña está el filósofo alemán Karl Haushofer quien oficiará de padrino. Investigando sobre él, descubrimos que es uno de los padres de la geopolítica moderna, que estuvo en los albores del partido nazi y se vinculó a este; sin embargo, tendría muchas rencillas con el partido y sufriría persecución política (se dice que incluso formó parte del fallido atentado contra Hitler en 1943). Abogaba por una mejor repartición de las tierras germanas y eslavas, estaba en contra de las posturas de Hitler que querían apropiarse y limpiar territorios rusos, pues sus orígenes venían de allí. A todas luces parece un tanto arbitraria su mera inclusión en el relato, sin embargo, es una estrategia de verosimilitud

32 Sorina Doria, «El humor y la ironía en la novela transmoderna», *Annals of the West University of Timisoara. Philological Studies Series* 50 (2012): 204.

33 Bolaño, 15.

que más bien provoca ambivalencia en la recepción, con lo que juega Bolaño durante toda la narración y que aprendió muy bien a efectuar gracias a Borges.

El punto culminante se alcanza cuando los Mendiluce son presentados ante Hitler y se toma la famosa foto donde aparece este ficticio líder alemán mientras carga a Luz Mendiluce y expone que «Es sin duda una niña maravillosa»³⁴. Hitler causa una profunda impresión en Edelmira, quien le regala un ejemplar de lujo del *Martín Fierro* al futuro Führer, «versos rotundos y que apuntan al futuro»³⁵. Finalmente le preguntan a Hitler por internados para sus hijos y este da el nombre de varios, pero apostilla que «La mejor escuela es la vida»³⁶. Como escritores, queda la premonición de que aprenderán en la piel lo necesario. El tono familiar y desenfadado de esta escena, con un personaje tan polémico brindando frases y consejos a turistas argentinos que se piensan muy europeos, resulta de los pasajes más sobresalientes de todo el libro.

El lenguaje paródico se sostiene en todo el texto, alternando hechos serios y frases irónicas. Edelmira continúa sus viajes y en Jerusalén «Sufre una crisis mística o nerviosa que la mantiene tres días postrada en la habitación de su hotel...»³⁷. Su cabeza bulle en proyectos y regresa a Argentina a fundar revistas y publicar libros, por ejemplo, *El nuevo manantial*, en donde deja ver sus nuevas tendencias ideológicas:

[...] a mitad de camino entre la crónica de viaje y las memorias filosóficas, constituye una reflexión sobre el mundo contemporáneo, sobre el destino del continente europeo y el continente americano al tiempo que avizora y advierte sobre la amenaza que para la civilización cristiana representa el comunismo³⁸.

34 Bolaño, 16.

35 Bolaño, 16.

36 Bolaño, 16.

37 Bolaño, 16.

38 Bolaño, 17.

Llegamos ante uno de los momentos que más se siente a Borges: Bolaño reflexiona sobre la literatura en la literatura misma, poniendo como ejemplo un libro que no existe más allá de la explicación que nos da la narración.

Edelmira lee la «Filosofía del moblaje», de Edgar Allan Poe, y «encuentra un alma gemela en lo decorativo»³⁹; por ello trata de traducir en un libro lo que vio en el ensayo de Poe. Luego lo llevará aún más lejos: con la ayuda de amigos artistas, crea una habitación real que contenga todo lo que Poe expone. Viene una larga enumeración de esos detalles compositivos, que recuerdan cuentos como «Pierre Menard» o «Examen de la obra de Herbert Quain», de Borges. En Bolaño, los escritores vanguardistas que elabora tienen una evidente tendencia hacia posturas de derecha o nazis que los llevan a cometer actos inimaginables.

La capacidad de Bolaño para fusionar ficción y realidad es impresionante; toma los restos de la flotilla marina y a un personaje histórico enjuiciado en Nuremberg, y los hace desembocar en su literatura. Esta escritora, esta poetisa de salones burgueses y refinados, resulta una aliada para todos aquellos que tuvieron que abandonar la Alemania de posguerra debido a su papel en la guerra y sus creencias ideológicas.

¿Será infame esta escritora? La infamia se liga a sus creencias ideológicas, a su fascinación por el nazismo y el fascismo. A la promulgación de este ideario en su país. A la asistencia de refugiados después de la guerra, tema que de hecho generó polémica, pues han salido documentales y libros que cuestionan y exponen qué pasó con tanto militar y político germano desaparecido y se habían hallado pistas de ellos en América.

Otro «jab» a la institucionalidad literaria en la construcción del personaje de Edelmira es su carácter de mecenas y madrina literaria siempre desde la publicación independiente. Recordemos que crea su propia editorial Candil Sureño, «en donde publicó más de cincuenta

39 Bolaño, 17.

libros de poesía, muchos de los cuales están dedicados a ella, el «hada buena de las letras criollas»⁴⁰; además, funda dos revistas: *La Argentina Moderna*, en 1931, y *Letras Criollas*, en 1948. A partir de su consolidación como una escritora con buena cantidad de obras a cuestas (a los 68 años se publica su primer tomo de las poesías completas y a los 1985, su segundo; en 1968 sale a la luz el libro de memorias *El siglo que he vivido*, acaso una curiosa alusión al mismo tipo de texto que publicara Pablo Neruda) se convierte en un referente para el círculo de escritores afines a su bagaje temático.

Su labor de animadora de las artes y promotora de nuevos talentos, por el contrario, no decaería con el tiempo. Son incontables los libros que ostentan un prólogo, un epílogo o un envío de la viuda de Mendiluce, como incontables son las primeras ediciones que financió de su bolsillo⁴¹.

Las palabras de Luis Enrique Belmar fijan el confinamiento de Edelmira a la exclusión del canon literario argentino. Desde su propia trinchera, y sin renunciar a su horizonte ideológico, escribe con mayor vigor. La publicación en su propia editorial es una expresión de su destino infame. Nos encontramos ante una *outsider* de los principales canales de difusión literaria, como lo son las grandes editoriales. En *LNA*, Bolaño polemiza en torno a los aspectos complementarios al acto de escritura: para ser parte del canon hay que contar con la aceptación de académicos y de la crítica que usualmente reseña a los autores provenientes de las editoriales de mayor circulación; ganar premios literarios también implica una consagración. Hay mucho de vanidad inherente al oficio de escritor que ellos mismos, de la mano de la institucionalidad literaria, se han encargado de alimentar.

El narrador de *LNA*, al mostrar que Edelmira no se doblega ante la crítica, acepta que su lugar es la lucha, *su lucha*. Reconoce

40 Bolaño, 14.

41 Bolaño, 22.

su propia condición de nazi y que difícilmente será aceptada dentro de lo canónico, al menos en su tiempo, algo que, de todos modos, parece no importarle mucho. En su biografía no se relata algún episodio de rechazo por parte de alguna editorial a alguno de sus textos (se autopublica desde el primer libro); tampoco se menciona alguna participación en concursos literarios, ni pretensión alguna de crearlos, y ella, con su dinero e influencia bien pudo hacerlo. Ella asume un papel de incomprendida, algo habitual en portadores de ideologías totalitarias, que se consideran a sí mismos como visionarios con poca resonancia en su tiempo. Esto choca con el poder local literario y cultural, que no es un espacio homogéneo, pues las posturas de la escritora serán atendidas y desatendidas de igual manera, muriendo finalmente de una vejez, esto al menos en el papel.

Pasemos a Juan Mendiluce. Por su condición de burgués tuvo un abanico de posibilidades para destacar en diversos ámbitos de la vida. Al final se decanta por la literatura y su primera novela, *Los Egoístas*, tuvo un éxito comercial importante, pero «optó por dejar a un lado la literatura en beneficio de la política»⁴². Estos giros lacónicos y rotundos, tan característicos en la narrativa de Bolaño, llevan del suceso inmediato pero efímero, a una vida de «veleta política». Tuvo posturas antinorteamericanas y anticapitalistas y posteriormente anti-comunistas. Coqueteó con el populismo y con Perón. Aquí, de nuevo, la voz narrativa ironiza sobre ese juzgamiento de los escritores más por su relación con la política que por su relación con la literatura misma.

Luego de ser embajador en Madrid después de la caída del peronismo, regresa a Argentina, donde vuelve a la trinchera de la literatura con más bríos que antes. Se lanza en una campaña en defensa de sus principios literarios:

Arremete contra la carencia de la espiritualidad del mundo, la progresiva falta de piedad o de compasión, la incapacidad de la novela

42 Bolaño, 25.

moderna, sobre todo la francesa, embrutecida y aturdida, por comprender el dolor y por lo tanto crear personajes⁴³.

Por ello se gana el mote de «Catón argentino». Tanto la revista como los libros funcionan como medio de difusión de sus ideales y arma para atacar a los rivales, nada más y nada menos que autores canónicos de la literatura argentina.

Letras criollas y *La Argentina moderna* le servirán de plataforma, así como los diferentes diarios de Buenos Aires que acogen entusiasmados o estupefactos sus diatribas contra Cortázar, a quien acusa de irreal y cruento, contra Borges, a quien acusa de escribir historias que son ‘caricaturas de caricaturas’ y de crear personajes exhaustos de una literatura, la inglesa y la francesa, ya periclitada, ‘contada mil veces, gastada hasta la náusea’; sus ataques se hacen extensivos a Bioy Casares, Mujica Lainez, Ernesto Sábato (en quien ve la personificación del culto a la violencia y de la agresividad gratuita), Leopoldo Marechal y otros⁴⁴.

La voz narrativa transita de manera vertiginosa por senderos convulsos: es posible leer que Juan, cual Catón, es un férreo defensor de las tradiciones. Su arsenal se dirige contra la literatura argentina, plagada, según él, de referentes agotados, como lo son la literatura francesa e inglesa. El cuestionamiento a Cortázar es interesante: es un autor rupturista, experimental con muy buena acogida por parte de la crítica y lectores producto, en buena parte, de una considerable difusión de sus obras en Europa. Como buen defensor de las tradiciones y costumbres más conservadoras (recordemos que es el Catón argentino) él ve en Cortázar una moda literaria, por lo cual se opone rotundamente.

Aquí el humor se utiliza como una burla hacia sí mismo: Bolaño, quien reconoce el rol decisivo de Borges en su narrativa, pone en marcha, mediante la voz narrativa, la ridiculización hacia el autor de

43 Bolaño, 25.

44 Bolaño, 25-26.

HUI, a quien considera un vil imitador. De Luz Mendiluce se dice que fue la que más talento tuvo para la literatura de su familia y sobresale un poema incomprendido titulado «Con Hitler fui feliz». Incentiva una *neogauchesca* en la cual se afilian muchos escritores y pensadores, y funda una revista, *Letras criollas*, «Para los nazis y los resentidos, para los alcoholizados y los marginados sexual o económicamente *Letras criollas* se convierte en un punto de referencia obligado...»⁴⁵. Fue desdichada en amores, alcohólica y muere en un accidente automovilístico. ¿Bastará todo esto para ser infame?

El narrador de *LNA* de nuevo la emprende contra un mundo intelectual que les ha dado pie a los escritores para considerarse a sí mismos y a su quehacer como trascendentales, pues mediante su obra alcanzarán la inmortalidad. Un camino interesante de recorrer es poner en juego esta concepción del arte y el artista como un quehacer sublime, en relación con lo que expresaba el propio Bolaño de las condiciones miserables y desmesuradas del medio literario. Si bien no podemos decir que existe una poética bolañiana propiamente, sí hay, en algunas entrevistas y textos dispersos, indicios de su concepción sobre la literatura.

Es un oficio, a mi modo de ver, bastante miserable, con gente que está convencida de que es un oficio magnífico, y ahí hay una paradoja bestial. Como si alguien vea a una persona muerta con cuatro balazos en la cabeza, diez balazos en la espalda y un cartel que dice te maté por tonto, lo ve y dice sufrí un accidente. El oficio de escribir está poblado de canallas, y además está poblado de tontos, que no se dan cuenta de lo efímero que es. Yo puedo estar con 20 escritores de mi generación y todos están convencidos de que son buenísimos, y que van a perdurar. Aparte de un acto de soberbia enorme, es de una ignorancia bestial⁴⁶.

45 Bolaño, 31.

46 Javier Galicia, «Entrevista a Roberto Bolaño—La belleza de pensar», Youtube, 25 de julio de 2019, <<https://www.youtube.com/watch?v=NPL3O1UL3-E>>.

Los escritores de *LNA* son fracasados, maniacos; la encarnación de lo humano, de la «locura cotidiana y también de la nobleza humana». Los tres Mendiluce son personajes infames por atreverse a desafiar a la institucionalidad literaria desde posiciones de extrema derecha, porque para ellos, el acto de escritura se presenta como una necesidad vital que hay que llevar a los extremos. Como condición sine qua non está el chocar contra lo establecido. Luz Mendiluce, mecenas igual que su madre, lleva una vida de desenfreno.

Tiene amantes, bebe en exceso y a veces abusa de la cocaína, pero su equilibrio mental se mantiene incólume. Es dura. Sus reseñas literarias son temidas y esperadas con fruición por aquellos a quienes su ingenio y sus dardos envenenados no tocan. Mantiene agrios debates con algunos poetas argentinos, a quienes satiriza por homosexuales, por recién llegados o por comunistas. Una buena parte de las escritoras argentinas, abiertamente o no, la admiran, la leen⁴⁷.

Se casa dos veces, se enamora una y otra vez, todos amores destinados al fracaso, pero se lo juega todo por ellos. Se enamora de Claudia, una militante trotskista y poeta rosarina; un amor condenado al fracaso, que más bien atiza el fuego del impulso creador.

Cualquier otra en su posición se hubiera rendido, pero Luz no es cualquiera. Una actividad creadora torrencial se apodera de ella. Antes, cuando sufría amores o desamores su pluma se secaba durante mucho tiempo. Ahora escribe como una loca, presintiendo tal vez la fatalidad del destino⁴⁸.

Luz Mendiluce, al igual que su madre y hermano, expresan una vida de menosprecios y descalificaciones como escritores. Lejos de renunciar a las posturas políticas o a sus concepciones sobre la literatura para adaptarse a las expectativas de los círculos literarios, dan la batalla hasta el final, sabiendo de antemano que la batalla está

47 Bolaño, 31.

48 Bolaño, 33.

perdida. No escriben para quedar «inmortalizados» gracias a sus obras; el afán de trascendencia mediante el arte no va con ellos. En Luz Mendiluce el oficio de escritor es una necesidad vital, como si de ello dependiera su existencia, una existencia miserable. Su triunfo, su verdadera «inmortalidad» deviene no de «creerse buenísimos» como bien lo menciona Bolaño, sino de no renunciar al fuelle escritural que es al mismo tiempo hálito de vida y expresión de su destino trágico, estallido final.

Infames conclusiones

La infamia puede entenderse en dos sentidos: desde el plano ético, que vendría a considerarse como la ruptura de los principales códigos morales y legales de una época y un pueblo; pero también desde el plano estético: la infamia, las personas que ostentan tal apelativo, como una entretenida fuente para crear literatura por sus malevas correrías. También la infamia puede ser aquella leyenda oscura que ronda a ciertos personajes que chocaron contra el poder de su época, que incluso pudieron volverse poderosos y dejar huellas ambiguas para la historia y la cultura.

En todo caso, ambos libros toman la infamia y los personajes como un punto para dejar que la escritura tome su lugar. La literatura de ambos escritos reflexiona sobre temas literarios también: uno, el de Borges, quizás más enfocado hacia su disposición barroca, su artificio; el de Bolaño, hacia un diálogo irónico y paródico con la historia política-ideológica y con la historiografía literaria.

Lazarus Morell es infame, tiene un cuerpo y un reflejo: lo que vemos es su imagen distorsionada por la historia. Sus hechos son terribles sin duda, jugó con la fe y la esperanza, con los discursos de libertad de su tiempo, y todavía pudo haber sido absuelto por esos mismos discursos, si los eventos no le hubieran propinado la muerte. ¿Cuántos héroes tendrán los pueblos que fueron unos despiadados contra personas de otros pueblos? Las palabras son las que dejan

ver cierta voluntad de saber, y eso está muy patente en este tipo de personajes y cómo son recordados.

¿Nuestro juicio sobre Edelmira Thompson y sus hijos? Ha de ser *infame* en el sentido inglés, pues necesitaba cierta mala fama para sobrevivir al medio literario y acceder al poder cultural. Lo que sucede es que sus ideas están alineadas con una veta histórica sobre la que pesa una leyenda negra muy fuerte, como lo es el nazismo. Además, sobre todo después de la independencia, Argentina ha demostrado políticas de exclusión y exterminio hacia etnias que no sean blancas, cristianas ni europeas que se han pagado con sangre. Por ello, la postura de esta escritora en este ambiente tan despiadado como lo es el literario, resulta una referencia provocativa para dialogar con el desarrollo de la historia argentina y latinoamericana, donde la segregación es aún muy vigente.

Sobre Juan Mendiluce diremos que es infame por político y oportunista. Pero interesa más esta yuxtaposición: Luz Mendiluce tiene esta foto con Hitler que la marca para toda la vida y que podría llevar a que la juzguen negativamente a priori.

***Ethos* barroco en Borges: resistencia y creación¹**

(Baroque *Ethos* in Borges: Resistance and
Creation)

Ángeles Ma. del Rosario Pérez Bernal²

Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca, México

RESUMEN

Los ensayos de Jorge Luis Borges sobre Walt Whitman («El otro Whitman», «Nota sobre Walt Whitman») y sobre Gustave Flaubert («Flaubert y su destino ejemplar») se insertan en la corriente barroca como estética latinoamericana vía dos procesos que demuestran su *ethos*: la resistencia y la creación. Borges halla su reflejo en las figuras de Whitman y Flaubert para un devenir-otro anamórfico.

ABSTRACT

Jorge Luis Borges' essays on Walt Whitman ("The Other Whitman," "Note on Walt Whitman") and on Gustave Flaubert ("Flaubert and His Exemplary Destiny") are inserted into the Baroque trend as Latin American aesthetics via two processes that illustrate its *ethos*: resistance and creation. Borges finds his reflection in the figures of Whitman and Flaubert for an anamorphic becoming-other.

Palabras clave: Ethos Barroco, resistencia, creación, devenir, anamorfosis, Borges

Keywords: Baroque Ethos, resistance, creation, becoming, anamorphosis, Borges

1 Recibido: 28 de agosto de 2021; aceptado: 19 de octubre de 2021.

2 Facultad de Humanidades;  <https://orcid.org/0000-0002-5587-2223>. Correo electrónico: rosarioperezbernal7@gmail.com

Las estéticas latinoamericanas del siglo xx aún son susceptibles de ofrecer múltiples miradas críticas como fenómeno artístico (literario), histórico y social; si bien puede argumentarse que el avance definitivo de una literatura propia fue el compromiso de poetas y narradores por igual en aquella época, no deja de ser cierto que a partir del siglo xvii estas distinciones se vuelven complejas. El tan socorrido tópico de la literatura nacional es un objeto de estudio casi anacrónico para un mundo globalizado (o en vías) como el actual, y sin embargo, la identidad ha tomado un cariz lleno de matices dentro del imaginario latinoamericano. Lo dicho de las distinciones claras de qué no es una literatura nacional o propia de un marco simbólico y social se replican (como es obvio por tratarse de un componente de ésta) en la esfera del género del ensayo.

Cualquier lector asiduo podría nombrar a Martí y a Rodó (junto a sus coetáneos) como los padres de una tradición ensayística en estas regiones geográficas. Pero, ¿dónde metemos a determinados textos (por nombrar solo algunos) de Antonio de León y Gama, Simón Bolívar y Andrés Bello? El hecho a resaltar aquí es cómo el ensayo ha permitido una conciencia sensible ante su historia al hombre latinoamericano. No exento de esta circunstancia, Jorge Luis Borges realiza una aproximación completamente única: su labor ensayística vivifica y complejiza esta larga tradición. Al introducir el ensayo inglés como reescritura, Borges se permite ser otro, un otro que no obstante va a configurar un discurso con sus propios derroteros dentro de esta discusión que abreva su singularidad desde lo peninsular y el lenguaje, la historia y la poesía, la tradición y la novedad, la identidad y la parodia.

Este es el punto donde el eje estructurante de este texto entra en acción: el *ethos* barroco abre una mirada específica a la producción ensayística de un Borges que al toparse con las figuras de Whitman y Flaubert, puede reconocerse en un devenir. Será gracias a este agente estructurante por lo que es posible reconocer en Borges toda una labor de resistencia y creación, como se ha establecido a partir de la línea perfilada por autores como Giorgio Agamben y Gilles Deleuze. Más

allá del Borges cuentista (y también del Borges poeta), es menester atender la marca que Harold Bloom hace respecto al escritor argentino cuando afirma que «debemos considerar a Borges en primera instancia como un ensayista de genio a la manera de sus más auténticos precursores», los cuales no son otros, en opinión del crítico estadounidense, que Thomas De Quincey y Gilbert Keith Chesterton³.

En opinión de Rafael Olea Franco, insertar la obra borgiana en contexto hispanoamericano nos obliga a plantear la imagen de otro Borges, uno donde la imagen del Borges universalista sea reinsertada en un flujo del que no puede evadirse; esa corriente tiene una desembocadura que toca la estética de lo barroco, su *ethos* como *modus operandi* que Borges incorpora a la perfección en su producción ensayística⁴.

En cuanto a los conceptos de *resistencia* y *creación*, se apegan al trabajo paralelo de Agamben y Deleuze; sin un afán de sobreesimplificación, la médula de esta díada de conceptos se atenaza a la noción misma de la interioridad. Es decir, el filósofo italiano prolonga una reflexión sobre el acto creativo iniciada por Deleuze en 1987, ahí nota que el trabajo deleuziano sostiene el concepto de creación a partir del concepto de resistencia, pero que no lo trabaja más allá de su obviedad, «Deleuze no define el significado de “resistir”, y parece dar al término el significado corriente de oponerse a una fuerza o a una amenaza externa» (35), de modo que Agamben pretende ahondarlo desde las coordenadas dadas por el propio Deleuze en la entrevista conocida como el *Abecedario*⁵.

Agamben, parafraseando a Deleuze, afirma: «El acto de creación tiene una relación constitutiva con la liberación de una potencia», a razón de esto es que Agamben arrastra la resistencia hacia la interioridad misma del acto de creación. Para hacer esto necesita perfilar bien la noción de potencia: el filósofo italiano recurre a Aristóteles

3 Harold Bloom, *Genios: Un mosaico de cien mentes creativas y ejemplares* (Barcelona: Anagrama, 2005) 799.

4 Rafael Olea Franco, *El otro Borges. El primer Borges* (México: Fondo de Cultura Económica, 1993) 18.

5 Giorgio Agamben, *El fuego y el relato* (México: Sexto Piso, 2016) 36.

cuando éste vincula «la potencia (*dynamis*) al acto (*energeia*)»⁶, pero la potencia no es solo posibilidad intrínseca, ha de ser ante todo, una *technai*⁷, de modo que en la posesión de dicha capacidad el que la detenta puede ejecutarla o no. Posee potencia aquello cuya capacidad alcanza también para *no* producir o construir. En el extremo opuesto, el *no poder no hacer*⁸ tensa la balanza del verdadero acto de creación (poético) que describe Agamben:

La aparente contradicción entre hábito y mano no es un defecto, sino que expresa perfectamente la doble estructura de todo auténtico proceso creativo, íntima y emblemáticamente suspendido entre dos impulsos contradictorios: impulso y resistencia, inspiración y crítica⁹.

