

REVISTA Comunicación

REVISTA COMUNICACIÓN. VOLUMEN 25, AÑO 37, NÚMERO 1, ENERO-JUNIO 2016. ISSN 0379-3974



**Entre la ferocidad y
el aburrimiento: Un
acercamiento al cuento “Las
Fieras”, de Roberto Arlt**

Mariela Romero Zúñiga

**El destino y la
explotación legitimada
en “Tarciso Cantón”, de
Tatiana Buch**

Silvia Solano Rivera

C

REVISTA

Comunicación

Revista *Comunicación*. Volumen 25, año 37, Núm. 1, enero - junio, 2016. ISSN 0379-3974

CONTENIDO

El museo de cera. Fragmentación, anacronismo, fractalidad 4
Juan D. Cid Hidalgo y Óscar Gutiérrez Muñoz

Entre la ferocidad y el aburrimiento: Un acercamiento al cuento "Las Fieras", de Roberto Arlt 15
Mariela Romero Zúñiga

El destino y la explotación legitimada en "Tarciso Cantón", de Tatiana Buch 31
Silvia Solano Rivera

Emerson - Martí: Rupturas (De) Coloniales 40
Juan Carlos Flores Cornejo

"Las siete palabras" de Ángel Lozada: Dos discursos de una agonía 48
Marlene Salazar - Horr

TABLE OF CONTENTS

El Museo de cera. Fragmentation, Anachronism, Fractality 4
Juan D. Cid Hidalgo y Óscar Gutiérrez Muñoz

Between ferocity and boredom: an approach to the short story "Las Fieras", by Roberto Arlt..... 15
Mariela Romero Zúñiga

Fate and justified exploitation in "Tarciso Cantón", by Tatiana Buch..... 31
Silvia Solano Rivera

Emerson-Martí: rubpure (of) Colonial thinkers 40
Juan Carlos Flores Cornejo

"Las siete palabras" by Ángel Lozada: two discourses of one agony 48
Marlene Salazar - Horr

Comunicación es una revista del Instituto Tecnológico de Costa Rica, editada por la Escuela de Ciencias del Lenguaje. Ofrece a sus lectores dos números regulares al año y, ocasionalmente, ediciones especiales.

Su objetivo es publicar el resultado de las investigaciones que diversos académicos efectúan en Hispanoamérica, Europa y Estados Unidos, en los campos de las Humanidades, Arte y Educación. También difunde la creación literaria original de escritores destacados.

The objective of this journal is to spread the scientific production in the fields of literature, linguistics, humanities, arts, literary theory, philosophy and music. This takes place through the biannual publication of original and unpublished articles. Moreover, these articles disclose results related to investigations, theoretical and methodological contributions, literary productions as well as bibliographic reviews. The journal has an International Scientific Committee and also national and international blinded peer reviewers.

The authors cannot make changes to the final tests.

ÍNDICES DIGITALES

Comunicación está inscrita en:

- SciELO: <http://www.scielo.org>
- LATINDEX <http://www.latindex.unam.mx/>
(Sistema Regional de Información en Líneas para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal).
- LANIC www.lanic.utexas.edu/indexesp.html
(Latin American Network Information Center).
- DOAJ www.doaj.org/ (Directory of Open Access Journals).
- Portal de Revistas del Instituto Cervantes (portal del Hispanismo): www.hispanismo.cervantes.es/revista.asp
- e-revistas: <http://www.erevistas.csie.es>
- Erih plus: <http://dbh.nsd.uib.no>
- Sicultura (Sistema de Información Cultural Costa Rica): <http://www.si.cultura.cr>

DIRECTORA

MSc. Elizabeth Corrales Navarro, Instituto Tecnológico de Costa Rica
E-mail: ecorrales@itcr.ac.cr

CONSEJO CIENTÍFICO

Dr. Arnoldo Mora, Universidad Nacional, Costa Rica
 Dra. Valeria Grimberg Pla, Universidad de Frankfurt, Alemania
 Dr. Francisco Rodríguez, Sede de Occidente, Universidad de Costa Rica
 Lic. Guillermo Coronado, Universidad de Costa Rica
 PhD. Zaline M. Roy-Campbell, Syracuse University
 Dra. Jessica Páez Arias, Univ. De Antioquia, Colombia
 Dr. Jorge Machín-Lucas, Universidad de Winnipeg, Canadá

CONSEJO EDITORIAL

Dr. Edwin Marín Arroyo, Instituto Tecnológico de Costa Rica
 Dra. Verónica Ríos Quesada, Instituto Tecnológico de Costa Rica
 Mag. Nuria Vindas Fernández, Instituto Tecnológico de Costa Rica
 ML. Dimitri Shiltagh Prada, Instituto Tecnológico de Costa Rica

RECONOCIMIENTO

Se agradece la colaboración de la Vicerrectoría de Docencia del ITCR.

Traductor: Mag. Mauricio Chaves Villalta
Correctora filológica: Br. Ana Ligia Jurado

CORRESPONDENCIA:

Dirección Postal:
 Escuela de Ciencias del Lenguaje / Instituto Tecnológico de Costa Rica / Revista Comunicación
 Apdo. 159-7050 Cartago, Costa Rica / Fax: 2550-9144
Dirección electrónica: recom@itcr.ac.cr
Sitio web: <http://www.tec-digital.itcr.ac.cr/servicios/ojs/index.php/comunicacion>
Teléfonos: (506) 2550-9102 (506) 2550-9024

La responsabilidad por el contenido es exclusivamente de los autores. Deben respetarse los derechos de autor y de divulgación.

DISEÑO GRÁFICO E IMPRESIÓN

Publicaciones TEC.

NUESTROS PATROCINADORES

Hannia Rodríguez Mora
 Laura Masís Vega
 J. Roberto Fragomeno Castro
 Mariam Álvarez H.
 Rosaura Brenes Solano
 Patricia Calvo Piedra
 Ana Kennedy Russell
 Rocío Murillo Escalante
 Dimitri Shiltagh Prada
 Mabel Solano Obando
 Dúnnia Zúñiga V.

¿Desea ser patrocinador de la Revista Comunicación del ITCR?

Deseo colaborar con la suma de:

- ₡5 000 al mes ₡10 000 al trimestre
 ₡15 000 al semestre ₡28 000 al año
 Otro monto: ₡ _____

Únicamente requiere depositar su dinero en una de las cuentas de la Fundación del Tecnológico, e indicar que el monto se debe destinar para el código de la Revista Comunicación núm. 5-272.

Banco	Cuenta para depósitos bancarios	Cuenta para transferencias electrónicas
Banco Nacional de Costa Rica	100-01-075-003959-4	151-075-10010039596
Crédito Agrícola de Cartago	115050-7	153-02000011505071
Banco de Costa Rica	275-0004039-8	152-01275000403987

Con su patrocinio, puede ayudar a que nuestra publicación sea cada vez mejor.

¡Muchas gracias por cooperar con nosotros!

Presentación

Un nuevo número de *Comunicación* está en sus manos. Es un número dedicado a la investigación en literatura, con el fin de hacerle llegar el fruto del trabajo de académicos consagrados en esta área.

Iniciamos el número con la investigación de Juan D. Cid Hidalgo y Óscar Gutiérrez, investigadores de la Universidad de Concepción, en Chile. Ellos presentan el resultado de un proyecto de investigación que analizó la obra de Jorge Edwards, *El museo de cera*. Sus planteamientos y las relaciones que establecen entre espacio plástico y espacio literario, a partir de la tematización de la figura del museo, son novedosos y originales.

Continuamos con los resultados de investigaciones de la joven investigadora Mariela Romero. Ella analiza el cuento "Las fieras", del argentino Roberto Arlt desde la faceta del lumpen: lumpen como despojo de la máscara y condición de las mujeres en el lumpen. Una visión que puede trascender hacia otras obras similares.

Silvia Solano, seguidamente, estudia el cuento "Tarciso Cantón" (Tatiana Buch) a partir de la figura del narrador y su visión de mundo. Con maestría, afirma la existencia de una visión sesgada y estereotipada de la población china en el relato, razón por la cual este trabajo viene a ser relevante.

Por su parte, el magíster Juan Carlos Flores trabaja la divergencia del pensamiento martiano con respecto a la del filósofo estadounidense Ralph Waldo Emerson desde un plano no estudiado antes. Con posición moderna, trata una temática muy investigada y nos presenta una nueva perspectiva.

Finalmente, *Comunicación* pone en sus manos la investigación de la licenciada Marlene Salazar, quien revisa el cuento de Ángel Lozada, "Las siete palabras", a partir de la parodia y la metáfora, tomando como base la teoría del carnaval de Mijail Bajtín. Un ejercicio académico que demuestra el afán por crear y producir pensamiento desde diversas aristas.

¡Disfrute nuestro número!

El Museo de Cera. Fragmentación, Anacronismo, Fractalidad¹

Dr. Juan D. Cid Hidalgo² y Mag. Óscar Gutiérrez Muñoz³,
Universidad de Concepción, Chile

Recibido: 19 de marzo, 2016.

Aceptado: 15 de mayo, 2016.

Resumen:

El presente artículo analiza la novela *El museo de cera* del narrador chileno Jorge Edwards. En él se describe, a partir de categorías críticas específicas, la forma en que se tematiza el museo y las múltiples relaciones que se pueden establecer entre espacio plástico y espacio literario. El trabajo con lugares ficticios y con espacios de identificación histórica, apuntan al despliegue de una interzona desde donde se proyecta la crítica social, con la cual busca generar discursos de características duales: por una parte el montaje de una novela episódica y por otra la creación de una colección (galería o exposición), espacio museal con instantáneas acerca de la historia particular de la ciudad y del personaje central, actividades ambas propicias para descargar comentarios sociopolíticos, económicos y culturales sobre aquella comunidad "imaginada". De esta forma se nota una especie de sensibilidad museal en el texto, que ayuda a reconocer la decisiva importancia del acto de coleccionar, montar, disponer y "curar" archivos, entendiendo que esta actividad se concreta al trabajar con la memoria. En la novela de Edwards, el museo adopta las características de un dispositivo que ejerce fuerza en el acto de seleccionar, reunir, separar y articular aquellos objetos (obras) de acuerdo con una intencionalidad política.

ABSTRACT:

EL MUSEO DE CERA. FRAGMENTATION, ANACHRONISM, FRACTALITY

This paper analyzes the short story *El museo de cera* by the Chilean author Jorge Edwards. It describes, using specific criticism categories as point of departure, the way in which the museum is themed and the multiple relationships that can be constructed between the plastic space and the literary one. The use of fictitious places and spaces with historical identification, aim at the deployment of an interzone from which social criticism is projected, which pursues the generation of a twofold discourse: On one hand the set up of an episodic novel, and, on the other hand, the creation of a collection of (gallery or exhibit), a museum-like space with instant photos of the particular history of the city and of the main character, both activities aimed at unloading socio-political, economic and cultural criticism. Thus, a museum sensibility is perceived in the text, which helps us to acknowledge the decisive importance of collecting, mounting, arranging and "curating" files which with the understanding that this activity becomes actual when working with memory. In Edwards' novel the museum adopts characteristics of a device that exerts force in the acts of selecting, gathering, separating and articulating such objects (works) based upon a nationalistic intention.

Juan D. Cid Hidalgo y Óscar Gutiérrez Muñoz. *El museo de cera. Fragmentación, anacronismo, fractalidad.* Revista Comunicación. Año 37, volumen 25, número 1, enero-junio, 2016. Instituto Tecnológico de Costa Rica. ISSN: 0379-3974 / e-ISSN1659-3820.

PALABRAS CLAVE:

Historia, anacronismo, Edwards, fractalidad, fragmentación, museo.

KEY WORDS:

History, anachronism, Edwards, fractals, fragmentation, museum.

1 Este trabajo fue concebido en el contexto del proyecto FONDECYT N° 11121221. Apuntes sobre la dimensión museal de la literatura latinoamericana o los museos de papel, cuyo investigador principal es el Dr. Juan D. Cid Hidalgo. En él se han rastreado las materializaciones narrativas del museo (museo de papel) en la novela latinoamericana para identificar, lo que hemos llamado, sensibilidad museal de la novela latinoamericana.

2 Juan D. Cid Hidalgo es Doctor en Literatura Latinoamericana, profesor asistente del Departamento de Español, de la Facultad de Humanidades y Arte de la Universidad de Concepción, Chile. Contacto: jdcid@udec.cl.