La potencia será el impulso, un hábito, pero la potencia del no —una autolimitación propia en el seno del hábito— trabajará a favor de la inspiración en su dialéctica con la técnica o maestría: esa es, finalmente, la tensión. El acto debe exhibir la potencia, debe albergarla y no malgastarla.

Así, la tensión que atrapa la mano de Borges tiene distintas aristas, los ensayos aquí analizados son reveladores precisamente por este aspecto; ahí y solo ahí los conceptos de resistencia y creación (incluso Agamben rescata la imperfección dentro de la perfección en esta tensión misma) ya aluden necesariamente a la teorización del barroco hispanoamericano.

La curiosidad barroca de Borges

El juego de palabras diseñado para comenzar nuestra argumentación respecto a Borges y el *ethos* barroco presente en los ensayos aquí propuestos alude al conocido ensayo de Lezama Lima *La curiosidad*

6 Agamben, 37.

7 La *technai* ha de entenderse como el dominio de un saber o un arte correspondiente.

8 Esta postulación Agamben evita entenderla como simple impotencia (en su acepción común); el poder-no sería la contención del acto que liberaría dicha potencia.

9 Agamben, 41.

barroca. Sirve de punto de referencia para un hecho ya sugerido al inicio del presente estudio: el barroco manifiesta una tensión que en lo americano posee todos los colores y sabores de una región vista desde Europa¹⁰. Son colores para referir el brillo de una historia y digo sabores para referir toda una geografía. Lezama Lima redobla así la intuición de Weisbach del barroco americano como una contraconquista al expresar el siguiente ejemplo:

En la portada de San Lorenzo, de Potosí, en medio de los angelotes larvales, de las colgantes hojas de piedra, de las llaves que como galeras navegan por la piedra labrada, aparece, suntuosa, hierática, una princesa incaica, con todos sus atributos de poderío y desdén. En un mundo teológico cerrado, con mucho aún del furor a lo divino tan medieval, aquella figura, aquella temeridad de la piedra obligada a escoger símbolos, ha hecho arder todos los elementos para que la princesa india pueda desfilarse en el cortejo de las alabanzas y las reverencias¹¹.

Lezama Lima invoca la tensión propia de este barroco americano como fuerza estructurante de tal dinamismo. La tensión puede verse como dos valores en oposición que están destinados a convivir: la princesa india estará como un agente otro en la parafernalia simbólica de un rito que le es ajeno y que no obstante reconfigura. Es un caso similar a lo descrito por fray Bernardino de Sahagún cuando registra que los indígenas aún mantenían el uso de la voz *Tonatzin* en lugar de *La madre de Dios*¹². Frente a lo teológicamente cerrado y el furor medieval, Lezama Lima contrapone las capas dentro de aquella teología hermética y el afán universal del conocimiento propio de la Ilustración. En otras palabras, los humanistas novohispanos ya dan cuenta de un barroco, el cual no debe olvidarse que para Lezama Lima fue un

10 José Lezama Lima, «La curiosidad barroca», *Ensayo cubano del siglo XX* (México: FCE, 2002) 214-241.

11 Lezama Lima, 218.

12 Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de Nueva España*, Wellcomecollection, <<https://wellcomecollection.org/works/qk584fja>>.

«auténtico primer instalado en lo nuestro»¹³. Este barroco muestra así una curiosidad totalizadora: en la época de Sor Juana o de Sigüenza y Góngora el *summum* del conocimiento inserta dos fuerzas igualmente contradictorias en su episteme, la teología y el pensamiento científico. De ahí que el humanista novohispano esté versado en teología, lo mismo que en astronomía, poesía, matemática, música y más.

No se trata de comparar a Borges con Sor Juana o con Sigüenza y Góngora, ni siquiera de rastrear los componentes que Lezama Lima describe sobre Ignacio de Loyola o directamente sobre un Domínguez Camargo dentro de la obra borgiana para caracterizar un fondo barroco, sino más bien, de especificar unos modos, unas formas o procedimientos, efectivamente barrocos, de los cuales Borges se haya apropiado dentro de su propio proceso creativo. La obra del escritor argentino está lejos de encarar la realidad americana desde los sentidos, desde lo sensual tan reclamado por Lezama Lima respecto a la fruta o al tabaco, por ejemplo. No obstante, es el propio Lezama Lima quien apunta hacia una dirección ya puesta en la órbita americana por Borges:

...cuando un esforzado de la forma recibe un estilo de una gran tradición, y lejos de amenguarlo, lo devuelve acrecido, es un símbolo de que ese país ha alcanzado su forma en el arte de la ciudad. Es la gesta que en el siglo siguiente al Aleijadinho¹⁴ va a realizar José Martí. La adquisición de un lenguaje, que después de la muerte de Gracián, parecía haberse soterrado, demostraba, imponiéndose a cualquier pesimismo histórico, que la nación había adquirido una forma¹⁵.

Este estilo proveniente de una gran tradición y que se devuelve acrecido está presente en los ensayos de Borges, la cuestión estriba en saber en qué dimensión estética se nutren estos ensayos del autor argentino de tal *ethos* barroco, aspecto que se verá a continuación.

13 Lezama Lima, 216.

14 Antonio Francisco Lisboa (1738-1814).

15 Lezama Lima, 240.

La perfección: entre la resistencia y la creación

Jorge Luis Borges, a partir de 1940, acuña una estética que rompe radicalmente con el Borges anterior a esa fecha —afirma Olea Franco—, distinguiéndose tanto en recursos literarios como en temas¹⁶. Este cambio efectúa un movimiento de lo histórico y cultural hacia lo literario. Los tres ensayos aquí elegidos pertenecen a esta etapa. Es posible enlazar una idea sencilla pero vital para los fines del presente trabajo: hay un Borges que va emergiendo, el Borges barroco que aquí se ha perfilado en sus puntos iniciales. Este Borges no es otro sino el revisionista incansable de sus textos, el perfeccionista que (casi podría decirse) quiso reescribir su propio pasado literario. ¿Bajo qué horizonte ha querido Borges supeditar sus producciones a este mandato? Es aquí donde entran Whitman y Flaubert.

La idea de este Borges que anhela perfección fue bien identificada por Juan Carlos Tealdi¹⁷ en el siguiente apartado:

Los libros de Borges son perfectos y no necesitan del lector para corroborarlo. Son, y allí no caben peros. Por eso el verdadero lector es Borges. Porque es él quien, con su celo excesivo por cada línea, ha transformado su literatura en algo que pretende estar más allá de la aceptación o la crítica. Por ello, los múltiples borradores de Borges implican un proceso de escribir, leer y corregir, para empezar otra vez hasta que la obra sea un bloque sin aristas. Y la literatura perfecta, sin fisuras, significa que el lector no existe: Borges ha ejecutado la tarea de los dos. Ésta es la más rotunda negación del carácter social de la literatura.

Subvirtiendo lo planteado por Tealdi, Borges ha ejecutado la tarea de los tres: de Borges, del lector y del lector crítico (aquí, repito, entran Whitman y Flaubert, que no son sino dos nombres propios de lo que Borges entendió como lo *clásico*). Valga decir, a lo dicho por

16 Olea, 18.

17 Juan Tealdi, *Borges y Viñas (Literatura e ideología)* (Lansing, MI: Orígenes, 1983) 39.

Tealdi se le agrega que Borges también ha realizado las lecturas que habrían advenido para Whitman y Flaubert. Pero, ¿en qué sentido se lanza esta afirmación? Por extraña que parezca la idea en un principio es menester no soslayar la sugerente idea expuesta en otro ensayo de Borges, *Kafka y sus precursores*: «El poema *Fears and Scruples* de Robert Browning profetiza la obra de Kafka, pero nuestra lectura de Kafka afina y desvía sensiblemente nuestra lectura del poema. Browning no lo leía como ahora nosotros lo leemos» (711). ¿Quién sino el propio autor de *Ficciones* sería capaz de ofrecer una encrucijada de tal magnitud digna del mejor detective? Whitman y Flaubert profetizan a Borges pero solo en la medida en que Borges ha logrado que los leamos de manera diferente; ése es el *quid* de la cuestión.

Hemos dicho que Borges ha realizado una triple tarea, pero se trata solo de un artificio que busca marcar una distinción: la de la resistencia. Lo dicho por Tealdi no requiere mayor elucidación; no obstante, este *tertium non datur* perfila un punto nodal dentro de esta argumentación: Borges escribe, Borges se lee y Borges crea sus precursores, o como él mismo afirma (parafraseando a T.S. Eliot), esta labor «modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro», con lo cual, ese valor de resistencia interior (esa individualidad dentro del marco impersonal) se cumple soberbiamente¹⁸.

Para guiar estas marcas en los ensayos objeto de estudio, téngase en cuenta a Severo Sarduy, especialmente en su elucidación de los artificios netamente barrocos: aquí, el escritor cubano configura el concepto de barroco con la mirada puesta en su aplicación para el arte latinoamericano. Lo primero que establece como piedra angular es el artificio: sustitución, proliferación, condensación y parodia con sus anexos de intertextualidad e intratextualidad¹⁹. Ceñidos al ensayo, Borges es un maestro de la parodia, un lector en filigrana que

18 Jorge Luis Borges, *Obras Completas 1923-1972* (Buenos Aires: Emecé, 1984) 711-712. En adelante, los números de página de indican entre paréntesis en el texto.

19 Severo Sarduy, «Barroco y Neobarroco», *América Latina en su literatura* (México: Siglo XXI, 2000) 167-184.

desfigura y restituye lo que se le ha entregado. Por ejemplo, en *El otro Whitman*, el título en sí mismo ya perfila una lectura otra, borgiana acaso, frente a una lectura opacada o simplemente sesgada por todo un aparato crítico (todo un sistema literario de lecturas), que no es otro sino el francés, para la cual Whitman existe solo como una figura extraña. Borges será contundente al decir: «La economía de los versos de Whitman les fue tan inaudita que no lo conocieron a Whitman» (206), con lo cual ejecuta un tajo que deja fuera del combate a toda una porción de dicho sistema literario.

Muy a tono con el Borges ensayista, Sarduy afirma que únicamente en tanto que una obra barroca latinoamericana sea la desfiguración de una obra anterior, ésta pertenecerá a un género mayor²⁰. Gracias a esto, para Sarduy el barroco latinoamericano involucra esta dimensión de conexiones, de escritura en filigrana que dialoga con una tradición; una escritura dinámica por partida doble, primero por su formalización de interacciones con otros textos, segundo, por el proceso histórico que acumula y superpone los códigos de saber precolombinos a los de la cultura europea, de modo que la superabundancia y la saturación tan añadida al epíteto barroco cumplen una justificación muy en la dirección onto-epistemológica (Borges, seguramente, no pudo obviar este punto).

Es así como se hace indispensable traer a cuento los ensayos objeto de trabajo para este texto. En *El otro Whitman* Borges comienza su periplo con la mirada puesta en el compilador del *Zohar*; todo para aventurar los límites de la hipérbole, sus alcances ontológicos. Whitman, nos dice Borges, se nos aparece como una figura de dimensiones gigantescas del cual solo percibimos su fuerza (208). Borges alega en contra de la miopía de todo un continente constreñido a las teorías parisinas incapaces de reconocer en Whitman otra cosa salvo un titanismo literario pobremente teñido y unidimensional, por ejemplo, cuando afirma: «lo hicieron precursor de los muchos inventores caseros del verso libre. Además, remedaron la parte más desarmable

20 Sarduy, 175.

de su dicción: las complacientes enumeraciones geográficas, históricas y circunstanciales que enfiló Whitman» (208). Mediante un procedimiento sumamente sencillo, Borges aboga por una mirada ajena a la que propone Europa del bardo norteamericano por excelencia:

La historia mágica de los árboles que tapan el bosque puede servir, invertida mágicamente, para declarar mi intención. Porque una vez hubo una selva tan infinita que nadie recordó que era de árboles; porque entre dos mares hay una nación de hombres tan fuerte que nadie suele recordar que es de hombres. De hombres de humana condición. (207)

¿No es evidente que Borges apela a una lectura no europeizante, no solo de Whitman, sino de «América» misma? Borges es americano y como Emerson (en la línea del ensayo) o Whitman (en la veta poética) hereda una tradición doble: la inglesa (para el caso específico aquí mencionado) y la nativa, en tanto que es un no-europeo. En el extremo opuesto de un continente, Borges reconoce un punto de inflexión: Whitman no es el árbol que eclipsa al bosque, por el contrario, y como él nos aclara, es el bosque lo que oblitera la imagen aislada del árbol. Borges resiste aquí la tentación de mirarse (vía el espejo que le ofrece el caso de Whitman) como un producto aislado, ajeno a una tensión que para París no existe. La tensión no es otra que la de tener una raigambre doble (por decir lo menos). La red de conexiones que teje Borges, ¿no se refiere a otro objeto? La propia imagen del árbol y el bosque no es gratuita, es como si la voz que ensaya hubiese leído admirablemente bien *Leaves of Grass* en su desinencia más potente: Whitman es Whitman porque es mucho más que una identidad (todas las ironías que Borges lanza contra París obviamente son un guiño a toda la gama de “ismos” críticos arrojados por la teoría literaria o por el propio arte en sí). Irremediablemente poner en jaque a la identidad como concepto va mucho más allá de Europa, pero Borges era consciente que toda aquella avanzada crítica parisina no cesaría de defenderla, pues como él mismo admite, no sin

un toque paródico, que a ellos «les interesa la economía del arte, no sus resultados» (206).

De entre los diversos ejemplos posibles en la obra de Whitman, destaco este extracto de «A Song of the Rolling Earth»²¹ para ejemplificar mejor cómo Whitman queda diluido no solo en las largas tiradas del segmento, sino en la manufactura misma del contenido en que la voz lírica emerge:

Human bodies are words, myriads of words,
 (In the best poems re-appears the body, man's or woman's, well shaped, natural, gay,
 Every part able, active, receptive, without shame or the need of shame.)
 Air, soil, water, fire – those are words,
 I myself am a word with them – my qualities interpenetrate with theirs – my name is nothing to them,
 Though it were told in the three thousand languages, what would air, soil, water, fire, know of my name?

La voz lírica se pregunta qué pueden saber el aire, el agua, la tierra y el fuego de su nombre —Walt Whitman— aunque fuese dicho en tres mil lenguas diferentes; como todo un verdadero poeta, Whitman defiende que todo es palabra y esto incluye las nominaciones de la figura del autor, del estandarte. Jorge Luis Borges lee a contracorriente (en filigrana se insiste aquí) porque no se queda con la voz celebratoria del yo que aparece en «Song of Myself», al contrario, percibe que la sutileza está en otro lado, él mismo lo hace notar (siendo éste el punto nodal de su *hexis*²² ensayística): «básteme demostrar que en otras mejores fue poeta de un laconismo trémulo y suficiente, hombre de destino comunicado, no proclamado». Si ya se ha postulado, recordando el ensayo «Kafka y sus precursores», que todo gran escritor

21 Walt Whitman, *The Complete Poems of Walt Whitman* (Londres: Wordsworth Editions, 2006) 166.

22 La cual se puede entender como las coordenadas sociopolíticas que el yo ensayístico carga como ente subjetivo que despliega su discurso. Véase Liliana Weinberg, *Situación del ensayo* (México: CCyDEL-UNAM, 2006).

crea a sus precursores, Borges no será la excepción: en poquísimas páginas Borges sacude la figura anquilosada del Whitman que proclama nombres propios, y por el contrario, nos devuelve un Whitman cuyos temas (e intersticios) son «la peculiar poesía de la arbitrariedad y la privación», de la «inconocibilidad (*sic.*) y pudor de nuestro vivir» o la «negación de los esquemas intelectuales y aprecio de las noticias primarias de los sentidos» (207-208), con lo cual Borges no hace sino mostrar su capacidad lectora, una capacidad que expropia (incluso) uno de los grandes lirismos de todo el continente americano.

En «Nota sobre Walt Whitman» se tiene el mismo tema pero expandido, con una estructura similar, Borges traza una red de conexiones en torno a un libro arquetípico a través de citas (todas en una señalización paródica, exclusivamente por alusión) que van desde Apolonio de Rodas o Lucano, pasando por Milton y Donne, hasta sus propios contemporáneos Eliot y Pound. Con el objetivo de que el libro como objeto y sus virtudes no sean aminorados por los años (249), el argentino destaca el caso de Whitman debido a un procedimiento capaz de contravenir toda la tradición no-americana. Whitman busca la colectividad inmensa de todos los hombres en todos los tiempos (¿qué puede haber más barroco que eso?). Pero Borges no llegará a lo llano de mi formulación, el *collage* de citas y el ejercicio de reminiscencia determinando el tono bajo que está bullendo en realidad tratan sobre el propio Borges. ¿Qué son «el Aleph» o la biblioteca o los laberintos borgianos sino intentos de condensar todo el universo bajo ese punto múltiple y dinámico? En materia de este ensayo, aquí cabe la intratextualidad borgiana: los gramas sémicos de los que habla Sarduy están en la reiterada «represión» del nombre *Jorge Luis Borges*.

¿No está Borges reflexionando sobre sí mismo bajo el espejo deformado de Whitman? ¿No está hablando de sí cuando invoca la distancia entre el hombre común Walt Whitman y el sujeto lírico cuasi divino que habita el poemario *Leaves of Grass*? Debido a que, principalmente, ¿no es Borges un ejemplo perfecto de que «un hecho falso puede ser esencialmente cierto» en esta distancia del Borges hombre

de letras y el otro Borges que se define sustancialmente como voraz lector, detective, contra-teólogo, poeta, narrador y ensayista capaz de leer libros inexistentes? En el clímax del ensayo las dificultades teológicas salen a relucir junto a esta frase magistral cuando evalúa el cambio de un Nietzsche que ha sopesado el eterno retorno (más pitagórico que nietzscheano): «Lo tosco, lo bajamente policial, es hablar de plagio» (253). El maestro del plagio velado (o del procedimiento aprendido gracias a Whitman, según se quiera ver), como ya se ha sugerido, crea a sus propios precursores.

Devenir-otro como destino literario

Flaubert es la otra figura que destaca en el siguiente ensayo a considerar. «Flaubert y su destino ejemplar» abarca una reflexión sobre el destino literario del escritor moderno cuyo primer ejemplo fue precisamente Flaubert. ¿Cuál es el nudo del ensayo entonces? La primera hebra es la que autoriza la abundancia de referencias en torno a los escritores que buscaron una materia verbal y temática que pudiese asimilarse al arquetipo de la épica homérica; no sin una sonrisa irónica, Borges invoca a Píndaro, Petrarca, Tasso y hasta un Milton que cierra el círculo, pero que para el escritor argentino, no deja ser un último aliento de la *Iliada* o la *Odisea*, como según explica:

El poema de Milton abarca el cielo, el infierno, el mundo y el caos, pero es todavía una *Iliada*, una *Iliada* del tamaño del universo; Flaubert, en cambio, no quiso repetir o superar un modelo anterior. Pensó que cada cosa solo puede decirse de un modo y que es obligación del escritor dar con ese modo. (266)

La segunda cuerda que tensa este nudo pasa por el tópico de los géneros literarios, no solo su vigencia o su actualización, sino especialmente su trono, o dicho de otro modo, su centro de gravedad. Borges describe cómo la lírica casi es agotada por su iniciador, Homero ocupa el centro (y de nuevo se regresa a este tema) y es,

primordialmente, el clásico por excelencia. En la prosa la situación cambia, las formas no se han agotado y a pesar del *Quijote*, (citado por Borges) Flaubert dice que la novela aún sigue en espera de su Homero. De nuevo existe aquí un proceso que invierte la relación de nombres que giran en torno a un hecho, y del cual no se menciona jamás en el cuerpo del ensayo. La capacidad de síntesis de la que hace acopio Borges en este ensayo no ha de cegar la mirada sobre cómo Flaubert es el primer gran «sacerdote» de la literatura moderna. Si seguimos a Borges en su afirmación, «Flaubert fue el primero en consagrarse (doy su rigor etimológico a esta palabra) a la creación de una obra puramente estética en prosa. En la historia de las literaturas, la prosa es posterior al verso; esta paradoja incitó la ambición de Flaubert» (265). ¿No estamos, de nuevo, ante una obliteración de la posición borgiana? La deixis y la hexis del ensayo discurren en el primer párrafo sobre un tema ya analizado en el caso de Whitman: la distancia entre el hombre real y el Flaubert que el mundo de la literatura conoce especialmente por su correspondencia.

¿Qué son, a fin de cuentas, el cuento y el ensayo (o ese género casi propio de los prólogos de prólogos) sino formas alejadas del agotamiento lírico? ¿No es Borges, a su vez, la figura literaria latinoamericana del hombre consagrado (y permítaseme decir como él, que también doy todo su rigor etimológico a esta palabra) a la literatura? La última parte del ensayo no deja lugar a dudas, la genealogía que ha trazado pasa finalmente por Byron, Mallarmé, Henry James y Joyce. De entre los múltiples artes en los ensayos borgianos existe esta alusión sutil, tan propia de lo que mencionó Tealdi páginas arriba: Borges leyéndose a sí mismo. En todo caso, la observación de Olea Franco sobre cómo quiso llevar Jorge Luis Borges su propio destino (ejemplar) literario resulta evidente:

En lo personal, creo que en la literatura hispanoamericana contemporánea ha habido pocos escritores que de una manera tan consciente como Borges hayan forjado su propia persona literaria, el mito de

escritor con el que desean ser leídos... por ello no considero gratuita la reiterada afirmación borgesiana de que, aun antes de haber escrito su primera línea, sabía que su destino sería literario; ahí se ubica la gestación del mito del escritor²³.

Estudioso de Borges, Daniel Balderston traza un camino similar (pero él pasa muy brevemente por el ensayo «El sueño de Coleridge» cuando también ve en el escritor argentino un rompimiento (confesado por él mismo en el texto mencionado) entre las décadas de 1930, 1940 y 1950 (575). Borges deja de ver a Whitman, a Carlyle o a De Quincey como las figuras encarnadas de la literatura en sí, y gracias a ello, Balderston comenta con acierto que sus ensayos establecen:

Una nueva modalidad para el ensayo latinoamericano, en contrapunto con sus propias primeras profesiones de fe y a la tradición dominante en el ensayo latinoamericano en aquél entonces (y también ahora), una modalidad en que el sujeto y su verdad se encuentran fracturados y escindidos²⁴.

Esto es el *ethos* barroco en su despliegue más latinoamericano, o como destaca Marín sobre el proceso que se da entre lo indígena y lo español: «Lo indígena permea lo español y encuentra el modo de pervivir en él, halla modos de fusión que unen al bárbaro y al civilizado, y, sin embargo, no los reconcilia. No hay una síntesis que resuelva una contraposición entre modos de aparecer incompatibles, sino una unión, que es la huella de un desencuentro»²⁵; ya que los dos polos que suscita el choque entre Europa y América no tendrán una síntesis capaz de reagruparse en una nueva unidad pura, sus tensiones (para el caso de Borges esto se da en la oposición entre su *hexis* argentina

23 Olea, 206.

24 Daniel Balderston, «Borges ensayista», D-Scholarship@Pitt, 27 de julio de 2021, <<https://doi.org/10.31819/9783964563668-030>>.

25 Simón Marín, «Breve acercamiento al barroco latinoamericano desde José Lezama Lima y Severo Sarduy», *Versiones: Revista de Estudiantes de Filosofía*, 08 de julio de 2021, <<https://revistas.udea.edu.co/index.php/versiones/article/view/344449/20804095>>.

y su mirada a los clásicos europeos) se van a mantener, pero con la particularidad de que es ahora el no-europeo quien toma y se apropia de las herramientas que lo sometieron en un primer punto; éste y no otro es el punto constantemente reiterado por Lima respecto al Aleijadinho.

Quien postuló un narrador, el cual recordó que Cásares mencionó la mayor ínfula en el pensamiento de los heresiarcas de Uqbar sobre los espejos (que son abominables porque duplican al hombre) (431) no obstante podía usarlos de maneras completamente equívocas, la evidencia ya está en la sintaxis a la que he recurrido para hacer notar la saturación de conexiones. Si se regresa al tema de lo equívoco que resulta un espejo, el presente trabajo ha insistido en el espejeo constante de un Borges con sus dos tradiciones verticales: la argentina y la europea. La invocación al espejo (tema tan borgiano como otros) no es nueva, en su artículo sobre Whitman y Borges, el también escritor Tomás Eloy Martínez halla la afinidad entre estos dos con la idea de que «un hombre es al mismo tiempo todos los hombres. Sin esa idea, Whitman no sería Whitman ni Borges sería Borges», y más tarde concluye: «Ambos son una cara que se contempla a sí misma en un espejo infinito: lo que en uno es cuerpo, en el otro es sueño»²⁶. Borges entonces no cesa de combatir, de combatirse (resistirse) en su largo camino hacia la creación, y por esto mismo, es que Borges es prolífero también en sus silencios, logra volver sensible esa ausencia: si el indígena (americano) se ha apropiado de las herramientas que lo sometieron históricamente, Borges (en el terreno de la literatura) revertirá a sus clásicos con esa voz velada que parece querer susurrar el propio nombre de Jorge Luis Borges, no es otra la sugerencia del filósofo italiano al decir que «la potencia-de-no es una resistencia interna a la potencia que impide que ésta se agote simplemente en el acto y la obliga a volverse hacia sí misma, a hacerse *potentia potentiae*, a poder la propia impotencia»²⁷. Así es como se ha llegado al punto

26 Tomás Eloy Martínez. «Borges y Whitman: El otro, el mismo», *Revista Chilena de Literatura* 20 de julio de 2020, <<https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/39230>>.

27 Agamben, 44.

de poder afirmar que la potencia borgiana no se agota, ciertamente es capaz de volverse hacia sí misma y sacar de esta descolocación un lugar entre lo literario clásico (pero no como un agente externo que se une a sus filas, sino como un agente capaz de romper las filas —lo lineal— de lo clásico-canónico).

En este trabajo se ha procedido ampliando las muestras de las afinidades electivas del propio Borges, especialmente con Whitman y Flaubert, pero esencialmente, en cómo este mirarse en el espejo también ha pasado por el tamiz de una identidad hispanoamericana (americana, latinoamericana) en tensión por la mirada europea. La anamorfosis está en este darse cuenta que Shakespeare, Whitman, De Quincey, Chesterton o Flaubert regresan a un Borges en devenir, no solo para el escritor factual y su vasta producción ante sí mismo, sino incluso para sus lectores, por lo menos aquellos que así lo deseen y se complazcan en buscarlo, hasta su inminente fracaso, y simplemente encontrar una imagen deformada.

Al tocar el tema de un Borges en devenir hay que perfilar los límites a que apelamos dentro de este desarrollo teórico. En su concepto del devenir-otro (sin querer agotarlo a lo largo del extenso trayecto intelectual de Deleuze) se afianza la confluencia de los temas aquí revisados; esta visión queda compaginada en el texto *Lo que dicen los niños* del filósofo francés cuando afirma lo siguiente:

Una lista de afectos o constelación, un mapa intensivo, es un devenir... El devenir es lo que convierte el trayecto más mínimo, o incluso una inmovilidad sin desplazamiento, en un viaje; y el trayecto es lo que convierte lo imaginario en un devenir. Los dos mapas, el de los trayectos y el de los afectos, remiten uno al otro²⁸.

Este concepto compagina con los ejes teóricos del barroco latinoamericano. Borges (consciente o no) ejemplifica el *ethos* barroco latinoamericano dentro de un género que no acapara los reflectores del

28 Gilles Deleuze, *Crítica y clínica* (Barcelona: Anagrama, 1996) 94.

modo en que una lírica o narrativa sí lo hacen. Más que alcanzarse a sí mismo, alcanza un devenir, idea que conecta con su profunda visión sobre la naturaleza del libro (o escritor) clásico. El carácter barroco, tan arraigado a la concepción de la solapa, el superposicionamiento y la abundancia es en el continente americano una respuesta estética, que muy a pesar de sus coordenadas específicas, ha otorgado un mapa propio con el cual orientarse ante el avasallador eje cultural netamente occidental. En la inmensa inteligencia de Borges, este hecho no pasa simplemente con obviarlo y dejarlo atrás, aunque ajeno al desarrollo teórico de lo barroco (como por ejemplo no lo fueron un Carpentier, un Lezama Lima o un Sarduy) eslabona puntos de conexión que se multiplican a lo largo de su obra: en germen, ciertamente, pero el *ethos* barroco es ya plenamente identificable en todas sus aristas de tensión, artificio y parodia. Como ya se ha planteado aquí, su camino a la perfección, el trayecto trazado hacia su mito como escritor fueron también la resistencia y la creación.

Conclusión

La materia común de los tres ensayos aquí revisados confluye con la disposición interna del escritor argentino a no dissociar los dos Borges que lo habitaban, al que le sucedían las cosas y al que caminaba por Buenos Aires (parafraseando lo que dice en *Borges y yo* (808). Sin embargo, es el cómo el objeto principal de este fenómeno. En todo caso, se trata de un proceso en devenir colmado de lo que aquí se ha perfilado como *ethos* barroco, el cual convive con toda una serie de capas y conexiones propias del mundo borgiano presentes en los ensayos analizados, que revelaron su carácter casi formativo para sus textos más logrados en posteriores publicaciones. Se ha insistido, así, en cómo el tema de Borges y otro Borges ha quedado reprimido en los semas de estos ensayos, ha habido casi una proliferación de conexiones destinadas a ilustrar la propia presencia del escritor argentino como un agente no-europeo (esto ya es un otro para el mapa

semántico de lo clásico). Pero también, cómo la propia resistencia en Borges está contenida en el acto poético dentro de sus ensayos, pues como dijo Agamben respecto al acto de creación, es posible pensar éste como una dialéctica «entre un elemento impersonal que precede y supera al sujeto individual, y un elemento personal que de forma obstinada lo resiste»²⁹.

Lo dicho puede articular una de las primeras piedras del edificio ensayístico borgiano en la materia temática de lo barroco; indudablemente volúmenes completos como *Otras inquisiciones* o *Historia de la eternidad* ofrecen un material inagotable en esta línea que va de este primer Borges hasta el Borges maduro afianzado en sus temas y procedimientos. Aquí únicamente se ha aventurado la idea de cómo ha existido una resistencia y una creación muy hispanoamericana en estos ejemplares; en todo caso, cómo el barroco americano, ese primer señor que testifica Lezama Lima, no ha dejado de manifestarse en esta muestra de la ensayística borgiana. Acaso totalmente deformado por el espejo que le ofrecieron Whitman y Flaubert (entre muchos otros) Borges dejó de lidiar con su pasado ultraísta, criollista y se aventuró (por fortuna) a ser «otro» Borges.

La muestra ensayística analizada perfila una práctica de pensamiento y escritura que resiste tanto a la imitación cultural como a cualquier tipo de reacción identitaria, escritura del *entre* que revela la rotura oscilante del acto poético y su crítica, su potencia interna, pero también su resistencia interna cuya conexión ha configurado toda una estética palpable en todos los grandes textos de Jorge Luis Borges.

29 Agamben, 42.

La configuración dialógica en *Petra regalada*, de Antonio Gala¹

(The Dialogical Configuration in *Petra Regalada*,
by Antonio Gala)

Steven Venegas Carvajal²

Universidad de Costa Rica, San Pedro Montes de Oca, Costa Rica

RESUMEN

Se estudia el texto dramático español *Petra regalada*, de Antonio Gala. Se explica cómo se configura una tensión dialógica apelando al derecho consuetudinario para afirmar los valores discursivos de un grupo social mediante mecanismos discursivos que posibilitan la liberación de las conciencias de los sujetos allí representados. Para fundamentar este análisis, se parte del concepto de literatura como signo ideológico a través de las nociones de dialogismo y tercer interpretante, desarrolladas en los trabajos de Mijaíl Bajtín, así como la teoría de los paratextos de Gerard Genette.

ABSTRACT

The Spanish drama text *Petra regalada*, by Antonio Gala is addressed here. The main objective is to explain how a dialogic tension is configured by appealing to common law to affirm the discursive values of a social group through discursive mechanisms that make possible the liberation of the consciences of the subjects represented there. To support this analysis, we start with the concept of literature as an ideological sign through the notions of dialogism and third interpreter, developed in the works of Mijaíl Bakhtin, as well as the theory of paratexts by Gerard Genette.

Palabras clave: teatro español, Antonio Gala, *Petra regalada*, dialogismo, consuetudinario

1 Recibido: 4 de febrero de 2021; aceptado: 19 de octubre de 2021.

2 Maestría Académica en Enseñanza del Castellano y la Literatura.  <http://orcid.org/0000-0003-2932-6111>. Correo electrónico: steven.venegas.carvajal@gmail.com

Keywords: Spanish theater, Antonio Gala, *Petra regalada*, dialogism, common law

Introducción

Petra regalada es una obra teatral del español Antonio Gala publicada 1980 y estrenada su adaptación en el Teatro Príncipe de Madrid el 15 de febrero del mismo año. Dentro del marco sociohistórico donde es producida tiene lugar una serie de procesos políticos que desembocan en una coyuntura histórica conocida como Transición española³, donde culmina la dictadura de Francisco Franco a razón de su muerte en 1975 y se aprueba la Carta Magna en 1978, para dar paso a un gobierno democrático bajo una nueva constitución firmada el 6 de diciembre de 1978.

Ante a esta posibilidad de enfrentar el texto con una postura crítica ante la sociedad y las normas que la rigen, los estudios críticos apenas han mencionado las capacidades de la obra dramática de Gala para abordar los temas sociales como el caso de Fernández y Coterillo, en un análisis de quince obras españolas donde reflexionan sobre la puesta en escena del texto, denominándolo «una metáfora de la España eterna, pasado y presente, contemplada desde un lugar emblemático, mitad prostíbulo, mitad cristianía»⁴, al mismo tiempo que destacan una polémica causada por la obra entre críticos y el público. Los primeros, se manifestaron incongruentes con el drama: «insatisfechos ante unos textos que parecen más pensados para leer en soledad»⁵. Los segundos, es decir, los espectadores, muestran un juicio distinto: «dando reiterada prueba del placer que les produce ir a “escuchar” las comedias de Gala»⁶.

3 Mercedes Rivas Arjona, «La Transición española: un éxito colectivo», *Revista Aequitas: Estudios sobre Historia, Derecho e Instituciones* 4 (2014): 351-388.

4 Alberto Fernández Torres y Moisés Pérez Coterillo, «Escribir en España: Quince y muchos más títulos de autor para una crónica del teatro de la transición», *El Público* (1985): 3-14.

5 Fernández Torres y Pérez Coterillo, 8.

6 Fernández Torres y Pérez Coterillo, 8.

Con respecto al argumento de la obra, Díaz la cataloga como la «metáfora de un país de profundos cambios y contradicciones»⁷, aludiendo con la siguiente cita únicamente el carácter simbólico del texto: «[Petra] se convierte en el símbolo oprimido que lucha contra la esclavitud a la que ha sido sometida, enfrentándose a sus carceleros y a falsas posturas idealistas que conducen a engaño»⁸. A este argumento le siguen otros juicios de índole semejante, como lo demuestra el siguiente fragmento: «[está] fundamentada en la muerte de un dictador (Franco) y en el cambio de régimen político»⁹.

Los trabajos anteriores permiten observar una tendencia a destacar la actitud crítica del texto hacia el contexto social e histórico en el que se produce donde sobresale principalmente un ocultamiento simbólico como mediador entre el mito y la realidad social. Siguiendo este planteamiento, en esta investigación se propone analizar el símbolo de Petra como un mito que configura una tensión dialógica apelando al derecho consuetudinario para afirmar los valores discursivos de un grupo social mediante mecanismos discursivos que posibilitan la liberación de las conciencias de los sujetos allí representados. Esta tensión dialógica opera a través de las voces representadas en los diálogos empleados por los personajes y las representaciones del espacio-tiempo en las acotaciones y paratextos.

La siguiente sección se divide en dos apartados. El primero, dedicado a la fundamentación teórica donde se explican los mecanismos textuales de la obra. El segundo responde al objetivo general, es decir, explicar la tensión dialógica que configura el mito de Petra, a partir de tres subsecciones entendidas como los objetivos específicos: a) el espacio como potenciador de sentidos, b) la imposición de la costumbre y c) la palabra como mecanismo de subversión.

7 Isabel Díaz Díaz, «Continuismo convencional en la escena democrática española», *Acotaciones: Revista de Investigación Teatral* 5 (2000): 57-72.

8 Díaz Díaz, 16.º

9 José Romera Castillo. «“Samarkanda”, de Antonio Gala», *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Berlín, ag. 18-23 agosto, 1986. Vervuert, 1989: 363-372.

Fundamentos teóricos

La teoría desarrollada por el teórico ruso Mijaíl Bajtín sobre la dimensión social-comunicativa de la palabra constituye la base interpretativa de lo que el autor denominaría como un dialogo de la palabra con la sociedad¹⁰. En este sentido, afirma lo siguiente:

Un enunciado vivo, aparecido conscientemente en un momento histórico determinado, en un medio social determinado, no puede dejar de tocar miles de hilos dialógicos vivos, tejidos alrededor del objeto de ese enunciado por la conciencia ideologicosocial¹¹.

El enunciado textual posee un sentido socio-ideológico, opuesto a la concepción inmanente del formalismo ruso¹². La función dialógica del signo la comprende desde el género novelesco, junto al concepto de polifonía¹³, pues el género de la novela permite comprender la dimensión ideológica del signo por el componente disonante del texto:

De camino hacia su sentido y su expresión, pasa la palabra por el campo de las palabras y los acentos ajenos, en consonancia o en disonancia con sus distintos elementos ... Así es exactamente la imagen artístico-prosística y, en especial, la imagen de la prosa novelesca¹⁴.

10 Existe una traducción al español más reciente sobre la función de la palabra en la novela en relación con el dialogismo. El título del libro es *La novela como género literario* y trata sobre la teoría de la novela desarrollada por el teórico ruso Mijaíl Bajtín. Fue publicada en el 2020 y su traducción estuvo a cargo de Carlos Ginés Orta. Sin embargo, por razones externas al quehacer crítico, entre ellas, el contexto de emergencia nacional en Costa Rica a causa del COVID 19, fue imposible adquirir el libro, el cual solo se encuentra en formato físico.

11 Mijaíl Bajtín, *Teoría y estética de la novela*. Trad. de Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra (Madrid: Taurus, 1989) 94.

12 Para conocer a profundidad la crítica al Formalismo ruso, el libro *El método formal en los estudios literarios* ofrece una disertación de parte de Mijaíl Bajtín y Pavel Medvedev sobre la noción de inmanencia en los formalistas rusos.

13 El concepto de polifonía hace referencia a una metáfora teórica utilizada por Bajtín para referirse a la multiplicidad de voces que se enfrentan dentro del texto, tomando la idea de la teoría musical para comprender las voces como horizontes ideológicos. Para ampliar este tema, puede consultarse los libros del autor citados en este trabajo.

14 Bajtín (1989) 95.

Esta noción de dinamismo corresponde a la connotación social-comunicativa de la palabra cuya expresión encuentra su apoteosis en la novela; sin embargo, esto no excluye al texto dramático. En principio, la noción de dialogismo permite comprender la tensión discursiva entre elementos cuya dinámica no se resuelve dialécticamente, es decir, no trata de oponer simplemente dos elementos, sino que el enunciado implica una tensión dialógica cuyos matices están influenciados por ideologías sociales:

Porque toda palabra concreta (enunciado), encuentra siempre un objeto hacia el que orientarse, condicionado ya, contestado, evaluado, envuelto en una bruma que lo enmascara; o, por el contrario, inmerso en la luz de las palabras ajenas que se han dicho acerca de él¹⁵.

Dicho objeto —un grupo social, por ejemplo— connota un complejo de significados ya entendidos por sus miembros. La palabra, en el sentido bajtiniano, se orienta hacia esos significados predispuestos, negados o afirmados, implicando esas connotaciones dentro del texto: «todo eso modela sustancialmente la palabra, que puede sedimentarse en todos sus estratos semánticos, complicar su expresión, influenciar por completo su aspecto estilístico»¹⁶. Esa tensión ideológico-social dentro del enunciado provoca un sentido dialógico del texto con el objeto representado, el cual debe entenderse en dicha dinámica.

En la misma línea del dialogismo, la noción de tercer interpretante, desarrollada también por Bajtín, complementa aún más la interpretación dialógica del texto. Si bien la comprensión dialógica connota una ambivalencia, esta nunca resulta doble; aunque se impliquen a dos sujetos, existe un tercero «potencial». Este observa y posee un punto de vista sobre ese enunciado de sentido completo, el cual siempre es dialógico. La presencia de un tercero está estrechamente ligada con las relaciones establecidas entre las oraciones completas, las cuales, a

15 Bajtín (1989), 94.

16 Bajtín (1989), 94.

pesar de su carácter dialógico, implican un segundo nivel o una posición externa: «el que comprende se vuelve inevitablemente el tercero del diálogo»¹⁷. Si la primera posición la ocupa el texto, y la segunda los diversos destinatarios, este tercero pertenece al supuesto por parte del texto de un destinatario superior, cuya respuesta puede estar tanto en una dimensión cultural o incluso en determinado tiempo histórico.

El interpretante no se debe entender como una trascendencia del plano de la realidad, según aclara el teórico:

El tercero señalado no es en absoluto algo místico o metafísico (aunque dentro de Una cosmovisión determinada puede tener tal expresión), sino que se trata de un momento constitutivo del enunciado completo que se pone de manifiesto en un análisis más profundo del enunciado mencionado¹⁸.

Esta posición de tercer lugar permite una mejor comprensión del diálogo, pues no se implica únicamente en la dinámica dialógica, sino que amplía el foco interpretativo de los dos primeros actantes, en cuanto a la ilimitación o multiplicidad del análisis de dicho diálogo de acuerdo con la naturaleza dialógica de la palabra. La comprensión del tercero tiene su origen en distintas funciones del enunciado cuya posición en el texto, particularmente en el drama, puede ubicarse en elementos que rodean el texto, particularmente por su función paratextual. Para esto, la teoría de la paratextualidad de Gerard Genette ofrece el fundamento teórico para realizar dicha lectura.

Genette expone ciertos aspectos del texto relacionados con la transtextualidad de la literatura dentro de las cuales menciona el paratexto¹⁹, el cual consiste en los elementos cuya posición siempre estarán en los márgenes, como el título, prefacios, portadas, epígrafes,

17 Mijail Bajtín, *Estética de la creación verbal*. Trad. de Tatiana Bubnova (México D. F.: Siglo XXI, 1999) 318.

18 Bajtín (1999), 319.

19 Gerard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. de Cecilia Fernández Prieto (Madrid: Taurus, 1989) 11.

junto a otros elementos de esta naturaleza. La función paratextual es la permanencia de elementos discursivos cuya presencia en los márgenes del texto permite apoyar o incluso dirigir la interpretación, tal como lo ampliará más adelante:

Esta franja, en efecto, siempre portadora de un comentario autoral o más o menos legitimado por el autor, constituye, entre texto y extra-texto, una zona no solo de transición sino también de transacción: lugar privilegiado de una pragmática y de una estrategia, de una acción sobre el público, al servicio, más o menos comprendido y cumplido, de una lectura más pertinente -más pertinente, se entiende, a los ojos del autor y sus aliados²⁰.

Así, operan como mediaciones entre el adentro y el afuera del texto en tanto aportan significados adyacentes a la lectura completa de la obra; prescindir de estos paratextos equivale a ignorar la potencial función de la literatura para interpretar la propia vivencia social.

Finalmente, tanto el concepto de dialogismo, como el tercer interpretante y la función paratextual, actúan como componentes del análisis que permiten comprender la propuesta social-simbólica de *Petra regalada*. Es a partir de elementos paratextuales donde se percibe una comprensión del texto más allá de la simple asociación metafórica.

La configuración dialógica

La configuración dialógica en *Petra regalada* parte de una estructura social jerarquizada que constituye un paradigma espacial conformado por elementos de dos ámbitos sociales distintos. El primer ámbito corresponde al eclesiástico, a la Iglesia que cuenta con una organización jerárquica interna de sucesión monárquica. El segundo corresponde al prostíbulo como sistema de contratación donde la prostituta depende de una figura superior llamada proxeneta. Entre

20 Gerard Genette, *Umbrales*. Trad. de Susana Lage (México, D. F., Siglo XXI, 2001) 8.

ambos tipos de organización existe una tensión discursiva basada en la búsqueda de la palabra del otro para dar sentido a la propia.

La religión y la prostitución interactúan ya desde un paradigma social antiguo. Según Betancur y Marín, la religión ha abordado la prostitución desde un punto de vista moral que puede ser revocado mediante la función del arrepentimiento²¹; sin embargo, desde el punto de vista social, constituía un mal necesario en las sociedades más antiguas²². La ambigüedad presente en esta dinámica produce una tensión simbólica entre ambas instituciones con miras hacia la confrontación de dos realidades sociales distintas.

A partir de esta relación dialógica, la correlación entre convento y prostíbulo dentro del texto remite a un tema simbólico. El siguiente es un fragmento del prólogo en el que Gala interactúa con el lector antes de comenzar la obra: «Petra regalada es la historia de un ser humano, o de muchos seres humanos: quizá de demasiados»²³. En la cita se puede apreciar el carácter simbólico mediante la relación mujer-nación y la historicidad que se desarrolla a partir de esa composición: «se trata de una vida» (185). Luego establece una dinámica de tensiones que configuran el símbolo y lo ordenan en una serie de oposiciones progresivas: «hay amor y desamor, corrupción y purificación, júbilo y catástrofe» (185). Con base en esta serie, se puede apreciar diferentes planos de la vida donde predomina la dinámica de la transición y las dicotomías presentes poseen una organización específica.

El paratexto permite configurar simbólicamente la dialogía del texto a partir de la reconstrucción de estructuras dicotómicas. Como afirma Amoretti, los paratextos constituyen un lugar de interpretación

21 Catalina Betancur Betancur y Andrés Felipe Marí Cortés, «Cuerpo, comercio sexual, amor e identidad. Significados construidos por mujeres que practicaron la prostitución», *CES Psicología* 4, 1 (2011): 32-51.

22 Marisol Salamanca Guzmán, «Prostitución y corrupción de menores vista desde el Código Penal Colombiano 1889 y los Códigos de Policía de 1886 y 1914», *Revista Historia 2.0*, Conocimiento histórico en clave digital, 2, 3 (2012): 26-36.

23 Antonio Gala, *Noviembre y un poco de yerba* (Madrid: Cátedra, 1993) 185; en adelante el número de página se indica entre paréntesis en el texto.

donde se dirige la función comunicativa en el texto²⁴. Así, la configuración dialógica está determinada por un simbolismo cuyas bases están en la sociedad, como se aprecia en el siguiente fragmento: «Petra, lo mismo que cualquiera de nosotros y lo mismo que el pueblo que entre todo formamos, se mueve entre la memoria y la profecía, entre el recuerdo y la esperanza» (185).