3 Óscar Gutiérrez Muñoz es Magíster en Literaturas Hispánicas de la Universidad de Concepción e investigador. Contacto: ogutierrez@udec.cl

INTRODUCCIÓN: CURATORÍA⁴ DEL RELATO

Con la aparición del museo en el horizonte de la modernidad también se configura su potencia simbólica y el rápido ascenso a la consagración como un dispositivo (Castilla, 2010) que selecciona, reúne, conserva, hospeda y sanciona aquello que culturalmente es valioso y que forma parte de lo que puede ser definido como patrimonio inmaterial. Castilla (2010) sostiene enérgicamente que “en sus colecciones se encuentran las evidencias materiales de todos los enunciados que componen el cuerpo de la cultura, sus indicios y sus marcas” (p. 17) con lo cual abre una discusión francamente apasionante que dice relación, ahora desde Foucault (2004), con que aquello resguardado y prestigiado como valioso es material primero y último de una construcción discursiva particular, parte de un proyecto mayor, en algunos casos ideológico, en otros político y en otros utópicos.

Pensar el museo desde la literatura nos permite, entonces, relativizar los criterios de autoridad de aquellas instituciones que se han instalado como organismos republicanos sostenedores de un proyecto de nación, como la gran institución del quehacer cultural (Lopes, 2010). Pero además nos facilita la apreciación de la categoría autor y narrador, desarrollando una labor curatorial de organización plástica o montaje, de selección de materiales y de intensificación de ciertas zonas de una obra. Como vemos, el trabajo literario con el museo abre otras perspectivas para pensar los dominios del arte y sus materializaciones narrativas: los museos de papel

La reflexión sobre este espacio de poder desde la novela nos ayuda a entenderlo como una estructura carcelaria que, por cierto, no trabaja con cuerpos a los cuales disciplinar, pero sí con productos culturales de orden simbólico e intelectual, en muchos casos peligrosos para la estabilidad de la sociedad.

Es en este contexto en el que se inscriben las siguientes páginas.

Jorge Edwards (1931 -) publica *El museo de cera* en 1981, novela que se diferencia de sus antiguos trabajos al alejarse de la tradición realista y testimonial a la cual nos tenía acostumbrados, para escoger, esta vez, un registro más complejo, un espectro amplio que transita en los márgenes de procesos sociohistóricos, espacio desde el cual despliega una dimensión crítica en torno a aquellos movimientos sociales del pasado inmediato de cualquier país latinoamericano. La novela exhibe, una vez más, esa veta cronológica tan presente en la escritura del narrador chileno, siendo la historia del Marqués de Villa Rica (personaje principal de la obra) un trabajo donde se manifiestan las relaciones, tensiones, cercanías y distancias entre el presente y el pasado, entre lo real y lo ficticio, en el contexto de un relato país cifrado en la figura mayor del Marqués, un noble hacendado, con una historia personal *sui generis* y que el narrador focaliza a partir de su articulación con las distintas situaciones que lo rodean.

La historia pareciera centrarse en el voyeurismo del protagonista, quien desde su posición privilegiada puede vincularse de forma (in)directa con los actores sociales que lo circundan:

En los últimos tiempos he sentido la tentación de hacerme rojo. Solo para trastornar el orden de las cosas, que a veces me parece agobiador, sofocante, ¿comprende usted? y para que los tirillentos tengan un mendrugo de pan... Pero nadie me creería, ¿no le parece? (Edwards, 2000, p. 102).

Dicho espacio de observación se traslada también a la vida privada del Marqués, espacio donde le tocará presenciar una escena de adulterio por parte de su esposa, clave para el desarrollo de la acción.

El Marqués, con palabras insinuantes y rápidas vibraciones de las manos, describía los muslos albos de Gertrudis dibujados contra la negrura del piano de cola, duplicados en la caoba bruñida como en un espejo, y luego trataba de transmitir el sonido y el efecto de sus lamentaciones, de sus voluptuosos

⁴ Entendemos esta actividad especializada a cargo del curador como “una estructura de mediación entre el artista y el público a través de un discurso que implique y refleje el conocimiento tanto del artista como de la colección, la selección de ésta y el ordenamiento que mejor muestre al público la tesis propuesta, sin dejar de lado los objetivos y la imagen del lugar en el que se exhibe” (Nieto, 2014, p. 19). En Chile el uso extendido de la actividad del curador es denominado “curatoría”, aun cuando tenemos plena conciencia de que en otras zonas de América se utiliza el término “curaduría”. Para efectos de esta investigación emplearemos el vocablo tal como se usa entre los profesionales del arte en Chile.

quejidos. “Nunca me lo habría imaginado” (Edwards, 2000, p. 37).

Este hecho, que pareciera ser el punto de inflexión para comenzar a narrar la historia de degradación social de una ficticia Villa Rica⁵, no es más que otro aliciente para configurar la imagen del Marqués como una construcción simbólica totalizante, pese a que la novela se inserta más bien en un modelo de escritura que ofrece una visión segmentada de la realidad. Esta modalidad textual inevitablemente, provocará un relato fragmentado en los niveles narrativo, histórico y semántico, junto con la imposibilidad de identificación de un narrador específico, una perspectiva histórica definida y una estructura narrativa única. La novela también nos invita a participar en un ambiguo pacto ficcional donde los márgenes históricos han perdido su rigidez. En este sentido, observamos construcciones como la siguiente:

El Marqués, con sus títulos, con su mansión principesca, con sus fabulosas colecciones y sus coches de cuatro caballos, e incluso con su prestancia física y su educación europea, sus erres de entonación ligeramente exótica, sus bromas llenas de alusiones oscuras, desentonaba en nuestro pequeño mundo” (2000, p. 11), o “*Do you want a cup of tea?*”, insistió la Cocinera. - “Sí”, dijo el correo de a caballo: “Con mucho gusto (2000, p. 139).

Estas descripciones de un aire marcadamente renacentista se ven contrapuestas a otras frases tales como “Habían dejado los sables en los rincones, y dos de ellos, por lo menos, advirtió el Marqués, llevaban enormes pistola ametralladoras, y walkie talkies de ingeniería japonesa, especiales para comunicarse entre puestos de mando” (2000, p. 53) o “La gendarmería hizo uso de sus armas de fuego en la plaza de la Reforma, a media cuadra de distancia

5 Villarrica es una ciudad y comuna de Chile, de la Provincia de Cautín en la IX Región de Araucanía. Integra junto a Gorbea, Cunco, Loncoche, Pucón, Curarrehue, y Toltén el Distrito Electoral N° 52 y pertenece a la 15ª Circunscripción Senatorial (Araucanía Sur). La ciudad de Villarrica, de 50.706 habitantes, se emplaza a 227 msnm, y a orillas del lago del mismo nombre. Esta ciudad es tomada como referencia, como un imaginario visual del sur de Chile, sin embargo, sus características y su historia particular no son tomadas en cuenta en la ficcionalización llevada a cabo por Edwards en El museo de cera.

del Club, y hubo dos víctimas (...), los disturbios después amainaron. Los principales activistas, fueron perseguidos con helicópteros y perros de caza” (2000, p. 57), caracterizaciones de revueltas identificables con procesos bélicos e instancias de guerrilla propias del siglo XX y tan reconocibles como sistemáticos en la historia de los países latinoamericanos.

En principio, estas materializaciones narrativas nos acercan a lo que podríamos denominar anacronismo. Siguiendo a Fernández (2004) puede entenderse el concepto como “una incongruencia temporal que consiste en insertar en un período histórico elementos materiales o categorías culturales que pertenecen a otro, anterior o posterior” (Fernández, 2004, p. 250). Para la autora, dichas modalidades discursivas pueden ser de carácter material o arqueológico -y por lo tanto, van adornando el “espacio diegético con todo un conjunto de elementos que signifiquen ese pasado, que lo connoten que funcionen como imágenes o iconos del pasado real” (Fernández, 2004, p. 250)-; de carácter cultural y psicológico, que apunta a los espacios de representación de los personajes, ya sean “históricos o inventados y que actúan en la diégesis ficcional, a sus conductas, actitudes y reflexiones, a la repercusión en su vida privada e íntima de los acontecimientos públicos, a su manera de interpretarlos, a su integración del espacio diegético” (Fernández, 2004, p. 252); y de carácter verbal, que apunta a la utilización de modales estilísticos del habla y de los sociolectos en el espacio narrativo.

En *El museo de cera* nos encontramos, en menor o mayor medida, con estos recursos narrativos; sin embargo, pareciera ser que el autor no busca impactarnos con el quiebre histórico del espacio narrativo. La disposición de lugares ficticios que remiten a lugares reales, y espacios de identificación histórica que transitan en delgadas líneas de ficcionalidad, apuntan a desarrollar un espacio crítico en el cual pueda desplegar sus opiniones, su mirada, su crítica. Edwards construye, así, una “novela histórica en un sentido actual, no programática, no totalizante, sin pretensiones de ser un gran relato abarcador, exhaustivo, desplegado desde una concepción segura de la historia” (Schopf, 2004, p. 90), por eso se permite estos quiebres temporales, esta



fragmentación en la mimesis del espacio narrativo y la experimentación con el montaje de la novela, actividad curatorial⁶ que comparte con el Marqués, conocedor del mundo del arte y de su tratamiento. Dicha particularidad genera una escritura espontánea a partir de una característica discursiva distinta a lo que comúnmente había desarrollado la generación narrativa, dentro de la cual se suele incorporar la escritura del chileno: la generación del 50⁷.

Schulz-Cruz (1992) describe en términos generales el ejercicio narrativo del novelista:

6 Ejercicio de manejo, conocimiento y distribución (montaje) de archivos fundamentalmente de naturaleza plástica. En el contexto de la presente investigación, esta práctica se transforma en una praxis de la memoria, en una actividad provocadora de constitución memorial. Jacques Derrida en "El cine y sus fantasmas" (2001) anota que "El archivo es una violenta iniciativa de autoridad, de poder, es una toma de poder para el porvenir, preocupa el porvenir; confisca el pasado, el presente y el porvenir. Sabemos muy bien que no hay archivos inocentes" (web). "La archivación produce, tanto como registra, el acontecimiento" (24) acotará el mismo Derrida, ahora en *Mal de archivo* (1997). Las colecciones, entonces, exponen, además de los objetos eminentes, representativos y cuya dignidad amerite su vigencia en el futuro, la violencia en la conformación del corpus.

7 Sobre la Generación del 50 existe una bibliografía abundante de la cual recomendamos algunos títulos. Ahumada (1999), Godoy (1991 y 1998), Espinoza (1958), Giaconi (1959), Goic (1960), Lafourcade (1959) y Promis (1993). Por último, recomendamos el artículo "Generación Literaria de 1950" anclado en el sitio web <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3434.html>.

Es obvio que los textos de Edwards no se encasillan en la escritura testimonial, de emergencia y circunstancial, sería injusto, sin embargo, pedirle a Edwards un texto con obreros y campesinos. Él ha venido escribiendo desde el territorio de una clase que conoce bien. Además, en su narrativa se pone en evidencia que la visión de la burguesía se vuelve insuficiente para explicar la historia de Chile. Sus novelas se insertan en la red de escritura que ofrece una visión fraccionada de la realidad, evitando el intento totalizador —situación ya abandonada en toda Latinoamérica después del "Boom"— dado que no se puede dar cuenta de todo debido a la ausencia de la otra verdad, de la otra historia que se podría haber contado y de la imposibilidad de acceder al otro (p. 248).