La comprensión del enunciado dialógico se ubica en un lugar fuera del contexto de los participantes, porque, de acuerdo con el paratexto, parte de una base histórica: «entre la memoria y la profecía, entre el recuerdo y la esperanza» (185). Lo anterior permite realizar una interpretación con base en el hecho histórico y social a partir del símbolo para representar la realidad del presente mediante la apelación a los espectadores: «De ellos dependerán las conclusiones que surjan a partir de esta historia ... que, en cierta forma, es una historia individual y, en cierta forma, una historia común; *pero que acaso nunca pudo —o podrá— suceder en otra parte que en España*»²⁵. De acuerdo con la cita, la configuración dialógica parte de una base histórica cuyo fundamento epistemológico corresponde a una marca de la vivencia de España en su evolución social.

Eso es determinante porque establece un *continuum* histórico relacionado con la costumbre, o sea, lo propio del pueblo español. Así, la presencia de un tercer interpretante del enunciado está dado por el factor histórico-social por donde el paratexto conduce al enunciado de los discursos opuestos representados por la Iglesia y el prostíbulo.

El espacio como potenciador de sentidos

La interpretación del tercero se ubica en un lugar histórico que permite comprender la totalidad del enunciado dialógico. Dicha posición no está dada físicamente, sino de manera simbólica. Por eso, cuando el prólogo apela al lector, al mismo tiempo lo condiciona para

24 María Amoretti, *Diccionario de términos asociados en teoría literaria* (San José: Editorial Universidad de Costa Rica, 1992) 87.

25 Gala, 185; el destacado es propio.

realizar la comprensión desde un nivel superior al signo. En este sentido, mediante el símbolo, la historia de la mujer-nación representada en *Petra Regalada*, se introduce en el texto como un recorrido desde un punto A, a un punto B: «entre la memoria y la profecía, entre el recuerdo y la esperanza» (185).

El prostíbulo como un proceso de enmascaramiento

La interpretación del enunciado por parte del tercero consiste en comprender la configuración dialógica, la cual parte de un tema histórico, como aparece mediante la introducción de las descripciones del escenario. «Un espacio que podría ser la celda prioral de un convento de clausura, construido vagamente a caballo entre el xvii y el xviii. Pero ahora aparece enmascarado, como un burdel de lujo de principios del xx» (186). El espacio se encuentra configurado como un diálogo porque el prostíbulo es representado como un enmascaramiento del hecho histórico. De alguna manera, el tercero debe explicar de dónde surge el enmascaramiento y cuál es su naturaleza. Estas dos preguntas se pueden unificar en una sola, porque tanto el enmascaramiento como lo enmascarado corresponden a tiempos históricos relevantes para la sociedad española. Si es así, resulta pertinente realizar esta pregunta: ¿cuál es la relación histórico-social entre los siglos xvii-xviii y el siglo xx?

Cuando se interpela al tercero acerca de la naturaleza de este enmascaramiento, la respuesta conlleva indagar sobre la configuración social entre los siglos xvii y xviii, para luego establecer los vínculos entre este periodo y el siglo xx. Al observar los acontecimientos más importantes de la sociedad española en ese lapso, aparece una serie de acontecimientos que implican conflictos políticos, a partir de los cuales se puede establecer un proceso de transición entre los fenómenos histórico-culturales como a) el Siglo de Oro y la decadencia española, b) la guerra de sucesión y c) el establecimiento de la dinastía borbónica.

Con respecto al siglo xvii, es el Siglo de Oro porque presentaba muchas características relacionadas con el ámbito religioso. En el

ámbito social, según Zorita, llama la atención la presencia de fiestas y procesiones²⁶, así como en lo relativo al ambiente del prostíbulo, la presencia de tabernas era relevante: «ofrecían todos los servicios de comida, bebida y cama . . ., en su más extenso sentido»²⁷. La mezcla de estos dos ámbitos no es casual, la vida en España, desde la costumbre, se moldea como una tensión entre lo religioso y lo profano²⁸, así como se configura el espacio en *Petra Regalada*.

Existe un aumento en la crisis económica y social a manera de un contraste visual bien demarcado. Una cierta polaridad representada por dos versiones del mundo distintas es como la historia presenta la vida española, es decir, entre la opulencia y la pobreza total²⁹. Así, lo que descripción de la sociedad como un mundo polarizado, aparece también de la misma manera en el espacio del prostíbulo de Petra con personajes tan opuestos como Moncho y Tadeo.

Otro rasgo destacable corresponde a la concomitancia del sector político y el religioso: «podríamos hablar de un fenómeno por el cual ciertos privilegiados podían entrar en contacto directo con lo más oculto y sobrenatural del mundo religioso, la divinidad»³⁰. Este fenómeno³¹, cuyo origen es paralelo a la contrarreforma³², funciona como parte de la configuración social de España en el siglo XVI, pero continúa adentrándose en la siguiente centuria.

En la segunda mitad del siglo XVII, la decadencia de la corona de España comenzó a tener relevancia para el resto de Europa debido a la línea de sucesión. Para ese tiempo, la monarquía española, tras la muerte de Felipe IV, quedaba en manos del niño Carlos II *El*

26 Miguel Zorita Bayón, *Breve historia del Siglo de Oro* (Madrid: Ediciones Nowtilus, 2010) 30.

27 Zorita, 40.

28 Menciona el autor también la presencia de imágenes como parte de la importancia de lo simbólico: «la gran influencia del reciente concilio de Trento, el culto a las imágenes y sus consiguientes ritos proliferaron como nunca en España».

29 Zorita, 45.

30 Zorita, 58.

31 Según el autor tiene sus bases en las teorías de Erasmo, en las cuales se amparaban los «Alumbrados».

32 Zorita, 59.

hechizado. Esto suscitaba el interés de otras naciones en asirse de la corona: «Al efecto, la mayoría de los países ya habían tomado conciencia del asunto al conocer su deplorable estado, así que enviaron sus correspondientes espías a Madrid»³³. Dicha situación conducía a la península hacia un declive en el ambiente político, protagonizado por Juan José de Austria, hermanastro de Carlos II y Fernando Valenzuela; seguido del reinado de Carlos II y su casamiento con su hermana mayor, la infanta María Teresa; la esterilidad de dicho matrimonio y del subsecuente con Mariana de Neoburgo y la final muerte del rey, constituyeron un período de decadencia desde la cúspide cultural del Siglo de Oro³⁴, la cual comenzaba a tener lugar en una sociedad de desigualdad económica.

Ante la desazón experimentada por la crisis política de España, se introduce en el siglo XVIII con un cúmulo de pendientes e inseguridades acerca del futuro de la monarquía. El problema residía en la búsqueda de un heredero, ante lo cual se postulaba a los familiares de Carlos II como sucesores al trono³⁵. Así iniciaba el conflicto correspondiente al segundo fenómeno histórico, La guerra de sucesión³⁶. La asunción del reinado de Felipe V estuvo rodeada de un ambiente de represión contra los sectores opuestos a la corona. En este sentido, Albareda menciona, en la siguiente cita, el clima represivo que experimentaba España: «A lo largo de la guerra no dejaron de producirse episodios de represión y de desplazamientos de personas»³⁷, lo cual significaba un proceso de desterritorialización contra quienes formaran parte de la resistencia.

33 Zorita, 155.

34 Zorita, 45.

35 Zorita, 231.

36 La guerra tiene su origen en el sentimiento de tensión ante la toma del trono español por parte de Felipe de Borbón. La influencia de los otros países europeos mantendría la pugna hasta el surgimiento de la coalición del bando integrado por Portugal, Inglaterra, Holanda y Austria. Estos países buscaban el derecho a heredar el trono contra la sucesión de Felipe V, quien, de origen Francés, peleaba con el apoyo de la casa Borbónica y del archiduque Carlos.

37 Joaquim Albareda Salvadó, *La guerra de Sucesión de España*, (1700-1714) (Barcelona: Crítica, 2010) 443.

Al trasladarnos de la época monárquica y el imperio español, a la época moderna, en lo referente al siglo xx, se describe como un periodo de transiciones; así lo exponen Juliá et al en el siguiente fragmento: «Monarquía, República, Dictadura y Democracia constituyen una elocuente secuencia de lo muy complicado que ha sido en España establecer una forma de Estado basada en un sólido consenso social»³⁸. El siglo de la Guerra Civil española se haya envuelto en múltiples conflictos político-sociales semejantes, en cuanto al desarrollo del proceso histórico, a los fenómenos históricos contenidos entre los siglos xvii y xviii, de los cuales llama más la atención la búsqueda por afirmar la identidad social y nacional.

Lo comentado lleva a comprender la motivación ideológico-social de la tensión dialógica desde la función del tercer interpretante. El espacio descrito en las acotaciones como «un espacio que podría ser la celda prioral de un convento de clausura, construido vagamente a caballo entre el xvii y el xviii» (186), parte de hechos histórico-sociales para aportar sentido como sustrato de la configuración visual del prostíbulo. La relación entre el «convento de clausura» y el «burdel de lujo» en el siglo xx, de acuerdo con esta base, corresponde a una congruencia temática entre ambos periodos. Esta congruencia corresponde a una dinámica de transición entre dos puntos que se pueden denominar A y B.

El juego como sentido en la estructura jerárquica

A y B son los factores simbólicos del enunciado relacionados con la experiencia vivencial de España para configurar dialógicamente el espacio: «... Es decir, el perturbador resultado de una meticulosa y constante decadencia» (186). La siguiente cita corresponde a la acotación que introduce la primera escena: «Petra está en un sillón frailerero un poco en alto, vendados los ojos con un largo pañuelo» (187). Se comienza a construir la imagen de Petra como un símbolo real: «en

38 Santos Juliá, José Luis García Delgado y otros, *La España del siglo XX* (Madrid: Marcial Pons Historia, 2003) 15.

un sillón frailerero un poco en alto»; así se indica su porte real mediante la elevación física del personaje. Este primer rasgo se muestra como un eje estructural de la tensión dialógica, pero no termina ahí, porque hay otro elemento simbólico importante relacionado con la justicia y es el pañuelo en los ojos.

Al revisar este otro elemento simbólico destaca una tensión relacionada con la justicia. Cuando se trae a la mente la imagen de Petra con los ojos vendados, se representa tácitamente el concepto de justicia, el cual funciona en la obra para gesticular la tensión en el enunciado. Por ende, es necesario entender cómo funciona esta relación y cómo es abordada mediante los arquetipos representados por los personajes. Una vez identificados estructuralmente, se buscarán los rasgos simbólicos de los personajes representativos para la historia de España.

En primer lugar, se identifica al personaje Moncho como arquetipo del gobernante o controlador. Esto se corrobora en el primer acto del drama, luego del juego donde Petra tiene los ojos vendados (187); sus subordinados lo reconocen como figura de poder durante el juego de cartas: «MONCHO: (a Arévalo que juega con otro palo). Pinta oros. / ARÉVALO: perdone, amo, es que estoy distraído» (194). Posteriormente, en el siguiente diálogo se aprecia cómo el personaje Bernabé, participando en el mismo juego de naipes, reconoce la autoridad de Moncho:

MONCHO: ... queda bonita su postura de mediadora invisible. Un idiota hace de recadero; ella nos eleva las súplicas y nosotros las concedemos o no, generalmente no: es un orden jerárquico impecable.
BERNABÉ: Visto así... ¡Cómo es este Don Moncho! El que quiera metérsela doblada. (198)

Según lo abordado en cuanto al tercero y los elementos simbólicos que aporta al enunciado, la configuración dialógica utiliza arquetipos relacionados con la monarquía. Así como lo muestran los diálogos

anteriores, la estructura jerárquica constituye un rasgo histórico-social de España y se configura simbólicamente mediante una dinámica de juego tanto en el de adivinar, entre Petra, Moncho y Bernabé, como en el de cartas. La existencia de dos juegos muestra una diferencia de exclusión entre cada uno, pues Petra solo participa en el primero, mientras en el otro solo interactúan los del segundo grupo.

Los personajes subordinados concuerdan con una forma de sistema cuyas entidades públicas se encuentran bajo la influencia del gobernante. La primera de ellas corresponde a la notaría en su función legislativa sobre los derechos de los individuos y afirmar o negar la legitimidad de la palabra: «PETRA: Sí, don Bernabeeeeé. Todo se me ha cumplido. Qué casualidad, ¿eh? Todo, menos lo que esperaba. En mi testamento lo tengo dicho... / BERNABÉ: Infundios. No has testado. En mi notaría no consta» (193).

La segunda instancia pública corresponde a la alcaldía, la cual funciona como un aparato dependiente del Estado encargado de los asuntos de gobierno particulares de la región donde se encuentra. Resalta la existencia de una jerarquía de poder entre las instituciones públicas sometidas a la centralidad del sistema monárquico y el jefe superior, como se aprecia a continuación: «MONCHO: Después de un par de siglos de subordinación, a nadie se le ocurre hacer nada que merezca la pena denunciarse, ¿no, Arévalo? / ARÉVALO: Yo, como alcalde..., lo que usted diga, Don Moncho» (198).

En el plano opuesto, la posición de los personajes Petra y Tadeo, corresponde al lugar más bajo de la estructura. En el texto se muestran como simples medios para realizar las actividades relativas al prostíbulo:

MONCHO: Además, un tonto asusta menos a un pueblo que la boca de un torno: el tonto es cosa suya. No fue mala la idea de Petra Regalada. Queda bonita su postura de mediadora invisible. Un idiota hace de recadero; ella nos eleva las súplicas y nosotros las concedemos o no, generalmente no: es un orden jerárquico impecable (198).

La estructura jerárquica se mantiene dentro de parámetros simbólicos relacionados con un movimiento de transición, como una dinámica de juego subrepticia en el primer acto y permite configurar la tensión dialógica entre dos fuerzas. La articulación de todos estos elementos mediante la representación simbólica se fundamenta en la función del tercero la cual consiste en orientar la comprensión del enunciado dialógico desde la recuperación de rasgos histórico-sociales de la experiencia del pueblo español.

La imposición de la costumbre: el mito de las Petras regaladas

El mito es el instrumento de control mediante el cual se logra mantener el orden social establecido por la costumbre y así sostener la estructura jerárquica del convento-prostíbulo. El siguiente fragmento corresponde a la explicación realizada por Petra cuando Mario le pregunta qué son las Petras Regaladas:

PETRA: La única voz que ellos, a veces, oyen. Es una fundación que tiene cientos de años. Una familia construyó este convento...

MARIO: (sorprendido.) Pero, ¿esto es un convento?

PETRA: Usted habrá oído decir que la vida da muchas vueltas, ¿no? Pues la que ha dado aquí es una vuelta de campana. El egoísmo de unos cuantos lo fue cambiando todo. De convento, a casa de putas, con perdón; de muchas putas, con perdón, a una sola para evitar problemas; de bienes de la fundación, a fincas personales... Cuando los del Patronato se cansan de una Petra Regalada o se les muere, van a la Inclusa de la capital y traen otra. La que había pasa a ser criada de la nueva: fraila se llama. A la nueva se la presenta al pueblo desde estos ventanales. Suele ser la noche de San Juan, entre los fuegos (206).

Además de la explicación sobre el origen del mito, sobresalen tres aspectos relacionados directamente con lo consuetudinario. El primero corresponde al nacimiento de la costumbre a partir de un grupo; nació de una familia, lo cual muestra la evolución de un grupo primitivo a un sistema de prostitutas. El segundo consiste en la apropiación de

los recursos para sustentar al pueblo, donde estos pasaron a manos de quienes manejan el prostíbulo. El tercer punto consiste en la distribución desigual de la riqueza donde, mediante la procesión y la figura de la divinidad, se justifica al pueblo la pobreza mediante.

Aunque el mito de la divinidad de Petra es utilizado para mantener la sucesión del poder centralizado en el linaje de la familia fundadora, llega a convertirse en una forma de represión, lo cual se observa por su rol de apaciguadora: «cuando pasa algo gordo en este pueblo, en el que nunca pasa nada, sacan a la Petra en procesión, ... y ella lo arregla todo» (206). La razón por la cual se mitifica a las Petras tiene un rasgo de encubrimiento, porque el poder no puede contenerse en una persona o en un mito: «PETRA: (A MARIO.) [Moncho] Es el cacique, como habrá usted notado. Este que le baila el agua [refiriéndose a Arévalo] es el que puso de alcalde. Y este [Bernabé], el notario: legaliza todo lo que él manda. Los llaman la Santísima Trinidad» (205-206). Como afirma Foucault, el poder no se impone por la palabra de una persona, sino en la estructura en la cual se distribuye el poder³⁹. Dicho mecanismo de propagación del poder se basa en una jerarquía representada por aparatos legislativos.

El grupo mencionado ocupa el lugar de establecer las normas como sucesores de sus ancestros, quienes desde una época primitiva organizaron la sociedad y establecieron una dinámica social con sus propias leyes. Estas reglas, han pasado por un proceso de decadencia hasta provocar una distribución desigual, negándole al pueblo su derecho a lo propio. En consecuencia, el malestar se manifiesta tácitamente como un sentimiento de descontento social, donde la imagen divina de Petra es utilizada, por el gobierno, para calmar el desencanto popular. No obstante, el mito puede ser peligroso para el sistema opresivo, porque incurre en un error en su naturaleza consuetudinaria, el cual corresponde a la esperanza como elemento contradictorio ante la dinámica sucesiva. La esperanza constituye por naturaleza una idea de

39 Michell Foucault, *Microfísica del poder* (Barcelona: Planeta-Agostini, 1994) 142.

cambio y es, simbólicamente, una palabra relacionada con procesos de transición que pone en riesgo el orden establecido.

La palabra como mecanismo de subversión: el reclamo al derecho consuetudinario

La palabra desempeña un papel fundamental dentro del derecho consuetudinario porque contiene la configuración de los valores consuetudinarios a partir de la evolución de la costumbre y es precisamente con respecto a la dictaminación de la pauta como surge un distanciamiento entre los intereses de un grupo y otro. La teoría del derecho expresa un punto importante sobre el valor en el ámbito de lo consuetudinario. Según Cisneros:

¿Cuál es el valor que el hombre encuentra para vivir entre normas, pautas de interacción personal, roles sociales, etc.? ... Existen diferentes respuestas. Lo cierto es que hay valores o finalidades colectivamente practicados ... pueden ser diferentes de grupo a grupo y van desde la protección de algo que tiene valor para el individuo ... hasta la supervivencia del hombre o del grupo ... [los cuales] son entidades dinámicas y no simples colecciones de individuos sin sentido o sin trascendencia; de ahí que la satisfacción de sus valores o de sus finalidades variarán según las condiciones de prioridad, urgencia o simple satisfacción de algo»⁴⁰.

En el tema de la costumbre, Petra constituye un mito para representar el modo de vida de un pueblo, pues tal como lo muestra el siguiente diálogo, el personaje femenino reconoce su deber de sustentar la vida social y satisfacer las necesidades de un pueblo:

PETRA: Sí, señor, sí. De los Muertosdehambre. Más cerca me siento de ellos que de vosotros. Si pudiera, esas puertas abiertas estarían. Adelante, que cada cual cogiese lo que le falta y dejase a los demás

40 Germán Cisneros Farías, *Teoría del Derecho* (México: Trillas, 2000) 20.

coger también. Porque con el sudor y el cariño de sus abuelos se hicieron estos muros (198).

La función del convento era asegurar los valores e intereses contruidos por los antepasados sostener la vida y la supervivencia de las generaciones futuras. Por ende, cuando las intenciones de los fundadores se inclinaron hacia acciones egoístas, el convento dejó de ser un lugar para el servicio del pueblo como lugar de bien social y se convirtió en un prostíbulo, reemplazando el derecho a los recursos económicos por prostitutas.

Mediante la dinámica de la sucesión y las procesiones, se presentaba a la Petra como un discurso religioso necesario para el vivir del pueblo. Debido a la naturaleza social del mito, la devoción a la divinidad es el resultado de las intenciones ocultas del grupo en el poder para mantener sus propios intereses y privilegios, justificándolos mediante la modelización de los comportamientos de los individuos a los cuales gobiernan a través de las procesiones, dignificando la opresión y el mal vivir como una causa justa, un mal necesario. En contraste, la doble identidad de la mujer como prostituta le permite comprender la injusticia porque conoce los dos universos contruidos, es consciente tanto de la estrategia utilizada por la fundación, como de la realidad social del pueblo. Ello se traduce como un juego de ilusión y desilusión en el cual se debate Petra, porque a ella también se le han negado sus derechos, como se aprecia en la siguiente cita: « PETRA: ... La única felicidad que recuerdo en mi vida está aquí escrita. Los años en que todo era esperar. La colcha de mi boda, qué lástima. Cientos de noches, bordando para una sola. Terminada. Sólo le falta la inicial de mi amante. Infeliz. Aquí» (192). En la voz del personaje femenino se evidencia el interés por el casamiento, el cual posee como esperanza de satisfacer el deseo amoroso y le ha sido negado en su condición de prostituta.

En consecuencia, la desilusión se manifiesta como un elemento que pone en duda la legitimidad del sistema actual de organización, el cual, a través de los diferentes mecanismos de apaciguamiento,

asegura la paz y el buen vivir del pueblo y de todos. Al ser el símbolo de la mujer-nación, Petra aspira a los ideales de una época cuando se había creado el convento y se representa mediante una apelación al recuperación de la verdadera identidad: «PETRA: Me volveré a llamar Dolores... Se sufre mucho con el nombre de Petra Regalada. Yo estoy deseando llamarme Dolores» (192).

La esperanza del personaje cobra sentido con la llegada de Mario, descrito como un forastero con intereses propios sobre la distribución equitativa de los bienes y el derecho a la posesión, los cuales destacan al observar su interés en lograr que Petra busque su propia identidad, como se observa en este fragmento: «PETRA: ¿Quién eres tú? ¿A qué has venido? / MARIO: A librarte y a pedir que me ayudes a liberar a los otros» (213). De esta manera, este nuevo personaje potencia la dinámica de transición porque impulsa a Petra a recurrir al reclamo a la libertad.

Sobre los intereses de los dos grupos, tanto la Fundación como el pueblo representan una lucha por afirmar los valores de un modo de vida seguro para quienes han sido explotados. Esta dinámica, configurada por un enunciado dialógico, permite introducir la función del reclamo legal, como recurso empleado a través de la palabra. El juicio elaborado por Petra surge de la apelación a la palabra como instrumento para liberarse de la estructura opresora cuando reclama su derecho a ser mujer libre: «PETRA: Que me dejéis vivir. No quiero seguir siendo una ramera» (218). Como se observa, el reclamo se fundamenta en un principio de reconocer la propia identidad, lo cual desarticula completamente el discurso de legitimación del prostíbulo porque es imposible dejar de ser. No obstante, esta prostituta no se reconoce como tal, así consta en la siguiente afirmación: «MONCHO: Pero, ¿Qué crees que eres? / PETRA: Una mujer nada más» (220).

La afirmación hecha por el personaje femenino causa un desequilibrio total en la estructura del espacio, porque cuestiona la autoridad de lo establecido, el cual tiene como base un reclamo al derecho consuetudinario, pues se apela a la historia y a la costumbre tanto para defender

el sistema opresor como para cuestionarlo: «BERNABÉ: ¿Dónde irían si no a parar la tradición de siglos, los preceptos, las jerarquías? Virgen Santa, una Petra Regalada que renuncia: el principio del fin. No hay noticias históricas de un hecho semejante» (220). Este desequilibrio corresponde a un momento de carnavalización en el texto porque las estructuras son evadidas y dejan de existir por un momento. En este último, son asignadas a Petra características ajenas a su nivel jerárquico. A continuación, aparece un fragmento que muestra este hecho: «PETRA: (colmada.) Hasta aquí llego la riada. Llevo treinta años muda. ... Ya explotó el triquitraque: ahora os vais a enterar de lo que pienso de vosotros» (221). El fenómeno textual descrito, se relaciona con la aparición del personaje Mario, el cual, con su llegada, representaba ideales contrarios a los intereses del prostíbulo y era rechazado por el orden autoritario establecido por la Fundación, así lo muestra el siguiente fragmento: «MARIO: No tenemos cada uno una vida. La vida es de todos y entre todos hemos de vivirla» (213).

Petra se libera de la estructura de opresión porque, estando en el uso de la palabra, logra sacar a la luz el falso discurso de Don Moncho, con el cual lograba mantener su influencia y control sobre sus subordinados, consistía en imponerse ante todos con una figura de macho, así lo muestra la siguiente cita:

PETRA: ... (señala a DON MONCHO.) El maricón es este ... Hasta ahora le he guardado el secreto porque los machos no los mido yo en la cama. Los machos son la vida y reparten la vida alrededor. ... tu heredero universal no está estudiando diplomático como te hace creer, ni es una bala perdida mujeriego, ... trabaja vestido de mujer en un cabaret de la capital. ... Pero que no te quite el sueño la información ... Es hijo de tu perro fiel, de tu animal doméstico: Antonio Arévalo. (224)

El juicio efectuado por Petra a través del uso libre de la palabra causa la muerte del jerarca; la imagen simbólica del jerarca, fundamentada en un sistema patriarcal monárquico, viene a ser destruida ante la acusación de ser un impostor. A través de estrategias de deconstrucción

donde se le atribuye palabras como «maricón», se muestra la libertad completa con la cual la mujer puede usar los elementos del discurso machista para destruir el mismo discurso del otro.

Con la pérdida de la figura de poder surge el dilema de la sucesión, pues no existe heredero y son los más cercanos, Bernabé y Arévalo, quienes alegan dicho derecho, lo cual se puede observar al inicio del acto segundo. Este caos se intensifica cuando el pueblo escucha, por medio del altavoz del prostíbulo el estado vulnerable de Don Moncho:

ALTAVOZ: Las autoridades están dispuestas a garantizar, a toda costa, el orden y la seguridad no permitiéndose las reuniones de más de tres personas, salvo en las rogativas que se organicen en los locales de la iglesia, para suplicar al Altísimo que custodie la vida de nuestro insustituible protector. (228)

Ante la crisis, es el personaje Mario quien, a pesar de su interés por ayudar al pueblo a recuperar sus derechos, comienza a mostrar su inclinación por volver a la estructura recién destruida:

MARIO: El anuncio de su muerte [la de Don Moncho] acaso no sea más que un truco para que acudan sus secuaces y reorganizarlos. Y si su muerte es cierta, como dice Camila, no comprendo qué hacen aquí en lugar de estar preservando sus puestos y ventajas. Se lo advierto con el mayor desinterés. (237-238)

El pueblo arremete contra el prostíbulo en busca de recuperar sus derechos (241), pero su intento por recuperar lo propio se convierte en un intento por destruir el prostíbulo en busca de recuperar el derecho a sus posesiones y a la satisfacción de sus necesidades. Es en ese momento cuando Mario intenta calmarlos mediante el discurso religioso, con la intención de apelar al respeto del pueblo hacia lo sagrado del lugar: «MARIO: Calmaos. El convento es sagrado. *Como un arca de la alianza*» (241). La prerrogativa del personaje es

recordarle al pueblo la verdadera naturaleza del prostíbulo, el cual, como convento, su función es satisfacer las necesidades del pueblo y así traer a la memoria los preceptos de la entidad religiosa, haciendo alusión al concepto de alianza como pacto entre los gobernantes y el pueblo que justificaba la permanencia de los antiguos monarcas en el gobierno.

Finalmente, la estructura jerárquica es devuelta, utilizando a Petra como un recurso para apaciguar al pueblo, tal como se observa en el siguiente fragmento: «MARIO: Decía que extinguido un carisma maléfico, el del tirano, me dolería tener que emplear otro. Pero no encuentro más remedio (solemne). Debe salir en procesión la Petra Regalada» (243). Aunque los intereses de Mario, en principio, correspondían a un instinto por libertar al pueblo y devolverles el derecho a elegir sus propias maneras de organizarse y regirse, incurre en la fórmula del opresor, quien no permite la transición: «corrupción y purificación, júbilo y catástrofe» (185), porque la naturaleza del forastero consistía en implementar otro modelo similar al anterior.

De esta manera, el sentimiento de desilusión vuelve a aparecer, porque el reclamo al derecho de satisfacer las necesidades y los intereses del pueblo fue interrumpido por la (re)implementación del mito de sucesión de las Petras. En consecuencia, Mario se corrompe así como el gobierno anterior había entrado en la decadencia moral y política. Así lo evidencia el siguiente diálogo:

PETRA: Entonces es verdad.

MARIO: Sí, sí. Ya te lo dije: no se puede cambiar lo establecido.

PETRA: También me dijiste...

MARIO: No me lo repitas. No compliques más la cuestión. Haz lo que te he mandado. (253)

La desilusión de Petra, como consecuencia de la nueva jerarquía, se fundamenta en la negación de los derechos del individuo a satisfacer sus necesidades y deseos. Petra, quien permanece en su representación

simbólica de la mujer-nación, cae en el desencanto como consecuencia del desamor. La dinámica de transición representada por la relación amorosa entre este personaje y Mario inscribe la experiencia de lo vivido como un desencanto por regresar de nuevo a la estructura opresiva, así lo dejan en claro las siguientes líneas:

PETRA: Entonces ya soy libre. Ya me puedo llamar Dolores, Camila. Ya son ciertas las letras de la colcha. (A los viejos que bajan la cabeza.) ¿No me dais la enhorabuena?

MARIO: Sí. Ya te puedes llamar dolores. En un coche que hay abajo a la puerta ha venido conmigo la nueva Petra Regalada.

PETRA: ¡Qué guaja! Se ve que te han ido bien las cosas. ‘Todo resuelto’, dice tu telegrama. (Lo enseña.)

MARIO: Y eso iba a responder. (A los viejos.) Lo dicho. (A Bernabé.) Camila, al asilo (A Arévalo.) El muchacho, a la Casa de locos. (252)

Las nuevas intenciones del forastero se han corrompido por las ideas del pasado régimen y lo hacen decantar por un sistema represivo para regresar y mantener el orden anterior del gobierno de Moncho. Sin embargo, el final intempestivo de la obra corresponde a la respuesta ante esta nueva, aunque repitente, experiencia del pueblo español, pues, ante la orden de llevar a Tadeo, a la «Casa de locos», este último se escapa de las manos de Arévalo y vuelve para estrangular a Mario (254). No obstante, la acción realizada se la atribuyen a Petra los demás personajes (254), en función de su simbolismo, es decir, la relación entre Tadeo Y su madre, se convierte en la concreción de la identidad nacional desde lo consuetudinario, como se aprecia a continuación: «PETRA: Ya no hay Petra. Se acabaron las Petras Regaladas. Ahora sí que, por fin, soy Dolores. (Tiran la colcha sobre el cadáver de Mario)» (254). Así, la última acción de estos dos personajes conforma todo el conjunto de ideales del pueblo español que representan el deseo por recuperar lo propio, la propia historia escrita a quienes les pertenece. La experiencia de lo vivido afirma, a partir de la terminación de la vida del monarca, una nueva vida, una recuperación de lo propio.

Aspectos finales

El mito de Petra parte de una representación simbólica de la experiencia de lo vivido por el pueblo español a través del personaje femenino, el cual anteriormente cumplía con un paradigma simbólico desde la figura de mujer-nación, planteado como un mecanismo tanto de sujeción como liberador de conciencias. Esta experiencia se articula en la configuración dialógica de dicho mito a partir de los sentidos y significados que se derivan de la concomitancia entre los discursos asociados al espacio del convento-prostíbulo. Estos símbolos constituyen una dialogía porque son sistemas del lenguaje que remiten a valores ideológicos sociales e históricos referentes de la experiencia vivida por el pueblo español, la cual, el texto no remite directamente, sino a través de la representación de una tensión interpretada por la función del tercero.

Por último, la dinámica de transición es abordada en el texto, como se vio, desde parámetros simbólicos señalados por A y B como un recorrido dinámico y, en sentido estricto, emprendedor de nuevas perspectivas sobre el gobierno y los aparatos legislativos que rigen el Estado. Por lo tanto, el signo textual apunta a un horizonte ideológico fundamentado en el deseo del pueblo español por cambiar el sistema de tradiciones y costumbres, mediante una dinámica de reclamo por identificarse libre y autónoma, regirse, finalmente, por los valores del pueblo, apelando así al derecho consuetudinario, al público, instándolo a buscar y cuestionar cuál es su historia.

Función social de la ironía en *Decamerón*, de Giovanni Boccaccio¹

(Social Function of Irony in *The Decameron*
by Giovanni Boccaccio)

Jesús Miguel Delgado Del Águila²

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú


RESUMEN

Decamerón ha causado una reacción convulsa por su contenido social y la burla a patrones adscritos a la religión y la moral medievales en Italia. Por ello, se propone fundamentar esas razones que acarrearón el asombro de la obra literaria de Giovanni Boccaccio. Se retoma el concepto de la función social de la ironía, que a la vez parte de tres principios básicos desarrollados por Bergson. Una situación cómica requiere inteligencia, insensibilidad y crítica social. Con ello es posible explicar que la ironía se encuentra condicionada a la cosmovisión del autor.

ABSTRACT

Decameron has caused a convulsive reaction due to its social content and the mockery of patterns ascribed to medieval religion and morality in Italy. Therefore, support is provided here for the reasons leading to such astonishment about the literary work by Giovanni Boccaccio. Attention is given to the concept of the social function of irony, which in turn would start from three basic principles developed by Bergson. A comic situation requires intelligence, insensitivity and social criticism. Thus, it is possible to explain that the notion of irony is conditioned by the author's worldview.

1 Recibido: 16 de octubre de 2020; aceptado: 17 de agosto de 2021.

2 Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Escuela de Literatura;  <http://orcid.org/0000-0002-2633-8101>. Correo electrónico: tarmangani2088@outlook.com

Palabras clave: literatura italiana, *Decamerón*, ironía, función social

Keywords: Italian literature, *Decameron*, irony, social function

Un hombre que se disfraza es una figura cómica. También lo es un hombre que parece haberse disfrazado. Por extensión, será cómico todo disfraz, sino también de la sociedad y hasta de la misma naturaleza

HENRI BERGSON

Introducción

Decamerón se compone por diez jornadas. Cada una comprende diez novelas³. El género que se asemeja más a esos relatos es el del cuento. Su extensión reducida y precisa fomenta esa categorización. Las tramas oscilan en ambientaciones que pertenecen a los exteriores de Florencia, una ciudad de Italia. Allí es donde se localiza el común de las historias. Su elección es justificada por la inclusión de un suceso de la realidad. Este consiste en que en ese periodo de la Edad Media el país atravesaba por una pandemia, conocida como la peste negra⁴. Ese es el motivo por el que optan por ese espacio alejado de la civilización. Ese recorrido lo emprenden siete mujeres y tres hombres: Neifile, Elisa, Lauretta, Emilia, Filomena, Fiammeta, Pampínea, Filóstrato, Dioneo y Pánfilo. Ellos se dedican a la narración de historias heterogéneas. Sin embargo, habrá una secuencia que cumplir y una predilección temática para iniciar esa actividad. Para que eso funcione con normalidad, uno de ellos se responsabilizará de la organización. Quien asuma ese cargo será llamado rey o reina. Con todas esas condiciones, cada uno empezará a contar una novela

3 En el trabajo «Boccaccio, el Decamerón y la acuñación de un neologismo: la “novela” en el siglo xv» (2017), David González Ramírez indica que no existe una definición exacta de novela en ese periodo. Ese género se entiende como un neologismo que significa «cuento», sin diferencia alguna. Conforme transcurre el tiempo (siglos xv y xvi), esa noción se irá resemantizando y pormenorizando.

4 Mita Valvassori reconstruye el contexto histórico de la obra literaria de Giovanni Boccaccio para realizar un estudio ecocrítico sobre la epidemia de la peste negra por la que atravesó Florencia (Italia). Su aporte científico se titula «A vueltas con el Decamerón: el concepto de paisaje» (2015). Este fue publicado en el n.º 34 de la revista *Contextos*.

en una jornada determinada. En general, la mayoría de los tópicos postulados se vinculará con algo que provoque un impacto en los oyentes. Se escucharán relatos acerca de engaños, lujurias, pecados y aquello que suponga un actuar incorrecto para ese tiempo. Por esa razón, *Decamerón* tendrá una recepción crítica por la manera en que se van presentando situaciones que acarrearán disturbio en el sentimiento de la colectividad italiana.

El propósito de este trabajo es abordar la ironía desde una perspectiva social. Para ello, retomaré los elementos polémicos que se extraen de *Decamerón*, como los que se asocian con las argucias, la infidelidad o la maldad. Partir de esa base permite condensar argumentos concomitantes en torno a la obra y relacionarlos con ejemplos específicos del texto. Por lo tanto, dilucidaré cómo trataré la epistemología de la ironía en los siguientes párrafos.

La ironía es una figura retórica que se refiere al desvío que emerge en un proceso por hallar una significación. Esta forma ambivalente de pensamiento suscita un nuevo sentido, que se valdrá de una estructura inusitada. En otros términos, se originará con la afirmación de una negación⁵. Algunos tropos que cuentan con esa misma configuración son el oxímoron, la paradoja y el hipérbaton. Por el contrario, no acudiré al análisis de las figuras retóricas para desarrollar esta investigación, sino que plantearé la ironía en un contexto menos inmanente. La atención se adscribirá en su modo de articulación en el plano social. Y se comprobará por medio de su aplicación en las novelas que componen las jornadas de *Decamerón*. Para fundamentar este paradigma, he recurrido al libro de Henri Bergson, que se titula *La risa*.

La nomenclatura de la ironía que se extrae del autor facilita diferenciar tres formulaciones que concuerdan con la obra literaria de Boccaccio. La primera consiste en que su funcionalidad sarcástica dependerá de la preparación intelectual del emisor y el receptor. De existir una ausencia de adiestramiento, el fin del escritor italiano no

5 Stefano Arduini, *Prolegómenos a una teoría general de las figuras* (Murcia: Universidad de Murcia, 2000) 81.

será el indicado. Para ello, será necesario argumentar cómo es posible que este elemento cómico disponga de esas peculiaridades que provocarían su efecto inmediato. El segundo tratamiento de Bergson propone que lo irónico tendrá una repercusión si la insensibilidad es propicia en los personajes y el lector. Es lógico asumir que alguien es impasible al reírse o burlarse de las desgracias de su semejante. Sin embargo, esa postura es enjundiosa para que se produzca esa derivación. Las emociones no deben involucrarse. Eso justifica que varios de los personajes de *Decamerón* opten por engaños, maltratos, robos e intolerancia al sufrimiento. Incluso, muchos de ellos son egoístas y vanidosos. Todas esas características humanas destacarán el propósito satírico de Boccaccio. El tercer enfoque sobre la ironía se estriba en su compromiso por criticar a la sociedad. Mediante ese recurso, se cuestionarán sus costumbres, su cotidianidad, sus ideologías, sus creencias y aquello que suponga un automatismo y una previsibilidad de las acciones tradicionales. Esa rigidez con la que se desenvuelven las personas y el cumplimiento rudimentario de sus obligaciones serán la base para que el autor juzgue con mordacidad a la humanidad.

Estas tres modalidades sarcásticas se desplegarán con pormenores en los siguientes acápites. Para argüir la volición, se hará un recuento de las jornadas aludidas de *Decamerón* y se pondrán algunos ejemplos prominentes. El objetivo de esa interacción entre la teoría y el texto es demostrar la función social de la ironía que tuvieron los relatos del libro de Boccaccio.

La ironía como un recurso propio del intelecto

Para Henri Bergson⁶ la ironía se plasma si se comprueba una disposición. Esta surgirá de la capacidad para proponer una situación cómica; es decir, su ingenio o esa forma dramática de pensar. El grado de inteligencia será neurálgico para quien intente desenvolverse con esos patrones. Incluso, toda persona que recibe o se expone a una escena

6 Henri Bergson, *La risa* (Buenos Aires: Editorial Losada, 1939) 16.

satírica deberá estar en las mismas condiciones. Ese requisito social facilitará la comprensión de la volición de un evento caracterizado por la mordacidad. Normalmente, una torpeza o una equivocación puede producir una reacción afín en el espectador. No obstante, habrá ocasiones en las que se exija una confrontación con algún aspecto de la cultura para que pueda ser entendida. Eso es lo que acaece cuando se plantea una deformidad, una sustitución o una imitación⁷. Para elucidar la pretensión a cabalidad, se contará con el conocimiento del referente que aluda a ese tipo de exhibición sarcástica. El resto del trabajo dependerá del narrador, pues él sabrá en qué instante introducir cada situación. Además, tendrá que ser sutil para que no perjudique el objetivo de la totalidad de una escena. Es pertinente recordar que la historia se conforma por una trama y que su complejidad porta otros elementos. En ese sentido, la inserción de la ironía se supeditará a un momento adecuado para que cumpla su rol en un intervalo específico. La naturaleza burlesca se distinguirá por su uso y su repercusión sincrónicos. Esta configuración intelectual que se ha explicado en torno a la ironía se aprecia en las jornadas tercera, sexta y octava de *Decamerón*. Su incorporación se fundamentará luego de hacer un recuento sintético acerca de la composición del conjunto de relatos.

La tercera jornada de la obra literaria de Giovanni Boccaccio se constituye por las novelas sobre el chico sordomudo Masseto de Lamporecchio, el palafrenero y la esposa del rey Agilulfo, la señora que se enamora de un joven, la penitencia del hermano Puccio, el regalo del Acicalado a Francesco Vergellesi, el adulterio de Ricciardo Minútole con la cónyuge de Filippello Sighinolfo, la reaparición de Tedaldo para meterse con una casada, el entierro de Ferondo, el acuerdo del matrimonio de Beltramo de Rosellón y la mujer de Neerbale. Estas historias son supervisadas por Neifile, quien ha sido elegida reina para que suministre el orden y la preferencia de los temas de las narraciones. Estos relatos tienen en común la incitación a la lujuria. Esta se

7 Bergson, 26.

manifiesta por la perspicacia que poseen los personajes para adaptar situaciones pervertidas a su conveniencia. Muchas veces, optan por el engaño para conseguir su propósito. Resultarán cómicas esa manera de lidiar con la verdad de los acontecimientos y la idea de hacer creer al ofendido que se está realizando lo correcto. Es más, se trata de buscar un final triunfante en medio de todo. Para ejemplificar, analizaré la primera novela de esta jornada, que se basa en lo que le pasó al joven Masetto de Lamporecchio⁸. Este personaje fingió ser un sordomudo para ingresar como jardinero en un convento y aprovecharse de los impulsos hormonales de las monjas. En este caso, la inteligencia es propicia para consumir el pecado anhelado. Se servirá de un referente conocido por él y la comunidad: un sordomudo. La suplantación de identidad que él emprende genera un efecto mordaz en los lectores, pues se sabe que esta persona es un farsante y que está escuchando todas las declaraciones íntimas de las religiosas. No obstante, ese caso no hubiera sido exitoso en el joven Masetto si fracasaba con la emulación de un sordomudo. Otro momento satírico y de naturaleza sincrónica es la confesión de una de las monjas por querer obviar su virginidad. Se justifica ante su compañera de no concretar ese pacto con Dios, tal como se manifiesta a continuación: «¡Cuántas cosas se le prometen todos los días de las que no se cumple ninguna! ¡Si se lo hemos prometido, que sea otra u otras quienes cumplan la promesa!» (70). Esa epifanía terminará siendo cómica porque transgrede la configuración habitual de alguien religioso, que está prohibida de satisfacer sus necesidades sexuales (169-170). Para finalizar, llama la atención la franqueza con la que se va excusando para lograr su objetivo, sin considerar que la persona con la que se unirá es un impostor.

La sexta jornada de *Decamerón* también revela la composición intelectual que subyace a la ironía. Este compendio de diez novelas narra el desencanto de doña Oretta ante un caballero, la persuasión

8 Giovanni Boccaccio, *Decamerón*, revisado por Sergio Cortez (Librodot, 2014 [1349]) 69-70. Disponible en: <https://www.elelandria.com/libro/link_descarga_libro/218/287>. En adelante, los números de página se indican entre paréntesis en el texto.

positiva del panadero Cisti, la destreza de la señora Nonna de los Pulci, la disuasión de la ira de Currado Gianfigliuzzi por su cocinero Ghichibio, el análisis introspectivo de Forese de Rábatta y el pintor Giotto, la prueba de nobleza de los Baronci, la exoneración por la infidelidad de doña Filipa, la reprimenda a la vanidad de la sobrina de Fresco, el conocimiento de Guido Cavalcanti y el engaño de fray Cebolla. Todos estos relatos son dirigidos por Elisa, quien ha sido designada la reina para esa jornada. La mayoría de las historias se basa en la pericia humana para mentir. Para su realización transigente, se tomará en cuenta la dicotomía ingenuidad-astucia. Como se percibe desde esa constitución, es perentorio el paradigma que investigó Bergson con respecto a lo sarcástico, ya que este se sustenta en el recurso intelectual para su óptimo funcionamiento. Para explicar este caso en la sexta jornada, usaré como ejemplo la novena novela. Aborda la actitud intrincada con la que Guido Cavalcanti responde a sus detractores (169-170). Para que ese desenvolvimiento sea verosímil en el relato, es infalible que se haya emprendido una buena construcción del personaje. Tendría que fundamentarse que alguien con un determinado saber es capaz de recurrir a un lenguaje prodigioso. Incluso, es apto para provocar comicidad como consecuencia de su forma de expresarse. De ser eficaz ese parámetro, la ironía estaría bien desplegada; eso ocurre en la trama de esta novela. Guido Cavalcanti cumple con esa configuración, la cual es descrita en el texto de la siguiente manera: «Era uno de los mejores lógicos que hubiera en su tiempo en el mundo y un óptimo filósofo natural» (169-170). Asimismo, para reafirmar esa condición, se expone a un personaje que pretende poner a prueba esos conocimientos. Él piensa que su intelecto se debe a su aislamiento y su empecinamiento por justificar la inexistencia del Todopoderoso (170). Sin embargo, Cavalcanti tiene la habilidad para demostrar su sabiduría a través de respuestas mordaces, tal como lo hace al contestar a su desafiante: «En vuestra casa podéis decirme todo lo que os plazca» (170). Eso respondió al ser invitado por su detractor. No obstante, su interpretación no era tangible. Predominaba

una connotación a esa oración. Se trastocaba la palabra «casa» por la de «cementerio», para aludir a la cultura paupérrima y defectuosa del receptor. Esa situación revelada originaba una burla y una humillación a su contendiente. Con ello, es necesario acotar que para este caso fue indispensable el conocimiento previo de ambos personajes. De no saberse el referente inmediato, así como la forma metafórica de expresarse, la ironía no hubiera sido captada. Esta se propuso en un tiempo específico y cumplió su papel al plasmarse.