Dicha propuesta nos lleva a la pregunta: ¿cómo exponer la gran cantidad de discursos que construyen el espacio memorial de una nación? En el desarrollo de la novela, Edwards exhibe los procesos constitutivos de la historia contemporánea de una ciudad ficticia, Villa Rica, la cual perfectamente podría ser una ciudad de cualquier país de América Latina, pues todas las naciones que la componen

han sufrido una historia de violencia protagonizada por regímenes tanto de izquierda como de derecha. Mediante la figura central del Marqués se presenta, se exhibe, se monta, se curatoria la historia de una ciudad en proceso de desaparición. Así, la fragmentación histórico temporal, unida al carácter extravagante de la ciudad, van configurando al Marqués como depositario de una cualidad de las construcciones culturales de la contemporaneidad, la fractalidad (Baudrillard, 1990), herramienta narrativa a través de la cual se edifica un espacio crítico, en la medida en que se vale de su cualidad facilitadora de la velocidad de transición entre los espacios de acción. Ello queda manifiesto en las particularidades que la novela presenta en su construcción temporal, y que atribuirían un mayor espesor a la ya tumultuosa figura del terrateniente. De esta forma, tanto la novela como el narrador, experimentan cambios gracias a diversos mecanismos fractales (estatzación temporal, polivalencia de imágenes, experimentación de velocidad en los cuerpos, p.e.), con los cuales pretenden abarcar todas las modalidades de conocimiento y todas las estructuras funcionales posibles que entran en contacto con su espacio de acción. Baudrillard (1990) señala:

La trascendencia ha estallado en mil fragmentos que son como las esquirlas de un espejo donde todavía vemos reflejarse furtivamente nuestra imagen antes de desaparecer. Como fragmentos de un holograma, cada esquirla contiene el universo entero. La característica del objeto fractal es la que toda la información relativa al objeto está encerrada en el más pequeño de sus detalles. De la misma manera podemos hablar hoy en día de un sujeto fractal que se difracta en multitud de egos miniaturizados todos parecidos los unos a los otros, se desmultiplica según un modelo embrionario como en un cultivo biológico, y satura su medio por escisiparidad hasta el infinito (p. 27).

Este proceso se observa en los diferentes campos que entran en contacto en la formación de la novela. Recientemente señalamos los quiebres temporales, los cuales ocurren por la utilización de cierto anacronismo, pero no es la única característica donde se presenta dicho rasgo, pues este también

se encuentra en las características formales del texto, en la articulación del discurso por parte del narrador, en el narrador mismo y en cada uno de los procesos que son iluminados por él. Paralelamente, las conjeturas que tienen lugar en la figura del Marqués también responderían a un modelo fractal, pues la estatzación temporal de episodios de su vida, la incapacidad de aceptar los cambios y procesos sociales, y por supuesto la excentricidad que lo caracteriza, no son otra cosa que un intento de sujeción temporal.

FRACTALES, HISTORIAS, PERSPECTIVAS

La historia del Marqués es desplegada por un narrador que posee un conocimiento medular de los pormenores de su vida, inclusive se permite licencias, pues la narración no es lineal y la utilización de *raccontos*, *flashbacks* y *flashforwards* es continuamente manejada, desconcertando al lector con eventos o situaciones, que muchas veces aún no ocurren, pero a partir de los cuales se pueden construir juicios performativos relacionados con la opinión que se expone en dicho espacio. Esto provoca una perspectiva amplia pero a la vez confusa, la narración y la historia se vuelven flexibles, a merced de la perspectiva y el orden elegidos por el narrador (curador), quien se sitúa en diferentes lugares, esgrime juicios de valor y, en otros casos, opina desde una cercanía que pareciese significarlo como un partícipe más de las circunstancias que le toca presenciar⁸. Ejemplo de ello son los siguientes: “Nosotros, los de la tertulia del Club, sabíamos que la cocinera había llegado hasta su casa, pocas semanas antes” (2000, p. 74) o “Después nos contaron que el comerciante, a base de esfuerzo y de una austeridad catoniana, (...) había logrado amasar una fortuna considerable...” p. 20). Estas características plurales en la disposición del discurso nosotros, subrayan que quienes se encargan de traspasar la historia no son uno sino varios individuos. De alguna forma, la historia pública de esta ciudad comienza a circular en multitud de voces que refieren distintas perspectivas en relación a las historias del Marqués,

8 Rodríguez Isoba (1986) enfatiza esta cualidad del narrador de la novela que nos ocupa cuando señala que “desde los párrafos iniciales puede advertirse que el narrador asume un punto de vista colectivo. Cuando se hace presente utiliza siempre la primera persona del plural. Esa perspectiva es particularmente explícita en algunos momentos del relato” (1986, p. 225).

pues al existir una multiplicidad de narradores se explicaría que no todos conocen de la misma forma los pormenores del relato. El registro memorial, entonces, comienza a ser comprendido como un ejercicio polifónico de múltiples, y en algunos casos, heterogéneos orígenes.

En esta zona del ejercicio novelesco es donde percibimos la característica fractal de la narración, donde las distintas voces se orquestan en pos de un entramado crítico supranovelesco. Como señalamos arriba, la focalización del Marqués se identifica con su condición de *voyeur*, que además transita y se desplaza por distintas mesetas sin mayor inconveniente. Es por esa condición que se le permite pasar desde el espacio burgués, al espacio popular, desde donde presencia los mecanismos de elevación estética de su amigo el escultor Demetrio Paredes, quien al introducirlo en un denominado “salón de los innovadores”, le permite presenciar el espectáculo de “dos jóvenes poetisas drogadas, de ojos extraviados, delgadas y con una piel de apariencia lechosa, que se entrelazaban y se revolcaban desnudas sobre cojines de la misma felpa azul que cubría los asientos de piedra del vestíbulo” (2000, p. 111), imágenes que terminan por angustiar al Marqués haciéndolo perder la compostura. Esa respuesta se repetía en cada ocasión en que presenciaba algún hecho de importancia.

Por otra parte, la introducción del testimonio oral en la novela asegura otro afluente memorial que privilegia saberes moleculares parciales, mínimos, insuficientes, incompletos e inclusive contradictorios. El narrador se dirige a los lectores como si lo hiciera a un auditorio indeterminado de oyentes (Rodríguez, 1986), por lo tanto, el relato se reviste de oralidad y asume un estatus que complica y dificulta el registro narrativo, aun cuando, como dijimos arriba, se asegura una “versión” nueva sobre los hechos del pasado cuya dignidad amerita el resguardo al porvenir.

Nosotros, los que recordamos esta historia, pensamos a menudo en las materias inertes, los compromisos, las personas interpuestas, que conspiran para que nuestras palabras no lleguen a ustedes, dispuestos a escuchar el relato con ojos y oídos atentísimos,

procurando obtener la indispensable diversión y la necesaria enseñanza que nos ofrece el pasado (2000, p. 111).

En dicha declaración percibimos los juegos textuales, en relación con los hechos ocurridos y a aquellos que no, y por supuesto reconocemos el juego de alternancia temporal. Pero además notamos el ingreso de la oralidad como principio constructivo del espacio dialógico, donde el lector asume un rol distinto al tradicional, ahora como un agente más de las circunstancias del relato. La condición fractal del espacio discursivo queda en evidencia a partir de la utilización de marcas textuales distintas, las cuales a simple vista parecen ser alicientes de la historia, pero que en realidad, funcionan como marcas específicas de la construcción de la ficción, las cuales en una esfera enriquecen el texto, pero a su vez, dan cuenta de esa fragmentación, proceso hijo de las modalidades narrativas de la época contemporánea.

Los quiebres temporales provocados por el anacronismo tienden a exacerbar -al igual que la multiplicidad de narradores responde a la fragmentación y fractalidad-, la condición de una crítica que busca generar discursos de características duales: por una parte la construcción de una novela episódica y por otra la creación de una colección⁹ (galería o exposición), espacio museal con instantáneas acerca de la historia particular de la ciudad y del Marqués, actividades ambas propicias para la crítica sociopolítica, económica y cultural sobre aquella comunidad “imaginada”¹⁰. Aunque el relato se presenta como

9 La destacada historiadora del arte Aurora León (2010) describe cuatro valores culturales del coleccionismo en cuyas coordenadas percibimos el ejercicio curatorial del Marqués de Villa Rica. En primer lugar, afirma un mundo de preferencias ideológicas al definirse como defensor activo de la posesión única, no compartida; en segundo lugar, incide en la función ideológica de la cultura; en tercer lugar, tiene valor formativo-consolidante sobre el arte, la crítica y el gusto, y finalmente, impuso todos los valores ficticios para la valoración de la obra de arte.

10 Concepto acuñado por el destacado intelectual irlandés Benedict Anderson en *Comunidades imaginadas*. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo (1991). Con esta categoría pretende explicar la idea de nación, la cual entiende como una comunidad construida socialmente (imaginada) por un grupo de sujetos que se definen a sí mismos como parte del grupo, por lo cual “la nacionalidad es el valor más universalmente legítimo en la vida política de nuestro tiempo” (Anderson, 1991, p. 19) y debe ser comprendida como “artefacto cultural”, emanado de una clase particular. En definitiva, entonces, nación es una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana.

una construcción abarcadora y totalizante, es dispuesto desde un espacio simbólico mínimo, donde la ciudad es metonimia del país, es decir, Villa Rica parece sufrir todos los procesos constitutivos de la historia del país, cualquiera este sea. Villa Rica entonces, se vislumbra como una ciudad agraria, pero también como una urbe cosmopolita donde convergen artistas y bohemios con una aristocracia terrateniente. También parece tener problemas separatistas, vive el *boom* de una violencia política y dispone de parajes y lugares de un referente imaginario particular del sur de Chile, pero también responde a los patrones distribucionales de una ciudad capital. En definitiva, cifra todos los componentes de un relato nación. En todo ese contexto, se nos viene a la mente la pregunta ¿Cuál es el contexto de la ficción? Según Kundera (2005) “Son dos los contextos elementales en los que podemos situar la obra de arte: el de la historia de la propia nación (llamémoslo el *pequeño contexto*), o bien el de la historia supranacional de su arte (llamémoslo el *gran contexto*)” (p. 5).

Siguiendo el principio de fragmentación que se da en la escritura de *El museo de cera*, creemos que se articula en ambos contextos, pues otra característica fractal del relato es condensar la historia de un país, que a su vez es la de un continente. La novela a su vez responde a un estado supranacional y se vincula con distintas modalidades o recursos lingüísticos, todo cifrado en la figura de un latifundista venido a menos. Schulz-Cruz (1992) en el texto antes citado, señala:

El museo de cera retoma la preocupación histórica, observando el presente con los ojos de una reliquia del pasado. Esta es una novela muy diferente de las anteriores. La trama más sencilla y lineal, el sentido del humor, la parodia esperpéntica y la carnavalesización de la historia de Chile demuestran la versatilidad de Edwards que, abandonando una escritura larga y pesada, reflexiona constantemente a través de una chispeante mascarada de aparentes sin sentidos, de cara al discurso oficial de la dictadura chilena. La historia se cuenta desde la literatura con desparpajo satirizante (p. 244).

Esta cualidad novelesca no podría ser posible sin el recurso de la fragmentación que permite exhibir e iluminar distintos espacios, tiempos, escenas históricas, etc. La fragmentación narrativa, por lo tanto, responderá a esa descripción que observa Jean Baudrillard (1990) cuando nos recuerda que una imagen no es la misma ni en el momento en que es captada, ni en su proceso de revelado, pues en su análisis y visualización ocurre una valoración. La escritura de Jorge Edwards, entonces, construye una valoración del proceso histórico y social de las nóveles naciones latinoamericanas, donde la fragmentación y la sátira abren un espacio crítico y sarcástico. Su tratamiento descreído respecto de los procesos sociales le permite apreciar el descalabro histórico social desde la comodidad de un espacio narrativo que inevitablemente adquirirá características de espacio museal que alberga, distribuye (curatoría), canoniza y pone en valor aquellas escenas que se incorporan dentro de sus límites de acuerdo a intereses puntuales. Por lo tanto, la fractalidad y el anacronismo de la obra posibilitan al autor desarrollar un discurso crítico molar, pues al cifrar distintos episodios históricos de una nación en un espacio literario reducido, el narrador puede dirigir e instalar ideas primordiales de su discurso, ya que en el espacio narrativo, al igual que en el espacio museal, permanecen solo los discursos (“los enunciados” dirá González Echevarría (2000) que parecen necesarios para sostener la memoria y resguardar un saber, donde se mantenga la paradoja bellamente descrita por Blanchot (1976), a propósito de alguna declaración de Valery: “Del mismo modo que no aceptaba con gusto la historia, no amaba los museos (...) donde veía soledades encerradas que participan de la naturaleza del templo y del salón, la escuela y el cementerio” (1999, p. 19)).