En la octava jornada es perentoria esa configuración intelectual que requiere el funcionamiento de la ironía. Las novelas que la constituyen poseen la misma peculiaridad de la sexta jornada. Se caracterizan por mostrar el ardid con que se consolida la mentira, junto con los eventos cómicos que provoca. Para ello, debe considerarse que lo sarcástico se devela con facilidad al sustentarse ese lenguaje compuesto de argucias y falsedades. Las historias que se desarrollan en esta jornada relatan la transacción de Gulfardo, la astucia del cura Varlungo para adulterar, la búsqueda del heliotropo por Calandrino, las intenciones lujuriosas del preboste de Fiésolo, la broma hecha al juez de las Marcas en Florencia, el extravío del cerdo de Calandrino, un amor no correspondido, el intercambio de parejas, el engaño al maestro Simón para que perteneciera a una compañía de corsarios y el robo de una siciliana a un mercader. Todas estas historias son supervisadas por Lauretta, quien ha sido elegida como la nueva reina. Su condición le permitirá direccionar el orden de los relatos y la temática de su preferencia. Para esa ocasión, se aludió a la mentira otra vez. De estas las novelas, he seleccionado la segunda de la octava jornada como ejemplo. Esta es narrada por Pánfilo. El tratamiento central consiste en los amoríos del sacerdote Varlungo y la señora Belcolor (204-207). De por sí, este tópico resulta polémico al igual que los que se basan en la degradación de un representante de la religión. Se realiza una sátira a la complejidad de este personaje, quien a la par ejerce sus funciones con normalidad. Por un lado, reparte bendiciones; y, por otro, se obsesiona por ver a una señora, llamar su atención y acostarse con ella. Su modo de actuar será cuestionable

desde el inicio. El narrador compara su expresión con la de un «santo palabreo» (205). Se va descubriendo que sus actitudes no son propias de un preste tradicional, quien debe guardar sus votos de castidad e impartir un adiestramiento regular sin importar el género. El desvío de Varlungo por comportarse de manera libertina es lo que a la vez produce ironía. Incluso, su accionar es tan exagerado que planifica la forma de pecar. Se vale de la retirada del marido de Belcolor, Bentivegna del Mazzo, para visitarla. Su intención es perversa, tal como se expone en el relato: «Pensó el cura que era el momento de ir a la Belcolor y de probar fortuna» (205). La burla persiste al seguir aprovechándose cada vez más de la situación. Buscará recibir un beneficio sin que termine perjudicado ni le interese el daño que pudiera conllevar. Esto lo hará con inteligencia. Es más, las personas afectadas tendrán que someterse a sus exigencias. Esa condición se revela en el siguiente fragmento:

Belcolor, que había quedado burlada, se encolerizó con el cura y le negó la palabra hasta la vendimia; después, habiéndola amenazado el cura con hacerla ir a la boca del mayor de los Luciferes, por puro miedo, con el mosto y con las castañas se reconcilió con él, y muchas veces luego estuvieron juntos de juerga; y a cambio de las cinco liras le hizo el cura poner un pergamino nuevo al címbalo y le colgó de él un cascabelillo, y ella se contentó. (207)

Con ese comportamiento descompensado, Varlungo demuestra con ironía la capacidad que posee para manipular y valerse de las creencias religiosas para obtener sus bienes particulares. Más allá de lo que consigue, termina siendo cómico cómo concluye la percepción periódica que se asume de los sacerdotes, quienes deberían guardar celibato y continuar con su propósito divino. Es enjundioso recordar que todo lo que provenga de la sexualidad es un acto en contra de la religión en la Edad Media⁹. Eso es lo que se irá recabando con el proceder de Varlungo. Estos preceptos se van deconstruyendo para propiciar un estilo

9 Galo Vinicio Andrade Moyano, *El erotismo en la obra El Decamerón de Giovanni Boccaccio* (Tesis de grado. Universidad Central del Ecuador, 2016) 23.

de vida basado en la desconexión de aquello que exige una estructura, una organización y un respeto por la institución eclesiástica.

Finalmente, la novena jornada de *Decamerón* presenta los rasgos constitutivos de la ironía, que se relacionan con las muestras de inteligencia en situaciones generadas por los personajes de las novelas. En esta oportunidad, las historias que se despliegan son dirigidas por Emilia. Ella ha sido seleccionada como la reina para indicar el orden de las narraciones y el tema de su preferencia. Estos relatos tratan en torno a la astucia de doña Francesca para liberarse de dos hombres que la deseaban, el pecado de una monja, la creencia de Calandrino, la desgracia de Fortarrigo, la disputa entre Calandrino y Bruno por una mujer, la escandalosa estadía de Pinuccio en casa de sus suegros, la premonición de Talano con su esposa, la venganza de Ciaccio, los consejos de Salomón y el encantamiento a la cónyuge de don Gianni. La mayoría de estas narraciones coincide con el tópico de cerciorarse de cómo ha quedado el personaje burlado por ser víctima de la maldad y la obscenidad. En muchas ocasiones, lo sarcástico eclosiona porque el resultado esperado recae sobre alguien que por tradición no debería actuar de ese modo. Su condición inusitada produce que sea objeto de sátira y crítica. Es así como se van configurando estos diez relatos. De ese conjunto, solo he elegido la sexta novela para lograr una ejemplificación. Esta es narrada por Pánfilo y trata acerca del albergue de Pinuccio en el aposento de su amada Niccolosa (249-251). El alojamiento será asequible con engaños que le hace al padre de la muchacha. Además, tendrá el soporte amical de Adriano, quien lo acompaña a aventurarse de esa forma. Toda esa estrategia irónica supone el aporte del ingenio y el intelecto de los muchachos.

Esa peculiaridad es la que patrocinaba el teórico Bergson y es constatada en las argucias de esos jóvenes. La excusa que le brinda Pinuccio al padre sirve como un argumento para acarrear una situación cómica. Esto se corrobora a continuación: «Mira, tienes que darnos albergue esta noche: pensábamos poder entrar en Florencia, y no hemos podido apurarnos tanto que a tal hora como es hayamos llegado»

(250). El alojamiento de estos chicos en ese lugar es casi una obligación para el señor, pues es una doctrina religiosa brindar hospitalidad al peregrino. Al procurar practicar el bien no ve nada de malo ayudar a un par de hombres. Sin embargo, esa aceptación y la permanencia de los muchachos en esa morada terminarán siendo mordaces, merced a que han conseguido burlarse de las buenas intenciones de un señor para concretar su pretensión. Pinuccio desea pernoctar con Niccolosa.

En lo sucesivo, ocurren otras secuencias con un propósito cómico y sincrónico, pues la acumulación de estos eventos revela el mismo objetivo inicial del joven. Se produce un inextricable adulterio entre la madre de Niccolosa con el compañero de Pinuccio, que no estaba planeado en ese instante. Encima, se genera una confusión de encuentros y desencuentros por la oscuridad de los escenarios, como cuando Pinuccio le confiesa al padre de Niccolosa lo mucho que le ha gustado la unión sexual con su amada, creyendo que quien le escuchaba en ese momento era su amigo Adriano. Al enterarse el suegro, eclosiona un asombro que solicitará un argumento lógico para erradicar cualquier sospecha. Es allí donde la fundamentación convincente podrá subsanar todo ese alboroto. La intervención de la madre de Niccolosa será esencial. Ella encubrirá la ilegitimidad que hizo con Adriano a través de su omisión y negará que se haya cometido cualquier acto sexual entre su hija y Pinuccio. Esclarece con argucias que el chico se encuentra en un estado somnoliento y que su marido tiene alucinaciones por el consumo del alcohol. Esto se expresa de forma explícita en sus diálogos:

—Miente con toda la boca, que con Niccolosa no se ha acostado; que yo me he acostado aquí en el momento en que no he podido dormir ya; y tú eres un animal por creerle. Bebéis tanto por la noche que luego soñáis y vais de acá para allá sin enteraros y os parece que hacéis algo grande; ¡gran lástima es que no os rompáis el cuello! ¿Pero qué hace ahí ese Pinuccio? ¿Por qué no se está en su cama?

Por otra parte, Adriano, viendo que la mujer discretamente su deshonra y la de su hija tapaba, dijo:

—Pinuccio, te lo he dicho cien veces que no vayas dando vueltas, que este vicio tuyo de levantarte dormido y contar las fábulas que sueñas te va a traer alguna vez una desgracia; ¡vuélvete aquí, así Dios te dé mala noche! (250)

Sorprende cómo la madre de Niccolosa tiene una excusa fehaciente para cada embrollo acarreado. Su participación repara los malentendidos de esa noche. Lo ha conseguido por su destreza intelectual de incorporar argumentos contundentes que anulen cualquier tipo de sospecha a su marido. El hacer pasar su discurso por cierto es un resultado adicional de que lo cómico impera, pues los lectores saben cómo han transcurrido los hechos y conocen que el padre de Niccolosa ha sido burlado.

El funcionamiento de la ironía desde la insensibilidad

Un postulado adicional de Bergson¹⁰ acerca de la ironía consiste en que esta será patente si prevalece una apatía ante el sufrimiento de alguien. La traición, el engaño, el robo y la muerte tendrían que estar acopladas a una actitud de indiferencia para que esta se produzca. Sin embargo, es cuestionable y refutable aceptar esos lineamientos, ya que normalmente se espera una secuela opuesta a la que sostiene Bergson. Una persona ordinaria sentirá lástima ante la inmersión del dolor ajeno y con mayor razón si el que lo padece es él mismo. No obstante, es necesario recapitular la función que posee la ironía como tropo. Esta se cumple si se genera una sustitución de estructuras, en la que existe un acto de confirmación sobre la negación. Con esos parámetros, es posible deducir que la risa no es compatible con las emociones, así como la constitución de una novela. Su modo de narración emula la realidad. Esa es su naturaleza. Se desconocerá la

10 Bergson, 13.

verdad absoluta por medio de ella. Se trata de un distractor¹¹. Por lo tanto, será asequible comprender que todo lo que se hace en el texto no es más que una recreación de lo real; en rigor, si el contenido tiene el propósito de criticar y burlarse de una tradición. Así, se niegan las bases rudimentarias de una cultura, y causa lo satírico. Asumiendo esa condición, lo nocivo que se presente en el texto originará un efecto adverso. También, se evidenciará con los extremos, como la vanidad o el aislamiento; es decir, el exceso de autoestima y su declive. En eso se estriberá la ironía. Esta configuración sarcástica adscrita a la insensibilidad se cerciora en las jornadas segunda, cuarta y quinta de *Decamerón*. Su introducción se explicará después de hacer un breve recuento en torno a la complejidad de los relatos.

La segunda jornada se basa en las novelas que abordan las historias del castigo que recibe Martellino por simular una curación, la recuperación de Rinaldo de Asti, el cambio de condición económica de tres jóvenes, la riqueza obtenida de Landolfo Rúfolo, los problemas inesperados en la travesía del mercader Andreuccio de Perusa, el restablecimiento de la posición de la señorita Beritola, los percances ocurridos de un mandato del sultán de Babilonia, el exilio injusto del conde de Amberes, el engaño de Ambruogiuolo y la apropiación de la mujer de Ricciardo de Chinzica. Estas narraciones son dirigidas por Filomena, quien ha sido elegida reina para que disponga del orden y la preferencia de los tópicos de las historias. Estas novelas concuerdan en la búsqueda del éxito personal y todo lo que se relaciona con ello, como la fortuna, la salvación de la humanidad y la felicidad. Esa predilección destacará por encima de los obstáculos que les vaya aconteciendo a los personajes. Es esa contraparte la que suscitará reacciones irónicas, puesto que quienes impiden su avance será gente impasible, egoísta y caracterizada por su maldad. Sus acciones perversas dejarán en ridículo a quienes emprenden su camino por mejorar; incluso, los convertirán en objeto de burla. Como ejemplo, he confrontado con la quinta novela

11 Bergson, 70.

de esta jornada. Filameta es quien la narra. Esta historia cuenta lo que le pasó al mercader Andreuccio de Perusa (36-41). En su mayoría, lo que ha atravesado son hechos negativos. Esto sucede cuando decide partir a Nápoles a comprar caballos. Sin embargo, su aspecto llama la atención de una siciliana, quien desea posesionarse de sus pertenencias sin considerar los perjuicios que podría ocasionarle. Al respecto, la mujer reflexiona de la siguiente manera: «¿Quién estaría mejor que yo si aquellos dineros fuesen míos?» (36). Su ambición se revela de forma explícita. Se confirma su insensibilidad. Lo que le importa es la obtención de beneficios particulares, sin reanudar quién requiera ese capital en realidad. Es más, su conducta persiste al preparar una emboscada para despojarle de sus adquisiciones. Esto se observa a continuación: «La joven, plenamente informada del linaje de él y de los nombres, para proveer a su apetito, con aguda malicia, fundó sobre ello su plan» (36). Lo invita a su casa, se inventa una situación para causarle lástima y emula ser su hermana perdida. Al final, estas argucias serán empleadas como una estrategia para robarle todo y expulsarlo de su vivienda. Esos recursos no son los únicos. El instante irónico se sigue produciendo. No basta comprobar la congruencia entre el efecto cómico generado con la impasibilidad de la mujer para aseverar esa articulación, sino que la sátira es perenne con las desgracias que le acaecen al protagonista. Su infortunio es tan frecuente e inverosímil que su condición resulta más mordaz que lo normal. Esos percances por los que atraviesa obstaculizan su objetivo primordial. Deseaba adquirir unos caballos con su propio dinero, pero su nueva posición se lo impide. Luego de ese incidente, lo timan otros hombres y después lo obligarán a yacer encerrado en una sepultura. La insensibilidad se aprecia de igual forma en su modo de proceder. Eso se corrobora en el diálogo dirigido a Andreuccio al resistirse a ingresar al mausoleo: «¿Cómo que no entrarás? A fe de Dios, si no entras te daremos tantos golpes con uno de estos hierros en la cabeza que te haremos caer muerto» (40). Esa determinación de los actos de quienes lesionan el progreso del protagonista se respalda de ideales caracterizados por

la maldad. La avaricia, el hurto, la mentira, la violencia y la apatía son talentos que configurarán su identidad antagónica, pero que acarrearán inmutaciones risibles al momento de transgredir las buenas intenciones de Andreuccio.

La cuarta jornada muestra esa composición insensible que es necesaria para que la ironía cumpla su rol. Las diez novelas que conforman este compendio de relatos abarcan los siguientes tópicos: el arrepentimiento de Tancredo, la astucia del fray Alberto para acostarse con una mujer, el infortunio de tres parejas, el combate de Gerbino con el rey de Túnez, el asesinato del amante de Isabetta, la muerte repentina de Gabyiotto, el accidente fatal de Pasquino, la separación de Girólamo y Salvestra, el suicidio de la cónyuge de Guiglielmo de Rosellón y la perspicacia de la esposa de un médico para esconder a su amante. Estos cuentos son dirigidos por Filóstrato, quien es elegido rey para esa jornada. Esa selección le otorga la potestad de sugerir el orden de las narraciones, así como el tema que deba tratarse. Estos relatos tienen en común el desarrollo de un final trágico. Ese desenlace permite hacer la trabazón teórica con lo propuesto por Bergson, porque prevalece una respuesta de impasibilidad ante el sufrimiento humano. Sin embargo, la exposición de esa condición será articulada con estrategias que produzcan comicidad.

De ese modo, lo sarcástico cumple su función por emerger una réplica inmediata en los personajes implicados y el lector. Para abordar este paradigma en la cuarta jornada, utilizaré como ejemplo la primera novela. Esta se centra en el príncipe de Salerno, Tancredo, quien es culpable de provocar la muerte de dos enamorados (105-109). Es culminante constatar cómo su falta de remordimiento y su actitud delictiva se hayan justificado por el impedimento de que su hija Ghismunda contraiga nupcias con algún hombre. Ese deseo se reforzará al presenciar el acto amatorio de los jóvenes. Esa conducta celosa y sobreprotectora no era esperada en la trama, ya que el padre siempre fue atendido por Ghismunda. Nunca desvió la atención que requería su progenitor. Lo que generó ese cambio fue que ella concretara una

relación. Desde allí, él actuará con malicia. Solicitará que aprisionen al muchacho al sorprenderlo con su hija y le recriminará de la siguiente manera: «Guiscardo, mi benignidad contigo no merecía el ultraje y la vergüenza que en mis cosas me has hecho, como he visto hoy con mis propios ojos» (107). Posteriormente, ordenará su muerte, pese a que Ghismunda le manifestó sus sinceros sentimientos para disuadirlo. Su discurso no será suficiente. Al rato, le entregarán una copa que contiene el corazón de su amado. Con ello, se confirma la despiadada perversidad del padre, expuesta por su hija: «¡Maldita sea la crueldad de aquel que con los ojos de la cara me hace verte ahora!» (108). Mandar a encarcelarlo, matarlo, despojar un órgano vital del cuerpo, incitar el suicidio de su hija y enterrarlos juntos es una muestra horrenda de cómo la composición tradicional de la familia se revierte por intereses particulares. Asumir que Ghismunda se casará significaba el impedimento de que su padre, quien hasta ese momento adoptó una actitud tranquila, reaccione de un modo convulso. Esa permutación de comportamiento termina siendo mordaz, puesto que demuestra que una persona puede inmutarse de la peor forma cuando alguien representa una amenaza contra sus propios bienes. No es tanta la atención por los resultados ocasionados a los muchachos, sino que destacan las conductas impasibles del padre.

La quinta jornada patentiza los rasgos de la insensibilidad que es propicia para que se origine la ironía. Las diez novelas que se despliegan aquí son dirigidas por Fiammetta, quien ha sido elegida reina. Esa condición le permitirá que sugiera el orden de las narraciones y decida cuál será el tema por tratar. En esta jornada, se encuentran las historias sobre los raptos de Simone a sus mujeres, el hallazgo de Martuccio Gmito, los accidentes de Pietro Boccamazza y Agnoletta, el matrimonio de Ricciardo Manardi con la hija de Lizio de Valbona, el descubrimiento de un pariente cercano de Giannole de Severino, el intento de homicidio de Gianni como castigo, la condena a muerte de Teodoro, el asesinato que apreció Nastagio, el cambio de suerte de Federigo de los Alberighi y la reconciliación de Pietro de Vinciolo

ante la infidelidad femenina. La mayoría de estos relatos abarcará el tópico del amor idealizado, así como la superación de los obstáculos. El vínculo de estos temas con la epistemología de Bergson se valida por su contraparte. Quienes intervienen como detractores de estos personajes aspirantes a la felicidad muestran todas esas cualidades egoístas, vanidosas e insensibles, tanto así que producen que sus víctimas sean apreciadas como objetos de burla.

La ironía se genera por su malevolencia hacia las personas de bien. Y ese detalle es de por sí una señal de indiferencia. Para demostrar eso, he recurrido a la tercera novela de esta jornada, que es narrada por Elisa. Esta se constituye por los incidentes atravesados por Pietro Boccamazza antes de casarse con la hija de Gigliuozzo Saullo, Agnolella (138-141). En esa circunstancia, se reitera con el impedimento del padre para que su hija contraiga nupcias. Esa forma de imposición resulta ridícula por revelar cuáles son los verdaderos propósitos de los progenitores y que la defensa de la libertad y las doctrinas religiosas son insuficientes para apaciguar la reprobación del padre. Esa actitud desencadena una situación apática. Encima, se corrobora ese comportamiento en los asaltantes que interceptaron a Pietro y Agnolella al momento de huir. Como ya se argumentó en la historia de Andreuccio de la segunda jornada, gente con esas características perversas exterioriza mucha impasibilidad ante el sufrimiento humano. Incluso, no les importará dejar a su víctima en la misma miseria, puesto que no tienen remordimientos e impera en ellos el deseo de obtener beneficios particulares. Esa configuración se manifiesta cuando declaran sus intenciones antes de hurtar a los dos jóvenes enamorados: «Este es de los amigos de nuestros enemigos; ¿qué hemos de hacer sino quitarle estas ropas y este jaco y, por desagradar a los Orsini, colgarlo de una de estas encinas?» (139). La execración de estos rufianes será satírica por el extremismo con el que se valen para planificar sus arremetidas. Además, posteriormente volverán a encontrarse con un rocín que les pertenece a los muchachos

para robarles otra vez. Es tanta su maldad que no existe modo de erradicarla. Esto lo confiesa uno de los pobladores a Agnolella:

Queremos recordarte que por estas comarcas de día y de noche van muchas malas brigadas de amigos y enemigos que muchas veces nos causan gran daño y gran disgusto; y si por desgracia estando tú aquí viniera alguna, y viéndote hermosa y joven como eres te causaran molestias y deshonra, nosotros no podríamos ayudarte. (140)

La complexión distinguida de los malhechores es palmaria, y se demuestra por sus condiciones desmesuradas de ejercer el terror. Esa peculiaridad tan empecinada conlleva que se confronte con la composición inmanente de la ironía propuesta por Bergson, ya que será indispensable percibir que estos elementos exagerados recaigan sobre el padecimiento humano. Eso es lo que se logra intuir con las consecuencias sincrónicas por las que atraviesa la pareja que ha decidido fugarse de su tierra natal para casarse.

La ironía como artificio para la crítica social

Un último argumento en torno a la ironía es el que desarrolla Bergson¹², quien sostiene que este recurso queda de manifiesto si lo comprende un grupo social. Para que eso se esclarezca, tendrá que haber una labor intelectual por parte del autor. Será necesario conocer la forma de generar risa sin descuidar el público al que se dirige. El resultado se ceñirá a manifestar un punto de vista con respecto al contexto en el que se articula el relato. Criticará las costumbres de una sociedad, así como la rigidez del espíritu, el cuerpo y el carácter. Debe recordarse que todo aquello que se expone desde otra perspectiva provocará ese asombro, porque lo automático, lo repetitivo y lo previsible serán objetos de burla. Por eso, la religión adoptará una participación neurálgica por su naturaleza dogmática, estructurada y doctrinaria. Esa tendencia por una escritura transgresora y contradictoria

¹² Bergson, 15.

será risible. Esa cualidad sarcástica y sus componentes poseerán una finalidad de por medio. Esta la expresa Bergson de la siguiente manera: «Un hombre que se disfraza es una figura cómica. También lo es un hombre que parece haberse disfrazado. Por extensión, será cómico todo disfraz, sino también de la sociedad y hasta de la misma naturaleza»¹³. Por lo tanto, la mordacidad trascenderá más allá de los relatos literarios. Cumplirá un rol no solo en la narrativa, sino en lo social. Por esa razón, Giovanni Boccaccio llegó a justificar la publicación de su obra literaria¹⁴, merced a que sus anteriores novelas causaron un efecto convulso. Fueron repudiadas y catalogadas como indecentes por los lectores de la época. En ese sentido, el uso adecuado y artificioso de la ironía será de utilidad para ejercer una crítica social. Esta modalidad se evidenciará en las jornadas primera, séptima y décima de *Decamerón*. Su incorporación se explicará luego de hacer un recuento sintético sobre la constitución de los relatos.