MUSEO IMAGINARIO PERSONAL

Repasemos brevemente la formulación del museo personal del protagonista. Lo primero que se nos señala es que “lo que el Marqués deseaba era que el Maestro reprodujera la figura de Gertrudis y la del profesor de piano en la exacta posición en que él los había sorprendido” (2000, p. 46), es decir, desde el origen mismo de la inquietud del coleccionista se encuentra la exhibición del ultraje sufrido por el

Marqués, cifrado en la escena del adulterio. Más adelante se señala también:

Él exigía un trabajo perfecto, en que la ilusión de realidad fuera absoluta, de modo que si él mismo, distraído, abriera esa puerta, tuviera la sensación exacta, desconcertante, de que la escena se repetía, o de que era ése, más bien, el momento en que ocurría, y no el otro (2000, p. 47).

Estos hechos, que bien pudieran ser la primera negación del paso del tiempo por parte del Marqués, son más bien el primer síntoma de una obsesión somatizada por el aristócrata, desequilibrio que, en primer lugar, incide en su forma de relacionarse con el mundo, en segundo lugar, revela su incapacidad para aceptar situaciones y el paso del tiempo, y por último, muestra el extraño voyerismo que lo hace acercarse a absolutamente todas las manifestaciones humanas que tienen lugar en la ciudad. El mismo cuerpo del Marqués comienza a sufrir una transformación drástica al perder movilidad, primero en sus piernas, posteriormente en sus extremidades y finalmente en todo el cuerpo, es decir, deviene escultura¹¹:

Un día Gertrudis llamó al médico, porque el Marqués no tragaba ni una gota de sopa, todo se le escurría por las comisuras de los labios, y el doctor, después de confirmar que el pulso estaba extraviado, y de advertir, con asombro, que la luz de las pupilas se había extinguido, hasta el punto de que los ojos parecían cámaras de luto, dictamino que el Marqués había muerto hacía por lo menos tres semanas. “Si es que el deceso”, dijo, “no se ha producido hace tres meses (2000, p. 181).

Las extrañas circunstancias de la muerte del Marqués enfatizan ese desplazamiento sufrido desde su carácter de espectador a objeto exhibido y, por lo

tanto, contemplable. Su colección de obras significativas (figuras de cera), su museo imaginario (Malraux) lo constituyen escenas/relato que van siendo curatorizadas de tal manera que el personaje al devenir obra de arte se instala en el porvenir, lugar al que apunta toda colección. “Como el archivo, la novela atesora saber” (González Echevarría, 2000, p. 62) y en ese sentido la historia de Villa Rica y del Marqués exhiben –parafraseando a Castilla (2010)– las evidencias materiales de todos los enunciados que componen el cuerpo de la cultura, sus indicios y sus marcas. La colección de escenas memoriales generada por el Marqués en principio nos recuerda la asociación museo-mausoleo de Adorno, recogida por Crimp¹² (1995) a modo de epígrafe:

La palabra germana *museum* tiene tonalidades displicentes. Describe objetos frente a los cuales el observador ya no tiene una relación vital y que están en proceso de morir. Deben su preservación más a respeto histórico que a las necesidades del presente. Museo y mausoleo están conectados por más que asociación fonética. Los museos son los sepulcros familiares de las obras de arte (p. 44)¹³.

Esta decadencia percibida por el crítico sobre uno de los lugares de memoria (Nora, 2009) más reconocidos e importantes (el museo), cobra en la materialización narrativa del escritor chileno una dimensión positiva, o al menos, esperanzadora. Esas escenas reunidas en el museo de cera vienen a movilizar el pasado, a proponer una visión crítica de aquello seleccionado para el porvenir y por lo tanto, constitutivo de un presente que necesariamente se encuentra en proceso de selección y curatoría permanente.

Aumont (2001) y a propósito de la sentencia de Paul Valéry “todo termina en la Sorbona”, explica el fenómeno de domesticación del arte (de vanguardia

11 Cómo olvidar a Pigmalión, personaje mítico cuya historia conocemos en *La metamorfosis* de Ovidio. Escultor de oficio a la vez que rey de Chipre, nuestro personaje buscó incesantemente a una mujer con la cual casarse a condición de que fuera la más bella y perfecta de las féminas. En su búsqueda frustrada decidió dedicarse a la escultura en busca de una que pudiera expresar la belleza buscada a la vez que compensar la ausencia de una amada de carne y hueso. Al poco andar frente a la belleza de una de sus esculturas, se enamora de ella.

12 Crimp se sirve de los planteamientos de Foucault (2004) para evidenciar la transformación de las instituciones de poder y los nuevos discursos, en donde se plantea que el museo (junto al asilo, la clínica y la prisión) es una institución más de reclusión y por tanto, relacionada al poder. Desde su título “En las ruinas del museo” nos lleva a reflexionar sobre la decadencia del museo, no por la falta de arte sino por el descuido de los espacios dedicados a conservar y exponer las obras de arte.

13 Traducción propia.

en el contexto de la reflexión del francés) cuando declara que este arte rebelde siempre resulta arte consagrado, tarde o temprano llega al museo que “parece haberse dotado de una capacidad de absorción verdaderamente digna de una ameba” (2001, p. 87). La actividad curatorial del terrateniente de Villa Rica y su trabajo con escenas memoriales, dejan de manifiesto precisamente ese interés por sacralizar ciertos enunciados (González Echeverría, 2000; Foucault, 2004) para resignificarlos¹⁴ e instalarlos en el porvenir, de modo que este lugar de memoria también adopta las características de un dispositivo o aparato estético (Déotte, 2012) que ejerce fuerza en el acto de seleccionar, reunir, separar y articular aquellos objetos (obras) de acuerdo con una intencionalidad política.

La fragmentación y el anacronismo, entonces, son los procedimientos a través de los cuales se van creando aquellas “ficciones del archivo” que González Echeverría (2000) define como

Narrativas que siguen buscando la clave de la cultura y la identidad latinoamericana, por lo que caen en la mediación suministrada por el discurso antropológico. Al igual que la etnografía actual, estos libros ya no aceptan el discurso del método institucional como algo dado, aceptando el carácter literario de todas las representaciones del Otro, incluso, o tal vez especialmente, si es otro Interno, como en el caso de la narrativa latinoamericana. Las ficciones del archivo no han renunciado a la promesa de la antropología, sino que sondean la propia antropología, convirtiéndose en una especie de etnografía de la antropología (p. 238).

En el discurso fragmentado de *El museo de cera*, Jorge Edwards, exhibe una conciencia crítica pues intenta abarcar todos los discursos con los cuales alguna vez ha entrado en contacto. De esta forma, introduce en pequeños fractales los discursos de su clase y también los de otros grupos sociales, por

ello la condición de voyeur del Marqués, subraya los alcances del procedimiento narrativo. Schulz-Cruz (1992) se refiere a la escritura del novelista chileno de la siguiente manera:

Edwards crea un espacio donde se desarrollan “las famosas hazañas” de la burguesía chilena y de los que desertaron de ella. Es predominante el contraste entre pasado y presente, realidad y ficción, memoria personal y ajena. Los engranajes de autojustificación se sucederán a lo largo de la narración, mientras, en el trasfondo, el narrador pareciera sonreírse irónicamente (p. 244).

El espíritu crítico de Edwards, pero también su percepción hermenéutica de la historia, materializada en *El museo de cera*, donde espacio literario y espacio museal se conectan y convergen, nos permite penetrar en la naturaleza humana para darnos cuenta de que funcionamos como vehículos de transmisión -al porvenir- de las particularidades de nuestro espacio histórico que a veces parece ser más surrealista incluso que el espacio literario.

CONCLUSIONES

En el transcurso de estas páginas se ha logrado constatar que la preocupación e incorporación de referentes del mundo de las artes visuales en la novela de Edwards posibilita el cuestionamiento del relato histórico estático y sacralizado por el poder. Con la integración y desarrollo de esta modalidad textual, inevitablemente se configura un relato fragmentado en que la imposibilidad de identificación de un narrador específico, una perspectiva histórica definida y una estructura narrativa única, tributan a la consolidación de una serie de episodios que pareciera adscribirse a esa “necesaria enseñanza que nos ofrece el pasado” (112). La memoria, curatoriada por la novela, entonces, consagra y exhibe la decadencia de una clase social permanentemente en pugna con su “deber ser”, idea enormemente sugestiva si entendemos que el principio generador del espacio museal es la deshonra del Marqués, cifrada en la estatua de cera que reproduce la infidelidad de que fuera objeto.

14 Cerón (2001) además de comentar el texto de Douglas Crimp, plantea que “El museo no sólo involucra un proceso continuo de resignificación de los objetos, discursos e instituciones que conforman el campo del arte, sino que moviliza prácticas sociales, culturales y políticas que dan origen a procesos de inclusión y exclusión” (p. 145).

El museo exhibido en la novela asume la categoría de lugar de memoria y de un dispositivo que ejerce fuerza en el acto de seleccionar, reunir, separar y montar aquellos objetos de acuerdo con una intencionalidad política. En la medida en que el Marqués se erige como curador y obra a la vez, sujeto crítico y criticado, el texto insiste en sostener que el museo de cera viene a movilizar el pasado, a proponer una visión desacralizadora de aquello seleccionado al porvenir y, por lo tanto, constitutivo de un presente que se encuentra en constante movimiento.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Anderson, B. (1991). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ahumada, H. (1999). Escritoras del 50: Conciencia y memoria en el discurso literario chileno". *Acta Literaria*, 24 (1999), 5-15.
- Aumont, J. (2001). *La estética hoy*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Baudrillard, J. et al. (1990). *Videoculturas de fin de siglo*. Madrid: Cátedra.
- Blanchot, M. (1976). *La risa de los dioses*. Madrid: Taurus.
- Castilla, A. (2010). El museo como construcción política. *El museo en escena. Política y cultura en América Latina*. Buenos Aires: Paidós.
- Cerón, J. (2001). El museo como representación de los conflictos sociales. *Calle 14. Revista de investigación en el campo del arte*. 7 (5), 142-151.
- Crimp, D. (1995). *On the museum's ruins*. Massachusetts: The MIT Press.
- Déotte, J. (2012). ¿Qué es un aparato estético? *Benjamín, Lyotard, Ranciere*. Santiago: Metales Pesados.
- Derrida, J. (2001). El cine y sus fantasmas (entrevista con Antoine de Baecque y Thierry Jousse). *Cahiers du cinéma* 556 (2001). Trad. de Fernando La Valle. Obtenido de <http://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/cine.htm>.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Valladolid: Trotta.
- Edwards, J. (2000). *El museo de cera*. Barcelona: Tusquets.
- Espinoza, M. (1958). Una generación. *Atenea*, 380-381, 66-67.
- Fernández, C. (2004). El anacronismo: Formas y funciones. *Actas do Colóquio Internacional Literatura e História. Porto: Faculdade de Letras do Porto*, vol. I, 247-259. Disponible en el sitio http://www.culturahistorica.es/fernandez_prieto/literatura_e_historia.pdf.
- Foucault, M. (2004). *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*. Argentina: Siglo XXI.
- Giaconi, C. (24 de mayo, 1959). ¿Existe una Generación de 1950? *Diario El Mercurio*, Santiago de Chile.
- Godoy, E. (1991). *La generación del 50 en Chile: Historia de un movimiento literario* (Narrativa). Santiago de Chile: Editorial La Noria.
- Godoy, E. (1998). La Generación del 50 en Chile: razones y efectos de una polémica. *América* 21, 369-376.
- Goic, C. (1960). La novela chilena actual. Tendencias y generaciones. *Estudios de Lengua y Literatura como Humanidades*. Santiago de Chile, Seminario de Humanidades, 37-45.
- González Echevarría, R. (2000). *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Kundera, M. (2005). Literatura universal y literaturas nacionales. *Claves de la razón práctica*, 151, 4-9.
- Lafourcade, E. (1959). *Antología del nuevo cuento chileno*. Santiago: Zig-Zag, 1954. Lafourcade, Enrique. *Cuentos de la Generación del 50*. Santiago: Editorial del Nuevo Extremo.
- León, A. (2010). *El museo. Teoría, praxis y utopía*. Madrid: Cátedra.
- Lopes, M. (2010). Compartir espacios, colgar ballenas y apoyar a las universidades. En: Castilla, A. (Comp.). *El museo en escena. Política y cultura en América Latina* (pp. 39-62). Buenos Aires: Paidós.
- Maleuvre, D. (1999). *Museum memories. History, technology, art*. Stanford: Stanford University Press.
- Malraux, H. (1956). El museo imaginario. *Las voces del silencio*. Buenos Aires: EMECÉ.

Nieto, C. (2014). *Historia de una actitud ante la forma: de la curaduría tradicional a la curaduría artística*. E-book disponible de forma gratuita en el sitio https://play.google.com/store/books/details/Carolina_Nieto_Ruiz_Historia_de_una_actitud_ante_?id=EluPBAAAQBAJ&hl=es_419. Descargado el 25 de enero de 2016.

Nora, P. (2009). *Pierre Nora en Les lieux de mémoire*. Santiago: LOM.

Promis, J. (1993). *La novela chilena del último siglo*. Santiago: La Noria.

Rodríguez Isoba, M. T. (1986). Una visión paródica de la historia chilena reciente: *El museo de cera*, de Jorge Edwards. *Anales de literatura hispanoamericana*, 5, 219-230.

Schopf, F. (2004). Jorge Edwards y la nueva novela histórica en Hispanoamérica. *Atenea*, 490, 87-98.

Schulz-Cruz, B. (1992). Jorge Edwards: Las Novelas escritas bajo la dictadura. *Actas Irvine*, 92: [Actas de XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas] / Coord. por Juan Villegas, Vol. 4, 243-250.

Valery, P. (1999). *Piezas sobre arte*. Madrid: Visor.

Entre la ferocidad y el aburrimiento: Un acercamiento al cuento “Las Fieras”, de Roberto Arlt

Por: Br. Mariela Romero Zúñiga, ITCR¹

Recibido: 8 de enero, 2016.

Aceptado: 25 de abril, 2016.

RESUMEN

Este artículo analiza el cuento “Las fieras”, del argentino Roberto Arlt, como producto final de una investigación académica dirigida por el sistema de posgrado de literatura latinoamericana de la Universidad de Costa Rica. Se llevó a cabo un estudio de los diversos recursos estilísticos que este autor emplea para deconstruir la imagen de la sociedad bonaerense de los años 30: lenguaje, abordaje de una temática marginal, juego de oposiciones. Los principales aspectos analizados son el ingreso en el lumpen, silencio como lenguaje, lumpen como despojo de la máscara y condición de las mujeres en el lumpen.

ABSTRACT

BETWEEN FEROCITY AND BOREDOM: AN APPROACH TO THE SHORT STORY “LAS FIERAS”, BY ROBERTO ARLT

This paper is an analysis of the short story “Las fieras”, by the Argentinean author Roberto Arlt, as a result of academic research in the postgraduate program in Latin American Literature of the Universidad de Costa Rica. The stylistic resources which this author uses to deconstruct the image of the Buenos Aires society of the 30's, the approach of a marginal theme, and play of opposites are studied. The main analyzed aspects are the becoming part of the lumpen (underclass), silence as language, the lumpen as the removal of masks and the situation of women in the lumpen.

Mariela Romero Zúñiga. *Entre la ferocidad y el aburrimiento: un acercamiento al cuento “Las fieras”*, de Roberto Arlt. *Revista Comunicación*. Año 37, volumen 25, número 1, enero-junio, 2016. Instituto Tecnológico de Costa Rica. ISSN: 0379-3974 / e-ISSN1659-3820.

PALABRAS CLAVE:

vanguardia, fieras, urbe, lumpen, máscara, silencio, pares binarios, Arlt

KEY WORDS:

avant garde, ferocious animals, urban area, lumpen, mask, silence binary pairs, Arlt

¹ Mariela Romero Zúñiga es filóloga española, egresada de la Maestría en Literatura Latinoamericana, en la Universidad de Costa Rica. Trabaja como editora técnica en el Instituto Tecnológico de Costa Rica. Contacto: mromero@itcr.ac.cr

"Me hubiera gustado ofrecerte una novela amable como una nube sonrosada, pero quizás nunca escribiré obra semejante. De allí, que te dedique este libro trabajado por las calles oscuras y parajes taciturnos, en contacto con gente terrestre, triste y somnolienta. Te ruego que lo recibas como una prueba del grande amor que te tengo". A mi esposa Carmen Antinucci de Roberto Arlt.

Dedicatoria de la obra *El jorobadito y otros cuentos*

El hombre nace libre pero vive encadenado. En realidad la diferencia es que el salvaje vive en sí mismo, mientras que el hombre social, siempre fuera de sí, no sabe vivir más que en la opinión de los demás, y de ese juicio deduce el sentimiento de su propia existencia.

Jean Jacques Rousseau. *El Contrato Social*

INTRODUCCIÓN

Tras casi cien años desde su aparición en la escena literaria latinoamericana, es posible afirmar que las vanguardias constituyeron una base fundamental sobre la cual se forjó gran parte de la literatura que actualmente es reconocida a nivel mundial. Además, las vanguardias se convirtieron en un importante espacio para la manifestación de las diversas realidades que se desarrollaron a lo largo del continente, de acuerdo con los múltiples contextos donde se llevaron a cabo, así como con las perspectivas desde las cuales se abordó cada una de las temáticas tratadas.

De esta manera, con base en preocupaciones propias de su época (consecuencias de la Primera Guerra Mundial, ideología del progreso, capitalismo, auge de la tecnología, desarrollo de las metrópolis, entre otras), sumado al deseo vehemente de manifestarse en contra de las normas establecidas y la necesidad de darles un nuevo aire a las temáticas y estilos para escribir, este "mosaico de paradojas", como les llamó Bosi (2002), se dio a la tarea de ejercer la libertad en el quehacer literario e imponer su propio estilo y perspectiva de vida, los cuales plasmaron de diferentes maneras en los distintos textos.

Uno de los países donde la producción vanguardista tuvo un importante desarrollo fue Argentina. En medio de los múltiples conflictos políticos, sociales, culturales y económicos que se llevaron a cabo en ese país, ligado al crecimiento y ebullición de la ciudad de Buenos Aires, se fue llevando a cabo una especie de *collage* en donde confluyeron diversas culturas inmigrantes, personas locales que buscaban crecimiento personal y nacional desde diferentes perspectivas, distintos movimientos artísticos, incipientes manifestaciones culturales que encerraban críticas a su entorno, o bien, servían como medio para expresar los diferentes e incluso contradictorios rostros de una misma ciudad.

En el núcleo de la majestuosa y presuntuosamente europea Buenos Aires, desde la arista más oscura, desafiante, apartada y casi desapercibida de esa ciudad de los años treinta, en medio de binarismos, conflictos existenciales y la cruda otredad, Roberto Arlt va más allá de su faceta periodística para convertir lo que una vez quizá fue un reportaje de la nota roja del periódico en un extracto literario que transporta al público lector directamente al bar Ambos Mundos, ese lugar donde la marginalidad y la violencia son parte de la cotidianidad, y el lumpen constituye una caída libre en la cual es posible descender durante el transcurso de la historia del protagonista.

Por lo tanto, el presente trabajo pretende abordar el cuento *Las fieras*, de este autor argentino, a partir de los mecanismos estilísticos con los cuales se encarga de realizar una clara deconstrucción de la imagen de la sociedad bonaerense que en los años 30 estaba en ascenso debido a una fuerte influencia europea y a un reconocimiento cada vez mayor a escala internacional. De esta manera, Arlt hace uso de elementos como el lenguaje y los pares binarios para poner de manifiesto una problemática que va más allá de un sector social, sino que cala en lo profundo de la existencia de cada uno de los habitantes del lumpen. El análisis se llevará a cabo con base en cuatro aspectos diferentes: entrada en el lumpen, el silencio como lenguaje, la ferocidad como desprendimiento de una máscara, y las mujeres que habitan el lumpen.

Este texto tan propio de la narrativa arltiana, al igual que el resto de la literatura vanguardista, presenta características diferenciadas por las cuales ha logrado ocupar un lugar privilegiado y ha sido fuente de inspiración para importantes autores posteriores.

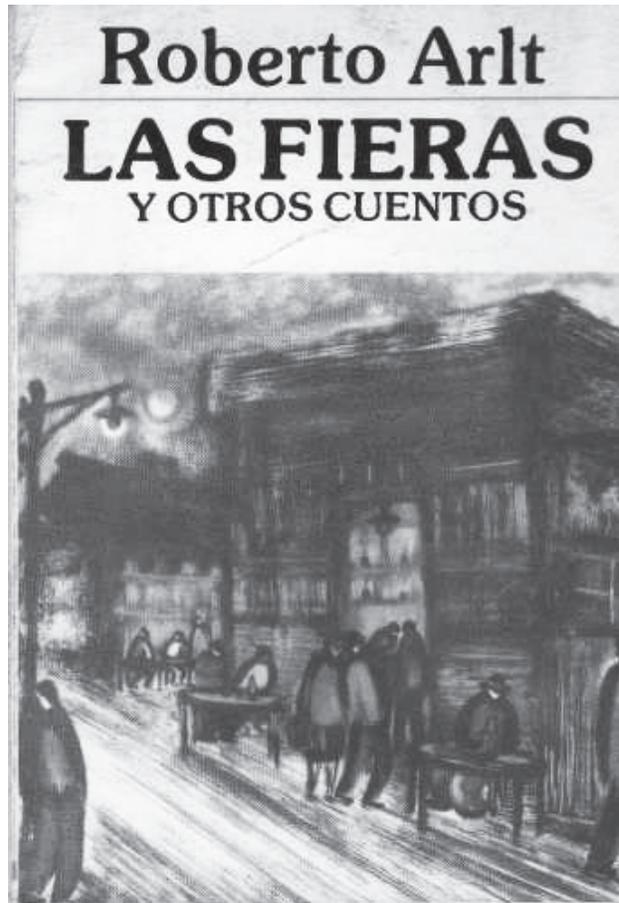
“LAS FIERAS”: INGRESO EN EL LUMPEN

“Las fieras” es un relato perteneciente a la obra *El jorobadito y otros cuentos*, publicada en 1933. Inicialmente, el texto pareciera constituir una conversación entre un hombre y una mujer, quien escucha en silencio a su interlocutor hablarle de hechos propios de su cotidianidad. Sin embargo, y como parte del innovador estilo que Roberto Arlt impregnó a lo largo de su obra, se trata de un monólogo en el cual el personaje protagonista, un hombre cuyo nombre se desconoce, realiza una confesión autocompasiva en primera persona, en torno a la condición en que se halla sumergido.

Si bien no hay duda de que en su monólogo hay comentarios directos hacia una mujer que en el pasado desempeñó un rol fundamental en su vida (es posible inferir que quizá fuera su pareja), el discurso se desarrolla de forma introspectiva y a modo de pesimista cavilación. Aunque durante el transcurso del relato se llegue a pensar que en cualquier momento el personaje revelará el misterio que carga y abrirá su pasado a quien lee, la primera frase del cuento se encarga de delimitar la única posesión de este hombre: su interior. “No te diré nunca cómo fui hundiéndome, día tras día, entre los hombres perdidos, ladrones y asesinos y mujeres que tienen la piel del rostro más áspero que cal agrietada” (p. 30).

Dicha oración resulta fundamental para brindar un panorama general del interlocutor, pues el tono negativo que emplea, sumado a la condición de pérdida en la que manifiesta encontrarse (“...hace mucho tiempo que estoy perdido” (p. 30)), trazan una línea de programación de la lectura que a continuación se presenta. Para Flores (1987), las primeras palabras del cuento desempeñan dos funciones determinantes a lo largo del relato:

Primero, sirve para ilustrar la polaridad y para sosener [sic] el distanciamiento y la tensión entre el mundo del narrador y el



mundo que habita esa mujer incógnita a la que él le dirige la palabra —falsamente, por supuesto, en cuanto se trata de un monólogo. Segundo, forma parte del silencio, y lo refuerza, como uno de los elementos constitutivos de esa latitud sombría en la que se planta el narrador para recordar, desde allí, su tránsito de un mundo a otro; es decir, su caída, ese ir hundiéndose consciente y paulatinamente es su propio “proceso de descomposición”. Puesto que el ámbito que se nos va dibujando es irremisiblemente incompatible con el de esa mujer desconocida a la que se pretende hablarle, el narrador va diciendo y negándolo todo al mismo tiempo.