La primera jornada de la obra de Boccaccio se forja por las novelas que se despliegan en torno al impostor Ciappelletto, el cambio de creencia de Abraham, la trampa de Saladino, la liberación de culpa de un monje, la represión al amor del rey de Francia, la confusión de un aforismo religioso, la avaricia de Cane della Scala, la reprimenda que efectúa Guiglielmo Borsiere al señor Herminio de los Grimaldi, la cobardía del rey de Chipre y la reacción del maestro Alberto de Bolonia a una señora. Estas historias son dirigidas por Pampínea, quien es elegida reina para esa jornada. Ella suministrará el orden y la predilección por los tópicos de las narraciones. Para esa ocasión, la temática es libre, pero predomina el cinismo y la traición con ideologías que imperaban en la época. De ese contexto, se entenderá por qué la religión se plasma con frecuencia para producir ironía. Un ejemplo de esta jornada es la primera novela. Esta trata acerca de la polémica

13 Bergson, 39.

14 Según González Ramírez (2017), la publicación del *Decamerón* no solo sorprendió por su novedad, sino por su contenido. Este no era apto para los creyentes de esa época, motivo por el que en 1519 la Inquisición prohibió su difusión en España.

que origina Ciappelletto (8-14). Este personaje ha sido conocido por su entorno por ejercer una vida contrapuesta a la práctica del bien; además, niega la existencia del Todopoderoso. La gente sabe cómo es y no les agrada su compañía. Cuando está por morir, solicita a un fraile, a quien engaña al hacerle creer que no tiene ni un pecado y que no se arrepiente de nada de sus ultrajes hasta el momento. Esa epifanía termina siendo cómica, ya que se afirma lo que constituye un fraude. Incluso, dos florentinos que escucharon esa confesión superficial se burlaron de su cinismo. De igual modo, el lector detecta que no es palmaria una correspondencia entre lo que se enuncia y lo que se ha realizado. Lo peor de todo es que al final de la historia el cura decide santificar a Ciappelletto. Y con ello se logra la sátira a las doctrinas de la Iglesia. Esto se explica porque la ironía ha sido validada por la transposición de lo antitética sobre lo religioso: lo falso es tomado como verdadero; y lo bueno, como malo. Eso equivale a percibir que algo de la institución eclesiástica no funciona adecuadamente. Se denuncia la falta de rigurosidad para saber las auténticas intenciones de la gente. Se incentiva la práctica de lo maligno para obtener los beneficios que brinda la Iglesia. En consecuencia, la crítica social de Boccaccio se orienta a mostrar al lector que la realidad se compone por complejidades e irregularidades que no conducen a una volición específica. Es más, ¿por qué tendría que importarle a Ciappelletto conseguir una absolución? ¿Cuál es su interés por mostrar de un sacerdote una apariencia de lo real? Una fundamentación lógica para estas interrogantes es absurda. Su fin es totalmente mordaz. No se proyecta ni una pretensión adicional y ambiciosa de quien simuló ser un hombre de bien.

La séptima jornada trabaja la diatriba a la sociedad. A su vez, esta es irónica para los lectores y los personajes que se insertan en las historias de las novelas. Este conjunto de relatos aborda el engaño de Gianni Lotteringhi a su marido, la infidelidad de Peronella, el adulterio de fray Rinaldo, disputa matrimonial de Tofano, la astucia de la cónyuge de un celoso, la tríada amorosa de doña Isabela con

Leonetto y Lambertuccio, la ocurrencia de doña Beatriz, la sagacidad de una casada a la que se le descubre adulterio, la mentira de Lidia y la fijación de dos hombres por una mujer. Para ello, Dioneo será seleccionado rey para que disponga de la secuencia y la preferencia temática para las novelas de la séptima jornada. En su mayoría, se enfocará en la comicidad misma. Esta eclosionará de situaciones de la imprudencia, la promiscuidad femenina, la deslealtad de las mujeres a los hombres, la ingenuidad masculina y su ridiculización. Considerando la formulación de Bergson, los tópicos que se desarrollan en esta jornada representan una denuncia social y, a la vez, resulta sarcástico confrontar con ese universo. El contexto de la Edad Media se supeditaba a que las personas practicaran la ética y la religión. Uno de sus propósitos era que esa formación se plasmara en el matrimonio, así como que se garantice la confianza mutua entre los cónyuges. Sin embargo, Boccaccio muestra una realidad que desestructura esos lineamientos de la cultura. Para ejemplificar, he elegido la segunda novela de esta jornada. Esta abarca la infidelidad de Peronella (178-180) y es narrada por Filóstrato, quien añade una introducción a su cuento:

Son tantas las burlas que los hombres os hacen y especialmente los maridos, que cuando alguna vez sucede que alguna al marido se la haga, no debíais vosotras solamente estar contentas de que ello hubiera ocurrido, o de enteraros de ello o de oírlo decir a alguien, sino que debíais vosotras mismas ir la contando por todas partes, para que los hombres conozcan que si ellos saben, las mujeres por su parte, saben también; lo que no puede sino seros útil porque cuando alguien sabe que otro sabe, no se pone a querer engañarlo demasiado fácilmente. (178)

Con esa acusación, empieza la novela. Sorprende por la capacidad de la mujer en adaptar una escena escandalosa a un momento apacible y propio de la cotidianidad, además de mantener su actitud lujuriosa en medio de todo. Eso ocurre cuando Peronella se encuentra con su amante Giannello Scignario cada vez que su marido albañil

sale a trabajar por las mañanas. No obstante, un día el esposo volverá sin previo aviso. Desde ese instante, empezarán las situaciones graciosas: el amante se esconderá en una tinaja, la cónyuge simulará descontento ante la llegada inesperada de su marido, él le hará recordar que ha retornado porque es feriado y ha conseguido a un comprador de la tinaja, junto con el ardid de la mujer para evitar que se descubra la mentira. Este caso es mordaz, merced a que degrada la condición femenina. Ella adultera y recurre al engaño para seguir aprovechándose de la ingenuidad de su esposo. De esa manera, se confirma el propósito de la ironía desde la epistemología de Bergson, ya que a través de eventos satíricos se juzga la forma de convivir en la Edad Media con respecto al sacramento matrimonial, el cual debería ser una muestra para los demás ciudadanos de que existe fidelidad y un prototipo distintivo. Su abordaje desde la humillación simboliza una burla que va dirigida a quienes están empecinados por conservar y practicar un estilo doctrinario de vida.

La décima jornada revela esa predilección del autor por criticar a la sociedad. Esa postura coincidiría con uno de los componentes indispensables para que la ironía se produzca en los términos de Bergson. Al transgredirse una costumbre o una norma tradicional de la época medieval se provocaría un efecto cómico. Para esta oportunidad, Pánfilo sería elegido rey. Su potestad para referirse a la realidad de modo directo y comunitario le permite administrar con eficacia la última jornada. Las novelas que se despliegan abarcan la recompensa que recibe un caballero por servir al rey de España, la conversión de un caballero a hospitalario, el desistimiento de un asesinato, el desentierro de una occisa, el compromiso con un nigromante, el casamiento desigual del rey Carlos, el consuelo del rey Pedro, la partida de Sofronia a Roma, el segundo matrimonio de la mujer de Torello y las nupcias honradas del marqués de Saluzzo y Griselda. Estos cuentos tienen en común la inserción del tópico de la historia y la sociedad desde una perspectiva alegórica, pues se acudirá al cinismo para comprender el excesivo automatismo de las conductas de la Edad Media. Para

comprobar eso, he optado por la décima novela de esta jornada, que es relatada por Dioneo. La narración que oscila allí consiste en el aparente virtuosismo que se genera al contraer matrimonio el marqués de Saluzzo, Gualtieri, y Griselda (287-292). En la historia, se juzga que sus actos los haya cometido por presión social y casi por una obligación para demostrar a la comunidad que se somete a un lineamiento impuesto por la cultura medieval. En muchas ocasiones, Gualtieri fue reprochado por no tener una cónyuge. Esto se evidencia en el siguiente fragmento:

Hace ya mucho tiempo, fue el mayor de la casa de los marqueses de Saluzzo un joven llamado Gualtieri, el cual estando sin mujer y sin hijos, no pasaba en otra cosa el tiempo sino en la cetrería y en la caza, y ni de tomar mujer ni de tener hijos se ocupaban sus pensamientos; en lo que había que tenerlo por sabio. La cual cosa, no agradando a sus vasallos, muchas veces le rogaron que tomase mujer para que él sin herederos y ellos sin señor no se quedasen, ofreciéndole a encontrársela tal, y de tal padre y madre descendiente, que buena esperanza pudiesen tener, y alegrarse mucho con ello. (287-292)

Se tenía esa expectativa en Gualtieri para que pudiera propiciar el estilo de vida preponderante y respaldada por la época. Ese fue el motivo por el que se casó con Griselda. Sin embargo, lo irónico allí no solo es que el personaje actúe por determinismo social, sino que es gracioso su comportamiento exaltado e inesperado al intentar desviarse de lo común estando ya casado. La manera en que lo efectúa es desmesurada, ya que origina dudas a su esposa. Su permanencia juntos se hallaba en peligro por aproximarse su segundo matrimonio, además de exponerle justas razones para desligarse de su compañía. Bastará acatar la tradición para inferir el trance de comicidad, puesto que se asume quien sigue un lineamiento previsible lo hace por automatismo. Cumplir con los preceptos familiares, contraer nupcias y tener descendencia fueron elementos que aseguraban una

existencia feliz utópica en ese contexto¹⁵. Optar por otra vía equivalía a que algo no funcionaba bien o se trataba de una aberración. De ese modo, se comprueba la cosmovisión de Boccaccio al percibir a los casados como carentes de poder tomar decisiones propias, pese a que se patrocinara un amor triunfante. Así se remonta el sarcasmo propuesto por Bergson en esta oportunidad. La significación social que se transfiere de este relato demuestra los talentos endógenos e implícitos del matrimonio medieval, que no resultan amenos de ser exhibidos desde la misma religión.

Conclusiones

La comprensión de la función social de la ironía en las novelas de *Decamerón* permite indagar sobre los principios básicos que forjó Henri Bergson. Estos se estibarón en el vínculo del concepto con los patrones del intelecto, la insensibilidad y la crítica social. Primero, la inteligencia fue propicia para producir la ironía en instantes específicos de los relatos de Giovanni Boccaccio; incluso, su aporte fue mayor al corroborarse con que muchos de los personajes plasmados contaban con un ingenio tal que podían construir situaciones para beneficios particulares que concluían en escenarios cómicos. Esa peculiaridad se demostró en las jornadas tercera, sexta y octava de *Decamerón*. Los personajes que se desarrollaron en torno a esa modalidad cumplieron con esos requisitos. Esto se evidenció con la actuación de Masetto de Lamporecchio al emular a un sordomudo y aprovecharse en desvirgar a las monjas, las respuestas del perspicaz Guido Cavalcanti a sus detractores, la astucia del cura Varlungo para adulterar y la estrategia del joven Pinuccio para conseguir alojamiento en casa de su amada Niccolosa.

15 Ana Clara Aguilar Monroy se ha encargado de estudiar el contexto histórico, religioso y literario en el que se desarrolló la obra de Giovanni Boccaccio. Su trabajo se titula *Clero y religiosidad en el Decamerón de Boccaccio* (2013). Este se presentó como tesis de licenciatura en la Universidad Nacional Autónoma de México.

Se comprobó que era enjundioso asumir una actitud impasible para que la ironía tuviera el efecto anhelado por el autor. Bergson consideraba que era indispensable esa catálisis para que eclosionara la mordacidad, puesto que no deberían involucrarse las emociones si se buscaba ese propósito. Los rasgos provenientes de la vanidad, el egoísmo, el aislamiento y aquello que significara un exceso o una deformación de la realidad serían objetos de burla. Esa fundamentación se apreció en ejemplos predilectos de las jornadas segunda, cuarta y quinta de *Decamerón*. Los personajes de las respectivas novelas fueron quienes poseyeron una relación con esa formulación teórica del filósofo francés. Entre ellos, es ineludible señalar el infortunio que le ocurrió a Andreuccio de Perusa. Cabe destacar que todas las fechorías que le hicieron son reconocibles en gente con intenciones perniciosas y que no tienen ningún tipo de remordimiento. Eso explica por qué ellos abusaron, estafaron, robaron y encerraron a este personaje. Esa continuidad y previsibilidad de lo que le pasaba suscitó un efecto sarcástico. Fue así como se concretó la epistemología de Bergson, que consistía en percibir la ironía en momentos adversos y contradictorios a los sentimientos humanos. Lo mismo se pudo demostrar con la insensibilidad del padre de Ghismunda, quien asesinó a su pareja y la incitó a la muerte. Como aditamento, se cercioró con los malos tratos que recibió Pietro Boccamazza antes de contraer nupcias con la hija de Gigliuozzo Saullo, Agnolella.

La ironía sirvió como artificio para ejercer una diatriba a la sociedad de la Edad Media. Su articulación es entendible y justificable por el contexto que atravesaron los ciudadanos regidos por su religión imponente y su creencia sancionadora si se transgredían los principios esenciales del matrimonio. Con la propuesta de Bergson, fue notorio el esclarecimiento del comportamiento satírico que despliegan los personajes de la obra literaria de Boccaccio, porque él se valió de su criterio autónomo y mordaz como una forma de protesta ante lo rígido, lo opresivo y lo irrefutable de lo que estaba instituido en su cultura italiana. Esta manera de percatarse de la comicidad como

denuncia social se constató con pormenores en las jornadas primera, séptima y décima. Los ejemplos fueron compactos por lo sucedido con las mentiras de Ciappelletto que ocasionaron su beatificación, la deslealtad sagaz de Peronella y las acciones que realizó Gualtieri para no ser reprochado por las tradiciones de su entorno.

II. OTROS ESTUDIOS

(OTHER STUDIES)

Actitudes de estudiantes universitarios hacia las lenguas indocostarricenses¹

(Attitudes of University Students towards Indo-Costa Rican Languages)

*Rebeca Marín Esquivel*²

Universidad Nacional, Heredia, Costa Rica

RESUMEN


Es un análisis cuantitativo de las actitudes ante las lenguas indígenas de Costa Rica por parte de estudiantes universitarios hispanocostarricenses. Hasta la fecha se desconocía la disposición de los estudiantes no indígenas y hablantes nativos del español ante el patrimonio lingüístico indígena y la posibilidad de aprender sobre estas lenguas para enriquecer su conocimiento académico y cultural.

ABSTRACT

This article presents a quantitative analysis of the attitudes towards the indigenous languages of Costa Rica by Spanish-speaking Costa Rican university students. To date, little was known about the attitude of non-indigenous students and native speakers of Spanish toward indigenous linguistic heritage and toward the possibility of learning about these languages to enrich their academic and cultural knowledge.

1 Recibido: 8 de agosto de 2021; aceptado: 19 de octubre de 2021.

Este artículo se deriva de la tesis doctoral de su autora (título preliminar: «Actitudes y motivaciones de los estudiantes de la ELCL de la Universidad Nacional ante el aprendizaje de lenguas extranjeras e indocostarricenses»), del Doctorado en Educación, en su línea de investigación Didáctica de la Lengua, de la Universidad Internacional Iberoamericana, del Estado de Campeche, México. Está tutelada por la doctora Irania Malaver Arguinzones (Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela), quien ha colaborado en la preparación del documento.

2 Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje;  <http://orcid.org/0000-0002-3072-024X>. Correo electrónico: rebeca.marin.esquivel@una.cr

Palabras clave: actitudes, lenguas indígenas, aprendizaje, segundas lenguas
Keywords: attitudes, indigenous languages, learning, second languages

Introducción

Al vivir en una sociedad, el ser humano construye su visión de mundo a partir de sus experiencias. Las sociedades humanas cambian conforme sus miembros afrontan desafíos ante situaciones nunca antes experimentadas, pero que permiten al ser humano crecer, madurar, mejorar a nivel de pensamiento y construir una identidad propia. La conducta humana pone en manifiesto experiencias, ideas, percepciones y creencias adquiridas en medio sociocultural ante los elementos del entorno. Uno de estos elementos corresponde al lenguaje humano y se encuentra permeado de juicios positivos y negativos de sus propios usuarios, de manera que cuando una persona muestra una conducta ante un hecho del lenguaje, se dice que está teniendo una actitud lingüística ante ese hecho³.

Según los estudios, en el ámbito universitario el panorama de las actitudes ante las lenguas locales puede resultar muy variopinto. Palomino señala que las actitudes de los aprendientes de L2, no solo influyen en el uso de las lenguas, sino, además, en las razones que motivan la escogencia de estas dentro de un conjunto de posibilidades curriculares⁴. Para Sánchez, en el ambiente académico de las universidades hispanoamericanas se promueve la importancia de adquirir conocimientos y valores en torno a, por un lado, los idiomas extranjeros, y por otro, idiomas los indígenas⁵. Ambos idiomas presentan una condición sociolingüística particular que se refleja en la percepción de los individuos dentro y fuera de la comunidad hablante nativa. Las percepciones sobre las lenguas extranjeras habladas en países de primer mundo (por ejemplo, inglés,

3 Francisco Moreno, *Principios de sociolingüística y sociología del lenguaje* (Barcelona: Ariel, 1998) 179-193.

4 Carmen Palomino, «Creencias, actitudes y motivación hacia el aprendizaje de ELE por parte de adolescentes sicilianos: estudio etnográfico descriptivo etnográfico-descriptivo». *Suplementos Marco ELE*, 16 (2013): 1-73.

5 Julio Sánchez, «La enseñanza de lenguas extranjeras en universidades públicas de América», *Revista Letras* 63 (2018): 95-130. DOI: <https://doi.org/10.15359/rl.1-63.6>.

alemán, etc.) versus las lenguas indígenas de la Gran Región Amerindia que sobreviven hoy en día (por ejemplo, maya quiché, quichua, guaraní, etc.). Si bien las lenguas indígenas son valoradas como legado ancestral de los pueblos amerindios, atraviesan por un proceso de sustitución lingüística en favor del español, lengua oficial y con mayor número de hablantes en todos los países de Hispanoamérica.

Las lenguas indígenas originarias de Costa Rica están en inminente peligro de extinción que se contrarresta con esfuerzos llevados a cabo, tanto por las organizaciones indígenas como por los sectores políticos y académicos de los no indígenas. Desde 1999, el Estado costarricense rectificó su compromiso de preservar, mantener, respetar, cultivar y difundir el conocimiento de las lenguas indígenas, las cuales poseen estatus de lenguas nacionales⁶.

En el ámbito académico universitario de Costa Rica, los investigadores sociales y lingüistas de las universidades estatales se han preocupado por impulsar proyectos de investigación y acción social en torno al rescate y promoción de las lenguas indígenas. Muchos proyectos incluyen la elaboración de diccionarios temático-pictográficos para el malecu y el bribri⁷, en los cuales se aplican criterios lexicográficos relativos a las lenguas en peligro; la gramática del guaymí-*ngäbere* que registra las principales características fonológicas y gramaticales de la es esta lengua⁸, y el manual para el aprendizaje del bribri⁹, en cuyos objetivos se contemplan que los jóvenes no indígenas conozcan el patrimonio cultural y lingüístico de nuestro país.

En la Universidad de Costa Rica se imparte un curso de lengua bribri para estudiantes universitarios. Se trata de un curso optativo y abierto para toda la comunidad universitaria que integra la malla

6 Lenka Zajícová, «Lenguas indígenas en la legislación de los países hispanos», *Onomazein*, número especial (2017): 171-203. DOI: <https://doi.org/10.7764/onomazein.amerindias.10>.

7 Carlos Sánchez, «Los diccionarios de las lenguas indígenas de Costa Rica: del formato bilingüe alfabético al temático pictográfico». *Káñina XL*, extraordinario (2016): 219-250.

8 José Manuel Murillo, *Gramática de la lengua guaymí. Dialecto de Costa Rica: una descripción urgente* (Saarbrücken: EAE, 2016).

9 Carla Jara, *Se'ttö bribri ie. Hablemos en bribri* (San José: E-Digital ED, 2013) ix.

curricular del área de lingüística, es decir, los estudiantes de cualquier carrera pueden elegir libremente este curso y completar la cantidad de créditos requeridos en su plan de estudios. Situación parecida ocurre en la Universidad Nacional (UNA), cuya Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje (ELCL) incluye entre su oferta de cursos optativos el curso *Lenguas y Culturas de la Baja Centroamérica*, el cual tiene flexibilidad de enfocarse a la enseñanza de cualquier lengua y cultura de la Baja Centroamérica, otorgando mayor prioridad a las lenguas indígenas de Costa Rica. Como se observa, al menos estas dos universidades públicas cuentan con espacios para promover conocimiento de lenguas indígenas en estudiantes universitarios no indígenas.

Esto permite justificar el propósito de la presente investigación, el cual es aproximarse a las actitudes del estudiantado universitario no indígena ante las lenguas indocostarricenses. En aras de explorar este fenómeno con la mayor precisión posible, la muestra poblacional del estudio se circunscribe a la Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje de la Universidad Nacional, entidad donde se llevan a cabo muchos proyectos de investigación y revitalización de lenguas indígenas.

Planteamientos teóricos

La noción *actitud* se refiere a los patrones disposicionales de las personas que influyen en el cómo se perciben las realidades del entorno. En la psicología social, el estudio de las actitudes se ha convertido en indicador de los puntos de vista de las colectividades humanas debido a la interrelación entre estas con el sistema de constructos de la personalidad. En el siglo xx, la noción de actitud trascendió a otros campos de las ciencias humanas incluyendo la lingüística. Particularmente en la sociolingüística, la actitud lingüística se relaciona con los sistemas estructurales del hablante, así como de su entorno social. Los constructos actitudinales son hipotéticos, esto significa que no pueden ser observados directamente a través de la conducta externa de las personas, sino mediante inferencias sobre dichos constructos.

Claro está, el individuo no nace con las actitudes que manifiesta, por el contrario, las aprende en el escenario social donde se desenvuelve y, aunque pueden ser estables a través del tiempo, la experiencia del individuo puede modificarlas¹⁰.

En la actualidad, las actitudes lingüísticas se han venido convirtiendo en un aspecto de sumo interés para la sociolingüística. Esta disciplina que tiene como objetivo principal el análisis del uso de las lenguas en relación con las características sociales del hablante y del contexto ha encontrado en las actitudes lingüísticas un campo fructífero¹¹. Debido a que no existe un único concepto de lo que se puede considerar actitud, el principal reto del investigador es asumir una posición teórica coherente que le permita adoptar uno de tantos conceptos. Para el estudio de las actitudes lingüísticas como factores motivacionales para el aprendizaje de una L2: «... la actitud lingüística es una manifestación de la actitud social de los individuos, distinguida por centrarse y referirse específicamente tanto a la lengua como al uso que se hace en la sociedad...»¹². Por ende, se asume que la actitud lingüística está permeada de creencias acerca de la imagen que los individuos tienen de las lenguas y sus hablantes, inclusive, cuando estas lenguas son distintas a la propia.

Las actitudes lingüísticas han sido estudiadas desde dos perspectivas: la conductista y la mentalista. Desde la perspectiva conductista, las actitudes se estudian con base en la observación directa de las opiniones emitidas por parte de los individuos acerca de las lenguas y las variedades lingüísticas. Para la corriente mentalista, constituye un estado mental interior, o, mejor dicho, es una variable que interviene entre el estímulo y la respuesta ante este estímulo (Cestero y Paredes, 2018). En este último caso, la actitud se conceptualiza como

10 Ana Chiquito y Miguel Ángel Quesada, *Actitudes lingüísticas de los hispanohablantes hacia el idioma español y sus variantes* (Bergen: Universidad de Bergen, 2014) X-XVII.

11 Ana Centro y Florentino Paredes, «Creencias y actitudes hacia las variedades cultas del español actual: el proyecto PRECAVES XXI», *Boletín de Filología* 2 (2018): 13-14. DOI: <https://doi.org/10.4067/s0718-93032018000200011>.