De esta manera, inmediatamente se sitúa al público lector en la ciudad argentina de 1930, cuya efervescencia es evidente y está colmada de innovaciones tecnológicas, nuevas tendencias

comerciales, modernos medios de transporte..., pero también se halla dividida en dos mundos distintos por completo, claramente separados en el cuento por la presencia del vidrio del bar donde está el protagonista. Dicho distanciamiento se hace más evidente a partir del nombre de dicho lugar: Ambos Mundos, lo cual es un importante indicador del carácter binario que se pretende presentar desde el inicio del relato: cortesía / grosería, civismo / violencia, dignidad / degradación, respetabilidad / animalidad, entre muchos otros.

Así, por un lado está la ciudad "normal", que busca florecer, adelantarse y estar a la altura de las grandes metrópolis europeas, modernas y cosmopolitas. Por otro lado se encuentra el sector más desprestigiado y olvidado por los habitantes de la ciudad "decente"; se trata de sitios no regidos por la mentalidad del progreso, el trabajo asalariado, las normas sociales de convivencia o alguna clase de aparato represivo.

Este último sector se halla conformado por personas que se encuentran por debajo de la clase social más baja, cuyos medios de sobrevivencia son, principalmente, actividades relacionadas con la delincuencia y la violencia; a este ignorado grupo se le denomina "lumpen", término que hace referencia al lumpenproletariado². Asimismo, se les ha llamado en general "desclasados" a los integrantes de esta esfera, pues no cumplen con las características propias del proletariado urbano ni pueden ubicarse en la "normalidad" social, sino que, por el contrario, se hallan en un estado infrahumano. Tales personas son consideradas como desechos, porque sus hábitos no son precisamente los esperados para seres humanos productivos (trabajo, matrimonio, fuerza laboral) y, por lo tanto, no son de provecho para la sociedad (robos, prostitución, proxenetismo, asesinatos). Para Guerrero (1972), las características principales del lumpen son el aburrimiento y la ferocidad; asimismo, un rasgo que lo define es encontrarse fuera del orden pequeñoburgués establecido por la familia, el trabajo, la religión y demás instituciones:

Constituido desde la perspectiva pequeño-burguesa y no desde la experiencia vivida

2 El *Diccionario de la Real Academia Española* de 2016, define este término como la "capa social más baja y sin conciencia de clase".

de sus miembros, el mundo lumpen es el trasfondo sobre el cual se mueve el personaje. Desclasarse y llegar a ser uno de sus miembros no solo es una posibilidad inscrita en su condición social sino, incluso, la que más le corresponde. En este mundo se niega la legalidad propia de su clase y se verifica su funcionamiento. El personaje contempla a sus miembros y alterna con ellos viviéndolos como si personificaran las distintas formas de la caída (Guerrero, 1972, p. 65).

Es por esto que en "Las fieras", la presencia del vidrio de la cantina en donde se encuentra el protagonista, tan sutil que podría pasar desapercibida, resulta fundamental para poner de manifiesto esta separación social entre miembros de una misma ciudad; desde un sitio alejado que se ignora desde afuera, los desclasados observan a las personas hacer su vida a escasos metros, como si se tratara de habitantes de dos mundos distintos (nuevamente la recurrencia al nombre del bar), lo cual queda debidamente esclarecido al final del relato:

Por la noche llegan perezosamente hasta la mesa de junto a la vidriera, se sientan, saludan de soslayo a la muchacha de la victrola, piden un café y en la posición que se han sentado permanecen horas y más horas, mirando con expresión desgarrada, por el vidrio, la gente que pasa (p. 35).

Aquí se pone de manifiesto uno de los principales rasgos de la literatura arltiana: la presencia de personajes alejados del paradigma social tradicional. Como reacción ante una ciudad en auge de civilización y con ideas cosmopolitas, el autor dedica su obra a retratar y presentar crudamente ese lado que incomoda a los defensores del progreso. De esta manera, Arlt se propone contrariar la forma racional de concebir la realidad de su época y más bien presenta la otra cara de esta, que es vista como irracional por la hegemonía dominante.

De acuerdo con lo anterior, el protagonista del cuento narra algunos escasos e incompletos detalles de lo que fue su vida dentro de la ciudad "decente", así como los acontecimientos que

conforman su cotidianidad tras haber cruzado la frontera imaginaria representada por el vidrio de la cantina e ingresar en el lumpen. A lo largo del relato, el personaje muestra plena conciencia de que la entrada a esta otra realidad va de la mano con una renuncia absoluta de su yo anterior, pues se trata de un proceso paulatino que implica un cambio radical de vida, de identidad (“Incluso he cambiado de nombre”), y dejar atrás lo que antes le daba una posición en el mundo “real”.

Si bien se conocen muy pocos datos concretos sobre la procedencia de este hombre, él mismo se encarga de mencionar algunos fragmentos de su realidad, la cual describe como un proceso de descomposición sin retorno (“Lo dificultoso es explicarte cómo fui hundiéndome día tras día”, p. 31). Debido a que se trata del tema central de su monólogo, es posible unir una serie de ideas presentadas en desorden cronológico y narrativo, y a partir de ahí determinar que en su vida hubo un detonante que lo impulsó a atravesar la barrera imaginaria del vidrio e ingresar en el lumpen. Llama la atención que este hecho, desconocido para quien lee, sea llamado por el protagonista como “horrible pecado”, lo cual pone de manifiesto la concepción religiosa de pecado mortal y podría ligarse a la transgresión de los preceptos religiosos o por lo menos propios del “buen ciudadano”.

Ya fuera por culpabilidad o imposibilidad de permanecer dentro del círculo social al que inicialmente pertenecía (pues el enigma nunca es resuelto), el personaje toma la decisión de ingresar en el mundo de la otredad marginada y adoptar el estilo de vida de sus habitantes. Esto puede verse a manera de caída gradual cuyo efecto genera aislamiento y soledad en él: “No te diré cómo fui hundiéndome día tras día. Quizá ocurrió después del horrible pecado. La verdad es que fui quedando aislado” (p. 39). No obstante, resulta interesante que, si bien ha dejado de pertenecer al conjunto de ciudadanos “civilizados” (aunque en ocasiones lleguen a su mente recuerdos de su vida anterior), eso no necesariamente significa un rotundo acoplamiento al mundo del lumpen, pues desde allí manifiesta no sentirse por completo parte de él ni haberse convertido en “uno de ellos”.

En ambos entornos, este hombre se halla invadido por la soledad y el aislamiento. En el primero de ellos se encuentra en una ciudad en crecimiento, llena de novedosos elementos materiales, pero aun así no logran satisfacerlo (esto resulta paradójico, pues una de las principales ideas del capitalismo es crear una sociedad de consumo que llene materialmente las necesidades de las personas): “Caminaba como antes por las calles, miraba los objetos que se exhiben en las vitrinas, y hasta me detenía sorprendido frente a ciertas ingeniosidades de la industria, mas la verdad es que estaba horriblemente solo” (p. 39). Por otro lado, en el segundo entorno se halla rodeado de un grupo de personas que comparten una condición similar a la suya, lo cual no contribuye a crear una sensación de apoyo ni de pertenencia: “Pero a pesar de haberme mezclado con los de abajo, jamás hombre alguno ha vivido más aislado entre estas fieras que yo” (p. 31).

Ligado a lo anterior, este personaje es consciente de que ambos mundos (icónicamente representados en el texto por el protagonista y la mujer a quien se dirige) se encuentran muy cercanos, pero a la vez separados de manera tajante. En este sentido, la estrategia literaria de Roberto Arlt no permite que el público lector olvide uno de sus principales propósitos: destacar la doble cara de una ciudad en apariencia próspera y con miras al fortalecimiento económico, cultural y social. Para el autor es importante rescatar el lado oculto que los altos estratos de la sociedad no se interesan en considerar, y al igual que el protagonista del relato, también decide ingresar en el lumpen y hablar desde ahí, con la voz de quienes no son tomados en cuenta y se limitan a permanecer vigilantes tras un vidrio:

Sin embargo, vivimos aquí en la misma ciudad, bajo idénticas estrellas. Con la diferencia, claro está, que yo exploto a una prostituta, tengo prontuario y moriré con las espaldas desfondadas a balazos mientras tú te casarás algún día con un empleado de banco o un subteniente de la reserva (p. 32).

Si bien estas personas se encuentran fuera de lo aceptado por la sociedad y llevan una existencia marginal, es importante mencionar que, con el paso del tiempo, ellas asimilan su condición y

terminan por resignarse y aceptar el determinismo en el cual han caído sus vidas. Se debe aclarar que no es una decisión preconcebida ni se busca con un propósito específico, sino más bien –como le sucede al protagonista– se lleva a cabo un proceso de descenso social, o como lo llama Pastor (1979), un “proceso de aislamiento y ruptura progresiva” hasta llegar al límite de lo establecido. Esto implica reconocer su imposibilidad para volver a ser como antes y someterse a esa otra realidad. En el cuento, esto queda claro cuando el protagonista recuerda a la mujer, a quien asocia de inmediato con todo lo que ahora le resulta inalcanzable: “Y si me resta tu recuerdo es por representar posibilidades de vida que yo nunca podré vivir. Es terrible, pero rubricado en ciertos declives de la existencia, no se escoge. Se acepta” (p. 32).

Por consiguiente, este hombre toma plena conciencia de su estado de alienación en medio de esa tajante división entre lo interior y lo exterior, espacios irreconciliables por naturaleza y más bien siempre puestos en contraste, como pares binarios que son. Como lo afirma Pastor (1979), “no resulta de un acto libre de elección sino de la aceptación pasiva de una fatalidad que se ve como ineludible, pero que es, en realidad, la última fase del proceso de repliegue iniciado mucho antes” (p. 89). Así las cosas, cabe mencionar que la entrada en el lumpen no constituye un escape o remedio para los problemas de la vida anterior; más bien se trata de una alternativa sin retorno con la cual las personas dejan de ser alguien en el mundo “decente” y se sumergen en un abismo fatal que no representa ningún progreso, solo desintegración: “Ahora cada uno de nosotros lleva un recuerdo terrible que es una bazofia de tristeza. Ayer... hoy... mañana...” (p. 38).

Según Pastor (1979):

El personaje busca efectivamente liberación y purificación a través de esa destrucción de la máscara pequeño-burguesa que implica su entrada en el lumpen. Sin embargo, no se refiere nunca a ese proceso de destrucción en términos positivos como liberación o purificación, sino en términos negativos que expresa el choque y la censura de una conciencia pequeño-burguesa ante una

realidad feroz. Así la liberación propuesta se transforma, en el contacto real con el lumpen, en la conciencia de la propia degradación. El personaje, después del acto simbólico de iniciación que es la ruptura con la clase a través del robo, el crimen, o la destrucción de la vida de una mujer, no se encuentra liberado sino degradado. La ruptura se convierte en caída (p. 93).

En este punto es importante mencionar que el personaje del cuento no realiza ningún esfuerzo por mejorar su condición ni por salir de ese mundo; más bien el texto se halla impregnado de un tono de derrota, pues sabe que una vez entrado en el lumpen no hay regreso, solo se produce un deterioro progresivo permeado de aburrimiento, violencia y resignación; de hecho él llega a decir que forma parte de un *engranaje perezoso* que lo envuelve cada vez más y del cual no tiene ánimo de escapar. Esto concuerda con el criterio de Guerrero (1972), quien opina que “por permanecer sin cuestionar su funcionamiento dentro de una estructura social que se rige según los valores negados, el lumpen queda reducido a una vida sin sentido que la trascienda, encerrado en su propia finitud” (p. 66).

Me faltan fuerzas para escaparme a ese engranaje perezoso, que en la sucesión de las noches me sumerge más y más en la profundidad de un departamento prostibulario, donde otros espantosos aburridos como yo soportan entre los dedos una pantalla de naipes y mueven con desgano fichas negras o verdes, mientras que el tiempo cae con gotear de agua en el sucio pozal de nuestras almas.

Además de lo anterior, el protagonista reconoce cómo ese hundimiento se acrecienta con el tiempo y el peso de ese determinismo es mayor que la propia voluntad (aunque en ningún momento se haga mención de un deseo, ya sea pequeño o incesante, por salir de su condición), lo cual produce que la inmersión en el lumpen y las consecuencias que eso implica se vuelvan tan cotidianas para él que ya ni siquiera eso funciona como aliciente para intentar un cambio: “A medida que pasan los años, cae sobre mi vida una pesada losa de

inercia y acostumbramiento. La actitud más ruin y la situación más repugnante me parece natural y aceptable" (p. 31).

Así, y de acuerdo con el criterio de Guerrero (1972), "el mundo lumpen es, en definitiva, el lugar de la humillación absoluta. Los personajes de 'Las fieras' quedarán sumergidos en su dolor y su aburrimiento 'hasta el día que caigamos bajo el cuchillo...' porque el camino de la deshumanización no tiene retorno". Por lo tanto, lo único que va a acabar con la realidad de estos hombres es la muerte, que posiblemente llegará de forma violenta.

Por otra parte, es interesante notar la presencia de una importante polaridad que desempeña un rol determinante en el relato: sueños / realidad. El protagonista únicamente evoca su vida anterior en medio de momentos relacionados con el mundo de los sueños: vigilia, sonambulismo, sombra, recuerdos, inconsciencia. Así, los únicos episodios de escape a la realidad lumpen se producen de manera involuntaria, cuando aparecen el delirio y la confusión, y no es posible determinar en cuál de los dos mundos se encuentra.

"Una neblina de carbón flota permanente en este socavón de la infrahumanidad" (p. 31).

"Fue un martillazo en la sensibilidad. Nunca pude despertar imaginarme tu rostro con la nitidez que en la vorágine del delirio destacaba su relieve" (p. 33).

"Estalló tu recuerdo, una noche que tiritaba de fiebre arrojado al rincón de un calabozo". (p. 32).

Asimismo, con el transcurso del tiempo no solo los valores de la sociedad son transgredidos y olvidados, sino que la entrada en el lumpen y su correspondiente determinismo degradante también arrasan con facultades humanas elogiadas a nivel social. Por ejemplo, el protagonista lo externa al hacer referencia a su intelecto y sensibilidad, que han sido invadidos por las sombras y actitudes negativas: "Cómo explicar este fenómeno que deja libre la inteligencia, mientras los sentimientos embadurnados de inmundicia nos aplastan más y más en toda renunciación a la luz" (p. 38).

En uno de esos momentos breves, el personaje realiza un contraste entre ambos mundos y, de una manera resumida, aunque siempre fragmentada, pone de manifiesto lo que ha sido su vida. Además, exterioriza su condición infrahumana inmersa en una violencia vista como familiar. Mientras en el mundo exterior se encuentran presentes instituciones como bancos o la iglesia, y personas relacionadas con ellas, como el sacristán, en el mundo interior (casi subterráneo) se menciona la presencia de un revólver que genera un momentáneo sobresalto entre los que se encuentran en el bar.

Con base en lo anterior, es posible establecer que él invierte roles y pasa de ser un "ciudadano normal" a una bestia del lumpen: completamente contrario a lo que una vez fue. Como bien apunta Pastor (1979), "para el personaje, el lumpen representa la negación de la propia clase. Siguiendo un principio de inversión, se articula en torno a una serie de elementos que son el inverso de los que caracterizaban el ámbito de la pequeño-burguesía" (p. 90):

Muchas veces acude tu nombre a mis labios. Recuerdo la tarde cuando estuvimos juntos, en la iglesia de Nueva Pompeya. También me acuerdo del podenco del sacristán. Empinando el hocico y el paso tardo, cruzaba el mosaico del templo por entre la fila de bancos... pero han pasado tantos cientos de días, que ahora me parece vivir en una ciudad profundísima, infinitamente abajo, sobre el nivel del mar. Una neblina de carbón flota permanente en este socavón de la infrahumanidad; de tanto en tanto chasquea el estampido de una pistola automática, y luego todos volvemos a nuestra postura primera, como si no hubiera ocurrido nada (pp. 31-32).

Así, Arlt presenta al público lector un relato poco convencional en el cual no existe una estructura tradicional de introducción, desarrollo y conclusión; por el contrario, los hechos narrados son muy pocos y se limitan a la descripción de hechos aislados, desordenados cronológicamente o pertenecientes a personajes ajenos al principal. Además, no se tiene certeza en relación con los nombres de los actantes (solamente se mencionan apodos), de

sitios geográficos o del tiempo exacto transcurrido entre los diferentes acontecimientos (únicamente se dice que han pasado años). No obstante, aunque no se cuenta con elementos ordinariamente contundentes para la construcción de un cuento "normal", uno de los objetivos del autor sí llega a cumplirse, pues quien lee acompaña al protagonista en su hundimiento en las profundidades del mundo lumpen y es capaz de asomarse a ese ignorado lado ciudadano.

Un ejemplo de lo anterior se muestra en el párrafo de conclusión del texto, pues a pesar de que no propone ninguna solución (ya se sabe que no la hay) a la condición de los personajes, ni mucho menos revela pistas en relación con personalidades o hechos del pasado (lo cual resulta perfectamente coherente, pues el hermetismo constituye la esencia del protagonista), sí deja clara la binariedad social representada por el vidrio del bar, el determinismo, la soledad y el silencio de quienes se encuentran en el lado interior, así como el desinterés de los habitantes del exterior, caracterizados con adjetivos relacionados con la honradez, valor que ellos hace mucho tiempo han dejado de practicar, al igual que han hecho con muchos otros establecidos por la hegemonía dominante:

Por eso, cuando en el silencio que guardamos junto a la mesa de café, repiquetea el timbre del teléfono, un sobresalto nos mueve las cabezas, y si no es para nosotros, bajo las luces blancas, bermejas o azules, Uña de Oro bosteza y Guillermito el Ladrón barbotaba una injuria, y una negrura que ni las mismas calles más negras tienen en sus profundidades de barro, se nos entra a los ojos, mientras tras el espesor de la vidriera que da a la calle pasan mujeres honradas del brazo de hombres honrados (p. 46).

SILENCIO: COMUNICACIÓN EN EL LUMPEN

Si bien el protagonista de "Las fieras" es a la vez el narrador que en primera persona relata al público lector la totalidad de anécdotas, cavilaciones, descripciones y confesiones presentes en el texto, es fundamental retomar que dicho discurso corresponde a un monólogo, no a una conversación; esto

constituye un importante indicador del comportamiento comunicativo predominante en el mundo lumpen. Así, este hombre decide confesar algunos aspectos de su vida pasada y presente pero, como se mencionó anteriormente, lo hace a la sombra de los recuerdos o en momentos en los cuales no está por completo consciente, siempre solitario y reflexionando en torno a su existencia, pero sin compartirlo con los demás hombres que lo rodean.

De esta forma es posible comprobar que en el mundo interior no existe la camaradería, complicidad, comprensión ni mucho menos la posibilidad de apertura sentimental, pues todas esas actitudes se encuentran sepultadas tras la renuncia de la vida anterior. Así, el personaje considera inútil hacer mención de lo que alguna vez fue, pues eso forma parte de ese pasado sin retorno del cual nadie va a mostrar la mínima empatía o solidaridad: "Jamás le he hablado a ninguno de mis compañeros de ti, ¿y para qué?" (p. 30). Por lo tanto, en medio de una realidad violenta, el hermetismo reinante en el mundo del lumpen provoca que lo único común entre estos hombres sea el silencio. De hecho, es interesante notar que el protagonista considere a ese vínculo invisible e impronunciado existente entre ellos como una especie de miserable amistad silenciosa. "Llegué así por descendimientos progresivos hasta la miseria de esta amistad silenciosa, en la que los infaltables son Uña de Oro, el Pibe Repoyo y el Relojero" (p. 40).

Como lo hacen de muchas otras formas, estos hombres transgresores de las normas sociales no encuentran sentido en mantener las mismas formas de comunicación del mundo exterior, y más bien han descubierto que pueden llenar un poco de sus vacíos con el silencio mantenidos por todos: "¿Para qué hablar? Si todo lo dice el silencio de sombras que entolda el bar amarillo, donde se inclinan las cabezas que ya no tienen esperanzas terrestres" (p. 39). En esta última cita es fundamental resaltar la división y relación del protagonista entre el mundo "terrenal" / externo y el mundo lumpen / interno, de cuya existencia siempre tiene plena certeza. Si bien cada habitante del lumpen posee un pasado que no le interesa compartir, así como un desolador presente, sí comparte su condición al mantener el misterio y la reserva: "y el silencio es el

vaso comunicante por el cual nuestra pesadilla de aburrimiento y angustia pasa de alma a alma con roce oscuro" (p. 35).

Es fundamental tener en cuenta que el silencio también es una forma de comunicación, no es solamente la ausencia total del sonido oral, pues implica un sistema de interacción entre las personas, con base en el contexto en el que estas se ubiquen. En el caso de los hombres lumpen, el silencio posee significados que van más allá de negarse a pronunciar palabras, pues funciona como una especie de evasión o sosiego en medio del tormento que viven:

Cada uno de ellos ve en sí un misterio inexplicable, un nervio aún no clasificado, roto en el mecanismo de la voluntad. Esto los convierte en muñecos de cuerda relajada, y este relajamiento se traduce en el silencio que guardamos. Nadie aún lo ha observado, pero hay días que entre cuatro apenas si pronunciamos veinte palabras.

Ahora en la mesa del café, bajo las luces amarillas, blancas y azules, el silencio constituye un reposo. Tenemos necesidad de un poco de descanso, para que se asienten nuestras infamias calladas, nuestros crímenes flojos (p. 44).

Como señala Masotta (1982), "el silencio en ese sentido es como una tregua, un beneficio momentáneo que se hacen: callan para sentirse menos inmundos" (p. 26). Así, en el momento en que las palabras aparecen les recuerdan su calidad de rechazados; por eso prefieren mantener un estado de silencio en el cual todos conservan un sentido de igualdad. En la opinión de Guerrero (1972), "romper por un instante la homogeneidad del silencio es nombrar lo que los margina, afirmarse como condenados y constatar su caída en los actos que relatan" (p. 71):

Nos comunicamos con el silencio. Un silencio que se descarga en la mirada o en una inflexión de los labios respondiendo con un monosílabo a otro monosílabo. Cada uno de nosotros está sumergido en un pasado oscuro donde los ojos de tanto haber fijado, se han inmovilizado como los de

cretinos que miran absurdamente un rincón sucio (p. 41).

Así las cosas, el silencio constituye una parte fundamental de la realidad lumpen, casi podría decirse que actúa como un submundo dentro de un submundo, pues en el instante en que los lumpen sumergidos logran desconectarse del dolor que cargan y entran en ese círculo de silencio (quizá el único círculo en el cual participan), dejan de ser marginados aunque afuera todo avance de la misma manera y ellos permanezcan del otro lado del vidrio:

La vida continúa siempre igual, adentro y afuera, y este silencio es una verdad, un intervalo donde descansa nuestra expectativa de una mala noticia, ya que es necesario aguardarla siempre, aguardarla siempre en el desconocido que entre inopinadamente al café o en el temblequeo de la campanilla del teléfono (p. 41).

No obstante, las únicas veces en las que estos hombres rompen su sagrado silencio lo hacen para dar cuenta de sus actos violentos o deshonestos, hacia mujeres u otros hombres, agresiones, asesinatos o robos ("Una alegría espantosa estalla en el interior de cada fiera, y siguiendo el impulso de una vanidad inexplicable, de un orgullo demoníaco, se habla..." (p. 42)). Dentro de esa misma manera "amistosa" en que se comunican mediante el silencio, también lo hacen al poner sobre la mesa –como si fuera uno de sus tantos juegos de cartas– el sínfin de atrocidades cometidas, ya sea en conjunto o individualmente, lejos o cerca del bar... Cuando salen del submundo del silencio es solo para alimentar el mundo lumpen con acciones en las cuales estos hombres se sienten identificados. Esto coincide con el planteamiento de Guerrero (1972), quien opina que solo pueden hablar de lo que renueva la separación con la sociedad: "Con el universo de significados establecidos asumen la condena social, ya que en su hablar se muestra la humillación de estos hombres: el mismo movimiento que los lleva a separarse de la sociedad les impone el juicio que esta hace recaer sobre ellos" (p. 71):

Si se habla es de cacerías de mujeres en el corazón de la ciudad, su persecución en

los clandestinos de extramuros donde se ocultan; si se habla, es de riñas con bandas enemigas que las han raptado, de asaltos, de emboscadas, de robos, escalamientos y fracturas. Si se habla es de viajes en transportes nacionales a "la tierra", si se habla es de la cárcel, de las eternas noches en la "berlina" (calabozo triangular donde el detenido no puede acostarse ni sentarse), si se habla es de los procedimientos de los jueces, de los políticos a quienes están vendidos, de los pesquisas y sus ferocidades, de interrogatorios, careos, indagatorias y reconstrucciones, si se habla es de castigos, dolores, torturas, golpes sobre el rostro, puñetazos en el estómago, retorcimiento de testículos, puntapiés en las tibias, dedos prensados, manos retorcidas, flagelaciones con la goma, martillazo con la culata del revólver... si se habla es de mujeres asesinadas, robadas, fugitivas, apaleadas...