12 Silvia Chireac, Cecilio Lapresta y otros. *Actitudes lingüísticas, escuela e inmigración. Los escolares ante la diversidad lingüística y cultural* (Cataluña: Secretaría general técnica, 2012) 728.

una introspección que no se puede observar directamente. Pese al problema metodológico que imposibilita la observación directa, el enfoque mentalista permite construir patrones sistemáticos y bastante predecibles, al contrario del enfoque conductista, cuya predictibilidad es nula. De ahí que Chireac et. al. (2012) se inclinen por el mentalismo:

... en el estudio de las actitudes lingüísticas se diferencian dos aproximaciones teóricas: la perspectiva conductiva y la perspectiva mentalista. La conductiva identifica la conducta con la actitud del sujeto, es decir, el uso real de la lengua en las diferentes interacciones... Esta perspectiva facilita la observación de las actitudes, pero omite la previsibilidad; el poder predecir una conducta diferente ante aquella conducta específica... La perspectiva mentalista considera que las actitudes son un estado mental e interno que puede tener como respuesta diferentes formas de comportamiento... Así, esta perspectiva adopta las actitudes como una predisposición a la conducta, es decir, la actitud del sujeto condicionará su respuesta ante un estímulo... Casi todos los investigadores que estudian las actitudes lingüísticas se adhieren a esta última perspectiva, aunque plantee problemas de investigación a considerar, ya que los estados mentales internos no se pueden observar de una manera directa, sino que han de ser inferidos por el comportamiento o por datos aportados por el propio hablante...¹³

Para situar el estudio de actitudes en la corriente mentalista, conviene delimitar y definir los componentes que interactúan en el estado mental del individuo. Tal como lo indica Moreno (1998 en Matos Aldana, 2015) la actitud es un constructo que emerge de la interacción entre las dimensiones cognoscitiva, afectiva y conductual:

... cabe mencionar que las AL [actitudes lingüísticas] se definen como procesos sociales con aspectos culturales, individuales y contextuales que las condicionan... Éstas se caracterizan esencialmente por sus tres componentes o dimensiones... cognitivo (asociado con

13 Lapresta Chireac y otros, 676-677.

la descripción del objeto y representado por pensamientos y creencias)... afectivo (asociado con el agrado o desagrado que produce y que se manifiesta como sentimientos frente a un ser, una acción o un fenómeno objeto de la actitud)... conductual, conativo o de acción (asociado con la tendencia a reaccionar ante el objeto y con la disponibilidad para la acción)...¹⁴

Así, el componente afectivo implica reacciones relacionadas con el agrado y desagrado hacia un objeto mediante la expresión de sentimientos; el componente cognoscitivo incluye la descripción o valoración del objeto representado por conocimientos, saberes o creencias, y el componente conductual que implica necesariamente una conducta asociada con una reacción ante un fenómeno y con la disponibilidad para ejecutar acciones.

Metodología

La muestra poblacional consta de 204 alumnos inscritos en alguna carrera de la Escuela de Literatura de Literatura y Ciencias del Lenguaje de la Universidad Nacional durante 2020. Dicha muestra fue seleccionada por conveniencia mediante la técnica «bola de nieve», la cual consiste en que un estudiante pone al investigador en contacto con otros, y esos otros estudiantes, lo ponen en contacto con otros hasta que no sea posible encontrar más colaboradores. Para el cálculo de la muestra se utilizó el programa STATS versión 2.0, el cual funciona como herramienta facilitadora en la toma de decisiones estadísticas. Este programa arrojó el cálculo de 204, tomando en cuenta un nivel de porcentaje estimado en un 5 % (95 %), un porcentaje estimado de la muestra en un 50 %, un nivel de confianza en un 95 % y un 5 % como máximo aceptable de error.

En cuanto a la recolección de datos, se utilizó un único cuestionario descriptivo de 24 preguntas cerradas, inédito y elaborado por

14 Tepey Sarai Matos Aldana, «Actitudes lingüísticas y enseñanza del francés como lengua extranjera», *Educere* 19, 63 (2015): 513-535 (515).

mí, el cual fue distribuido mediante la herramienta *Google Forms* manteniendo el anonimato de las respuestas. Cada ítem del instrumento se formuló para ser contestado a partir de una escala de diferencial semántico, la cual sirve para conocer las dimensiones del significado asignado por parte del individuo¹⁵.

Al organizar esta escala, se eligieron los adjetivos extremos (bipolares), los cuales se colocan al extremo de cada lado de una línea horizontal. El informante escoge un número ordinal del 1 al 5 ubicado dentro de los extremos para calificar algún objeto, situación o fenómeno, y, de esta manera, se mide cuantitativamente la tendencia hacia un extremo u otro. Para efectos del presente estudio, las escalas de diferencial semántico se basan en binomios con significados opuestos, entre los que media una escala del 1 al 5, donde 5 es el extremo más positivo, 1 el menos positivo y el 3 es el valor neutro. Aun así, para lograr un mejor manejo de los datos, se decidió considerar la suma de los rubros 4 y 5 como indicadora de actitud positiva.

Los binomios incluidos en las escalas de los ítems son los siguientes: nada agradable/muy agradable, nada interesante/muy interesante (componente afectivo), nada difíciles/muy difíciles, y de nada sabios/de muy sabios (componente cognoscitivo), nunca/siempre y muy en desacuerdo/muy de acuerdo (componente conativo). Cabe aclarar que la escogencia de estos binomios no fue aleatoria. Un sondeo piloto con preguntas abiertas aplicado a 12 estudiantes sirvió para identificar las características que recurrentemente se atribuyen a las lenguas indígenas.

Por tratarse de un estudio cuantitativo, se utilizó el programa informático SPSS versión 0.22, el cual es muy utilizado en los estudios sociolingüísticos cuantitativos. Los resultados obtenidos mediante esta herramienta se describen tomando en cuenta tres principios de medición estadística: las medidas de tendencia central, las medidas de variabilidad y las frecuencias.

15 R. Hernández y C. Mendoza, *Metodología de la investigación. Las rutas cuantitativa, cualitativa y mixta* (Ciudad de México: Mc Graw Hill, 2018).

Las medidas de tendencia central corresponden a la moda, la mediana y la media (promedio). La media define una representación numérica de una cantidad de valores absolutos; la mediana define en qué punto se concentran el 50 % de los datos. La diferencia entre la mediana y la media es que la primera siempre va a corresponder mínimo al 50 %, mientras que la segunda resume todos los datos, pero nunca a indicar en qué respuesta hay más porcentaje. La moda corresponde a la puntuación de mayor frecuencia. Con respecto a las medidas de variabilidad, en este análisis se ha incluido únicamente la desviación estándar, la cual permite identificar el desvío de un conjunto de unidades respecto a la media. La utilidad de estas medidas en el presente análisis radica en que, mientras más seguros están los estudiantes de sus respuestas, menos variadas son estas respuestas en relación con la media. Cuando estas medidas arrojan números con decimales, se aplica la siguiente regla de redondeo: la unidad igual o menor a 0,5 se redondea a la unidad inferior, mientras que, si es superior a 0,5, se redondea a la unidad superior.

De esta forma, el conjunto de estadísticos descriptivos y frecuencias han permitido identificar el comportamiento de los datos en la dimensión cuantitativa trazada. Al finalizar el análisis, se tendrá mayor claridad de las actitudes positivas o negativas ante las lenguas indocostarricenses que predominan más en el universo poblacional del estudio.

Resultados del componente afectivo

Tabla 1. Estadísticos descriptivos para el componente afectivo

Media	4,45
Mediana	5
Moda	5
Desviación estándar	0,82

La tabla 1 incluye una media de 4,45, una moda de 5 y una mediana de 5. La media (promedio) representa la cantidad de respuestas obtenidas para el componente afectivo. La mediana de 5 se demuestra

que al menos el 50 % de los encuestados seleccionaron el rubro 5 al responder el instrumento, mientras que, el resultado de la moda indica que el 5 es el resultado más repetido en el conjunto de datos. Por su parte, la desviación estándar de 0,82 indica que los datos no se están moviendo mucho, pues fluctúan en un intervalo de tan solo variación de entre 3,63 a 5,13. Esto quiere decir que, si se aplica el redondeo de los valores del intervalo, se deduce una variación que oscila entre los rubros 4 y 5. Así las cosas, respuestas otorgadas por los estudiantes consultados, se concentra en los rubros más altos de la escala, y, por ende, los más positivos.

En la tabla 2 se muestran las estadísticas descriptivas y las frecuencias para las escalas de los binomios nada agradable/muy agradable y en la tabla 3 las que corresponden a nada interesante/muy interesante, pertenecientes al componente afectivo.

Tabla 2. Resultados de la escala del binomio nada agradable/muy agradable

Media	4,50		
Mediana	5		
Moda	5		
Desviación estándar	0,82		
Binomio	Rubro	Frecuencias	Porcentaje
Nada agradables	1	1	5
	2	6	2,9
	3	18	8,8
Muy agradables	4	44	21,6
	5	135	66,1

La tabla 2 presenta también la escala del binomio nada agradable/muy agradable, donde 1 es nada agradable y 5 es muy agradable. Las frecuencias se distribuyen en un 66,1 % (135) para el rubro 5 del rasgo muy agradable, un 21,3 % (44) para el 4, un 8,8 % (18) para el 3, un 2,9 % (6) para el 2, y un 5 % (1) para el rubro 1 asociado con el rasgo nada agradable. Al sumar los valores de los rubros 4 y 5, se obtiene una frecuencia absoluta 179 que equivale a un 87,7 %

del total de encuestados, lo cual demuestra que en su mayoría estos encuestados asocian el rasgo muy agradable con las LI.

En cuanto a los estadísticos descriptivos, se identificó una media de 4,5, una moda de 5 y una mediana cuyo valor demuestra que al menos el 50 % de los alumnos de la muestra se inclinaron por el rubro 5. Además, la desviación estándar de 0,82 supone que los datos se mueven en un intervalo de tan solo 3,68 y 5,32, valores cuyo redondeo determinan que las respuestas oscilan entre los rubros 4 y 5 de esta escala, lo cual se considera un resultado de actitud positiva para el binomio de esta escala.

Tabla 3. Resultados de la escala del binomio nada interesantes/muy interesantes

Media	4,42		
Mediana	5		
Moda	5		
Desviación estándar	0,81		
Binomio	Rubro	Frecuencias	Porcentaje
Nada interesante	1	2	1
	2	4	2
	3	17	8,3
Muy interesante	4	66	32,4
	5	115	56,3
Total		204	100

En la tabla 3 se observa las frecuencias de la escala del binomio nada bello/ muy bello, donde 5 es muy interesante y 1 es nada interesante. Estas frecuencias se distribuyen en 1 % (2) relacionado con el rubro 1 del rasgo nada interesante, un 2 % (4) con el 2, un 8,3 % (17) con el rubro 3, un 32,4 % (66) con el rubro 4, y un 56,3 % (115) con el rubro 5 asociado con el rasgo muy interesante, lo cual significa que la mayoría de los alumnos de la muestra considera que las lenguas indígenas son muy interesantes.

Las medidas de tendencia central incluyen una media de 4,42, una moda de 5 y una mediana de 5, la cual indica que al menos un 50 % de los informantes seleccionaron el rubro 5. Con respecto a la

desviación estándar, esta arrojó un cálculo de 0,81 demuestra muy poca variación en los datos obtenidos, ya que su movimiento se restringe a un intervalo de 3,61 y 5,23, es decir, las respuestas otorgadas fluctúan únicamente entre los rubros 4 y 5.

Resultados del componente cognoscitivo

Tabla 4. Estadísticos descriptivos para el componente cognoscitivo

Media	4,62
Mediana	5
Moda	5
Desviación estándar	0,73

La tabla 4 muestra los estadísticos descriptivos del componente cognoscitivo ante LI. Como medidas de tendencia central, se registra una media de 4,62, la cual demuestra que el promedio cada respuesta en cada escala relacionada con este componente fue cercana a 4,62. También se identifica una moda de 5 (o dato que más se repite), y una mediana de 5 significa que al menos el 50 % de los encuestados se inclinó por el rubro 5. Por su parte, la desviación estándar de 0,73 demuestra que los datos se dispersan en un intervalo de tan solo 3,89 y 5,35, lo cual quiere decir que el nivel de variación es muy bajo en el componente cognoscitivo ante las lenguas indocostarricenses.

Observemos ahora los estadísticos descriptivos y las frecuencias para las escalas de los binomios nada difíciles/ muy difíciles y de nada sabios/de muy sabios.

Tabla 5. Resultados de la escala del binomio nada difíciles/muy difíciles

Media	4,68		
Mediana	5		
Moda	5		
Desviación estándar	0,69		
Binomio	Rubro	Frecuencias	Porcentaje
Nada difíciles	1	1	0,5
	2	3	1,5
	3	10	4,9
Muy difíciles	4	34	16,7
	5	156	81
Total		204	100

La tabla 5 da cuenta de la escala de nada difíciles/muy difíciles, donde 1 es nada difíciles y 5 muy difíciles: un 0,5 % (1) para el rubro 1, un 1,5 % (3) para 2, un 4,9 % (10) para 3, un 16,7 % (34) para 4, y 81 % (156) para 5. Este 81 % indica que la mayoría de los alumnos de la muestra relaciona las lenguas indocostarricenses con el rasgo muy difícil. Al sumar el rubro 4 y 5, se obtiene en actitudes positivas una frecuencia absoluta de 190 equivalente a 97,7 %.

Las medidas de tendencia central arrojan una media de 4,68, una moda de 5 y una mediana de 5, la cual indica que al menos el 50 % de los encuestados seleccionaron el rubro 5. La desviación estándar de 0,69 muestra que la movilización de los datos se da en un intervalo de 3,99 a 5,37. Este resultado es un indicador de que las respuestas son poco variadas, pues oscilan entre los rubros 4 y 5 únicamente.

Tabla 6. Resultados de la escala del binomio de muy sabios/de nada sabios

Media	4,57		
Mediana	5		
Moda	5		
Desviación estándar	0,77		
Binomio	Rubro	Frecuencias	Porcentaje
De nada sabios	1	2	1
	2	4	2
	3	11	5,4
De muy sabios	4	46	22,5
	5	141	69,1
Total		204	100

La tabla 6 incluye las frecuencias de la escala del binomio de nada sabios/ muy sabios, las cuales corresponden a un 69,9 % (141) para el valor 5 relacionado directamente con el rasgo muy sabio. En el caso de demás valores, se obtuvo un 22,5 % (46) para el valor 4, un 5,4 % (11) para 3, un 2 % (4) para 2, y 1 % (2) para el valor 1 directamente relacionado con el rasgo nada sabio. En estos datos se observa que una mayoría predominante de alumnos de la muestra asocian el rasgo de muy sabios con las lenguas indocostarricenses. La suma de los rubros 4 y 5 correspondientes a actitud positiva arroja una frecuencia absoluta de 187, la cual representa un 91,6 %. Este 91,6 % en comparación con el 78,9 % de LE muestra una diferencia 12,7 % que favorece las actitudes positivas ante LI en la escala nada sabios/ muy sabios.

En cuanto a los estadísticos descriptivos, se registra una media 4,57 y una moda de 5. a mediana obtiene que al menos el 50 % de los estudiantes de la muestra se inclinan por el rubro 5. El cálculo de la desviación estándar arroja un 0,77, resultado que da cuenta de la poca variación de los datos, ya que estos se mueven entre 3,8 y 5,34 del intervalo de variación, o dicho en términos de la escala, los rubros 4 y 5 concentran la mayor cantidad de respuestas.

Resultados del componente conativo**Tabla 7. Estadísticos descriptivos para el componente conativo**

Media	3,72
Mediana	4
Moda	4,33
Desviación estándar	0,95

En la tabla 7 se presentan los estadísticos descriptivos del componente conativo. Dentro de las medidas de tendencia central, se obtuvo una media de 3,72, la cual indica que cada respuesta en cada escala asociada con este componente posee un promedio aproximado a 3.72. La mediana de significa que al menos el 50 % de los estudiantes de la muestra brindó sus respuestas entre los rubros 4 y 5 de las escalas propuestas, en tanto la moda o resultado que más se repite para este componente es el 5. Asimismo, la variabilidad se identifica en la varianza de 0,87 y en la desviación estándar de 0,95. Ambas medidas se consideran indicadores de baja variación, debido a que ambas medidas se ubican entre 0 y 1.

A continuación, se establecen los estadísticos descriptivos y las frecuencias distribuidas para los rubros de las escalas nunca/siempre y muy en desacuerdo/muy de acuerdo relacionadas con el componente conativo ante LI.

Tabla 8. Resultados de la escala del binomio de nunca/siempre

Media	4,01		
Mediana	4		
Moda	5		
Desviación estándar	0,77		
Binomio	Rubro	Frecuencias	Porcentaje
Nunca	1	1	0,5
	2	8	3,9
	3	12	5,9
Siempre	4	152	74,5
	5	31	15,2
Total		204	100

La tabla 8 presenta la escala de nunca/siempre, donde 1 es nunca y 5 es siempre. Para esta escala se obtiene una mayoría de 74,5 % de estudiantes que se inclina por el rubro 4. Este porcentaje contrasta de forma particular con las frecuencias para los rubros 1, 2, 3 y 5, ya que, si bien los encuestados aprenderían las lenguas indocostarricenses para trabajar en un territorio indígena, demuestran cautela al no preferir el rubro 5 con mayor fuerza. Aun así, la suma de los rubros 4 y 5 de actitudes positivas arroja una frecuencia absoluta de 183 equivalente a un 89,7 %, porcentaje que se puede considerar bastante significativo.

En cuanto a las medidas de tendencia central, se obtiene una media de 4,01, una moda de 5 y una mediana de 4, la cual indica que el rubro 4 fue escogido por al menos el 50 % de los encuestados. Asimismo, la desviación estándar de 0,77 supone un ligero aumento en la variación de los datos, lo cuales se mueven en un intervalo de 3,24 a 4,78 que corresponde a tres rubros de la escala, y no solo a dos como se identificó en escalas anteriores. Esto quiere decir que, al redondear los valores del intervalo, las respuestas de los estudiantes estarían oscilando entre los rubros el 3, 4 y el 5.

En la tabla 9, observemos los estadísticos descriptivos y las frecuencias de la escala con los binomios muy en desacuerdo/ muy de acuerdo, donde 1 es muy en desacuerdo y 5 es muy de acuerdo:

Tabla 9. Resultados de la escala del binomio de muy en desacuerdo/muy de acuerdo

Media	3,51		
Mediana	4		
Moda	4		
Desviación estándar	1,08		
Binomio	Rubro	Frecuencias	Porcentaje
Muy de acuerdo	1	10	4,9
	2	36	17,6
	3	25	12,3
Muy en desacuerdo	4	106	52
	5	27	13,2
Total		204	100

Tal como se aprecia en la tabla 9, un 52 % (106) corresponde a la mayoría de los estudiantes de la muestra, quienes se inclinaron por el rubro 4 de la escala muy en desacuerdo/muy de acuerdo. Los resultados para el rubro 1 es de 4,9 % (10), el 2 es de 17,6 % (36), el 3 es de 12,3 % (25) y el 5 es de 13,2 % (27). De nuevo, se pone en evidencia que los encuestados tienen cautela al inclinarse por el rubro 4 cuando podrían optar por el rubro 5 directamente asociado con el rasgo muy de acuerdo. En cuanto a la actitud positiva, la suma de los rubros 4 y 5 arrojan un 65,2 % (133) en frecuencias absolutas. Al comparar estos resultados para LI con el 93,1 % identificado para LE, se observa un detrimento muy relevante en contra de la LI, el cual está marcado por diferencia de 27,9%.

Por otra parte, en los estadísticos descriptivos se identifica una media de 3,51, una moda de 4 y una mediana de 4, la cual indica que al menos el 50 % de los encuestados tuvieron una preferencia por el rubro 4. La desviación estándar 1,08 pone en evidencia una dispersión de los datos muy fuerte e inestable, la cual oscila un intervalo de entre 2,43 a 4,59. Desde este ángulo, si redondean los valores de la escala, se observa que las respuestas de los encuestados contemplan los rubros 2, 3, 4 y 5, es decir, la mayoría de las opciones disponibles en la escala.

Conclusiones

Las actitudes positivas o favorables ante las lenguas indocostarricenses se manifiestan en porcentajes muy altos. Si se toma en cuenta la suma de los rubros 4 y 5 para cada componente, se obtiene un 94,6 % para el componente cognoscitivo, un 89,4 % para el componente afectivo, y un 76,1 % para el componente conativo. Tales resultados permiten reafirmar dos hallazgos importantes. En primer lugar, el favorecimiento de componente cognoscitivo a que la mayoría de los alumnos consultados perciben las lenguas indocostarricenses en asociación con el conocimiento cultural y la sabiduría. En segundo lugar, el 89,4 % del componente afectivo también cuenta con un porcentaje elevado de

preferencia respecto al componente conativo, lo cual podría ser indicio de que los encuestados asocian las lenguas indocostarricenses con aspectos más cercanos a la afectividad que a la conducta.

Los estudios sobre actitudes ante las lenguas indocostarricenses pueden llegar a tener una implicación muy importante en el ámbito de la revitalización lingüística. Es conocido por muchos que en las universidades públicas costarricenses como la Universidad Nacional, la Universidad de Costa Rica y la Universidad Estatal a Distancia se trabaja fuertemente en la elaboración de recursos y materiales didácticos para promocionar el aprendizaje de estas lenguas en las poblaciones indígenas, incluso en los no indígenas. En este sentido, las actitudes del estudiantado permiten tener un acercamiento óptimo a las condiciones de las lenguas indígenas en la sociedad costarricense. Si tomamos en cuenta las actitudes positivas descritas más arriba, se logra apreciar un panorama esperanzador, en el cual los alumnos universitarios podrían sentirse motivados a matricular cursos de lenguas indígenas costarricenses.

NORMAS EDITORIALES
(INSTRUCTIONS FOR AUTHORS)

Normas editoriales para la presentación de artículos, e información complementaria

(Instructions for Authors and Other Information)

Disposiciones generales

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

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

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

Sobre la presentación de artículos

6. Para presentar el artículo es requisito indispensable utilizar la plantilla en formato de Microsoft Word® que para tal propósito se encuentra a disposición de los autores en la página electrónica de la revista.
7. Todo autor debe enviar, junto con el artículo, la carta de originalidad y entrega única (también disponible en la página electrónica de la revista), con su firma (en formato PDF). No se recibirán artículos que no vengan 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 entre 10 y 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). Deben enviarse en formato digital a la dirección de correo electrónico de la revista (revistaletras@una.ac.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 16 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 bibliográficas¹

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

- 19 Para cumplir con las normas internacionales del Sistema DOI (*Document Object Identifier*) y adjuntar a cada artículo el número de identificación internacional correspondiente, se debe 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 en 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 verificar 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 superadas 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 se enviará 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, que 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 admitirá el artículo para su publicación; a partir de ello, se notificará al autor, mediante carta, de la decisión tomada. De ser necesario, podrían solicitarse al autor nuevos cambios en el manuscrito.
- 21 Antes de dar inicio al proceso de evaluación, toda propuesta de artículo es sometida a un procedimiento de detección de plagio por medio de herramientas informáticas adecuadas.



Impreso por el Programa de Publicaciones e Impresiones
de la Universidad Nacional, en 2021.

La edición consta de 150 ejemplares
en papel bond y cartulina barnizable.

2623-21—P.UNA