Siempre los mismos temas: el crimen, la venalidad, el castigo, la traición, la ferocidad (pp. 42-43).

FIERAS: DESPOJO DE LA MÁSCARA

A lo largo de la historia, la sociedad ha estado regida por un sistema basado en el establecimiento de pares binarios, los cuales han fungido como determinantes de una jerarquía en cuanto a la posición que ocupa cada uno de los elementos del par. De esta manera, es posible señalar que prácticamente todos los ámbitos se hallan atravesados por esta construcción, entre ellos: derecha/izquierda, hombre/mujer, arriba/abajo, fuerte/débil, superioridad/debilidad, admisión/exclusión. Por lo tanto, se ha privilegiado solamente a uno de esos elementos y se ha denigrado y marginado al otro, al cual se le atribuyen características negativas y de inferioridad.

Como se mencionó anteriormente, "Las fieras" es un relato en el cual se intenta mostrar una construcción cercana a la realidad urbana de los años treinta. Por dicha razón, la binariedad es uno de los ejes principales que lo atraviesan, y las múltiples aristas que lo conforman se componen por distintos pares que se conjugan para actuar como una representación de la sociedad. Así, se hallan presentes oposiciones

como matrimonio / prostitución, ciudad / lumpen, virtud / marginalidad, interior / exterior, lenguaje / silencio..., a partir de las cuales se logra mostrar un poco de aquellos elementos ubicados en el lado menos importante del par, y que son considerados marginados, desprovistos de todo viso de autoridad o reconocimiento. De acuerdo con el argumento de Pastor (1979):

La entrada al lumpen se apoya sobre la transgresión, y es la transgresión de los valores pequeño-burgueses lo que articula todo el sistema de valores del lumpen. Para entrar al lumpen, el hombre debe transgredir alguno de los valores centrales de la clase a los que atentan el robo, el crimen y la prostitución. A partir de la ruptura que marca su iniciación, el personaje entrado al lumpen participará de un sistema de valores que se define por simple inversión de los valores de clase, dando lugar a una serie de oposiciones binarias que a la vez separan y relacionan de manera inequívoca lumpen y pequeño-burguesía (p. 90).

Uno de los fundamentales es la oposición respeto / delito: el conjunto de normas básicas establecidas por la hegemonía dominante tiene como principal propósito mantener la máxima armonía posible entre las personas; de esta manera, quienes estén dispuestos a seguirlas se encontrarán en el lado positivo del par, mientras que quienes las desafíen serán considerados como seres negativos ubicados del lado marginado. Dicha normativa, al igual que las demás, produce una tajante división entre los individuos (así como nuevas oposiciones) y va ligada a la construcción social que se ha hecho sobre la cultura. Así, según Josefina Ludmer (1999),

(...) el delito funciona como una frontera cultural que separa la cultura de la no cultura, que funda culturas, y que también separa líneas en el interior de una cultura. Sirve para trazar límites, diferenciar y excluir. Con el delito se construyen conciencias culpables y fábulas de fundación y de identidad cultural (p. 14).

En *Las fieras*, esta distinción resulta sumamente clara gracias a la presencia del ya mencionado vidrio del bar Ambos Mundos: de nuevo, la oposición interior / exterior es equivalente a delito / respeto, fieras / hombres, rechazo / aceptación, barbarie / civilización. Si bien la concepción de delito varía de acuerdo con su respectivo contexto, a lo largo de los siglos la transgresión de las normas socialmente instauradas implica un castigo, ya sea físico, reclusión en una cárcel, marginación e incluso la muerte. Siempre se ha buscado apartar a quienes han contrariado lo establecido, lo cual muchas veces acarrea la expulsión de dichos individuos hacia círculos sociales marginales y la división tajante entre miembros de una misma colectividad.

En el caso de los hombres lumpen hay un paso adicional, pues no solamente reciben el castigo de la marginalidad por haber cometido crímenes, sino que el comportamiento que desarrollan, sobre todo el relacionado con la predilección por el silencio y la violencia, produce la paulatina transición de hombre a fiera. Para Pastor (1979), "el lumpen no es un hombre degradado sino alguien que, a través de un proceso determinado, ha dejado de ser hombre en absoluto y se ha convertido en algo cualitativamente distinto" (p. 94). Así, en primer lugar, la decisión de rechazar por completo el lenguaje oral entre compañeros y comunicarse mediante el silencio constituye un gran acto de ruptura con respecto a las normas establecidas como "normales" para los seres humanos, quienes "por naturaleza" tienen la capacidad para interactuar con las demás personas al hablar y manifestarse por medio de la palabra dicha.

Por consiguiente, en el momento en que ellos –aunque lo hagan sin un acuerdo previo, al estilo típico de las convenciones sociales– dejan de lado una cualidad propia de la condición humana que, dentro de la perspectiva tradicional, resulta fundamental para la convivencia social y la manifestación de las diversas necesidades, también renuncian a uno de los lazos más importantes con el mundo exterior; por eso poco a poco van perdiendo su condición de hombres ("En el fondo de los ojos de estos ex hombres se diluye una niebla gris" (p. 35)) y se transforman en otros seres denominados "fieras", que emplean otra manera para comunicarse con

sus semejantes y se acercan más a la forma de convivencia de las bestias. Guerrero (1972) señala:

Pero el pasado es irre recuperable porque el pasaje de hombre a "fiera" no puede ser nombrado por los lumpen; el lenguaje y la facultad de estructurar un sentido del mundo no les pertenecen: las "fieras" quedan enclaustradas en un ámbito sin significados propios. La falta de comunicación verbal de los lumpen en el café traduce esta pérdida de lo humano, de lo que por humano entiende la moral pequeño-burguesa; quienes la abandonan se excluyen de sus significados y ya no pueden saber cómo dejaron de pertenecer al universo del lenguaje, ni hacer inteligible la relación que los une. No les queda sino permanecer uno al lado del otro reconociéndose como ex hombres. Este reconocimiento mutuo entre iguales se expresa en el silencio (p. 70).

En segundo lugar, el comportamiento de los hombres lumpen, así como el entorno general en el que se desenvuelven, se ubica dentro del círculo de la más cruel violencia y actos rudos. Nuevamente, la hegemonía dominante promueve la vida pacífica y apegada a conductas de urbanidad como la cortesía o la honestidad; por lo tanto, es posible evidenciar una total oposición al esquema tradicional establecido como "correcto", la cual implica un actuar imprudente y atrevido, crueldad desmedida, completo desinterés por su entorno inmediato y lejano.

Así las cosas, otro de los pasos para la transformación de hombre a fiera es su actuar bárbaro, prácticamente animalizado, pues no es propio de los seres humanos "racionales" o considerados como buenos ciudadanos. Por eso abunda la mención de actos donde no media la razón o la consideración hacia la otredad, sino más bien los impulsos libres de toda contención por parte de algún mecanismo represor. Con base en lo anterior se puede decir que en el mundo lumpen no hay nociones sobre lo correcto o los pecados, pues su cotidianidad se relaciona con la explotación y violencia. Según Pastor (1979), "el espacio del lumpen será sencillamente un mundo sin sala, sin tregua, en el que la sordidez, violencia, agresión y explotación se aceptan y presentan como

la única realidad sin mitificaciones ni apariencias que la mitiguen" (p. 91).

En este punto es interesante el planteamiento que hace Guerrero (1972), pues menciona que en el mundo exterior, la gran capa representada por toda la ideología dominante (valores o leyes, por ejemplo) cae sobre sus habitantes y les impide dar rienda suelta a sus deseos más profundos (que también están relacionados con el desprecio hacia los otros, el aburrimiento y la oposición hacia las normas impuestas). A eso se debe que el comportamiento bestial no se haga presente en todo momento, como en el mundo lumpen, pero sí está intrínseco en los seres humanos; por eso deben recurrir a una máscara bajo la cual esconden su verdadero sentir. Por otro lado, en el mundo lumpen esa máscara está completamente desechada (y con ella, como ya se mencionó, el respeto hacia todo tipo de autoridad) y sus miembros actúan de acuerdo con su propia voluntad o sus intereses inmediatos, individuales. De hecho, Pastor (1979) opina de una manera similar, al expresar que "el mundo del lumpen, pues, no sólo es dependiente del mundo pequeño-burgués, sobre el que se proyecta como un reflejo, sino que es idéntico a él en todo menos una cosa: la máscara" (p. 91).

De este modo, la hipocresía y falsedad que implica el uso de la máscara son desplazadas por un comportamiento considerado irracional por el lado externo, puesto que únicamente se apega a deseos y no a la sensatez promovida por el sistema hegemónico; de ahí que se hable de aceptación de la propia condición de fiera. Por tal razón Guerrero (1972) opina que el protagonista:

En el mundo lumpen ve, entonces, la realidad de su clase tal como sería, despojada del comercio hipócrita con lo ideológico: un orden regido por las pasiones y los apetitos egoístas. Pero en él se acepta sin enmascaramiento la realidad, y la conducta más valiosa es la que se adecua mejor a ella (p. 67).

Por otra parte, las descripciones que el personaje realiza de sus compañeros lumpen poseen un tono de animalización, y cada vez que se refiere a cada

uno de ellos los compara con seres o animales primitivos caracterizados por ser salvajes o con comportamiento brutal y sangriento. De esta manera, su percepción de quienes se encuentran a su alrededor no posee rasgos de humanidad alguna; al contrario, cada vez se van pareciendo más a las bestias en las que poco a poco se han convertido (los subrayados son propios):

"Cipriano, como un yacaré [subrayado añadido] que sueña con la manigua" (p. 36).

"Estos hombres tenían la piel del cogote más roja que el colodrillo de los pavos [subrayado añadido]" (p. 36).

"Y sin embargo sonrío con la ingenuidad de un monstruo jovial [subrayado añadido]" (p. 37).

"sonrío con dulzura de hipopótamo resoplando agua y barro [subrayado añadido] en el cañaveral de una manigua" (Arlt, año, p.).

"Como un cocodrilo adormilado [subrayado añadido] en la marisma, apetece la inmundicia" (p. 37).

Incluso él mismo se coloca en ese grupo de seres casi monstruosos que cada vez tienen menos lazos con la humanidad exterior y lo que socialmente los caracteriza, como la capacidad para entablar relaciones con los demás (la creencia impuesta es que "por naturaleza, el ser humano es un ser social"), manifestar sus emociones, actuar con prudencia y valores, y procurar el bien de las otras personas. Por el contrario, aunque este personaje sabe que no se ha acoplado por completo a esos seres, sí se autodenomina fiera y reconoce en él las características propias del lumpen: ferocidad y aburrimiento: "Fieras enjauladas, permanecemos tras los barrotes de los pensamientos residuos, y por eso es que la sonrisa canalla se despegas tan dificultosamente del semblante encolado en una contracción de aburrimiento perrero" (p. 39). Él ha asimilado totalmente su condición de fiera y las conductas propias de ella; por eso no aparece como una voz narrativa que juzga el comportamiento de los demás y se excluye del grupo: más bien se sabe capaz de incurrir en las mismas atrocidades y de sentir los mismos conflictos internos que atormentan a los otros hombres:

Relatos de esta índole son frecuentes, pero para qué criticar las ferocidades inútiles. Todos estamos conscientes que en un momento dado de nuestras vidas, por aburrimiento o angustia, seremos capaces de cometer un acto infinitamente más bellaco que el que no condenamos. A decir la verdad, aploma a nuestras conciencias un sentimiento implacable, quizá la misma fiera voluntad que encrespa a las bestias carniceras en sus cubiles de los bosques y las montañas (p. 44).

MUJERES DEL LUMPEN: LAS ALIENADAS DE LOS ALIENADOS

A pesar de que la receptora ausente del monólogo del protagonista es claramente una mujer, y que a lo largo de todo el texto sea fundamental la presencia femenina, es necesario aclarar que las mujeres únicamente aparecen para fungir como personajes no solo secundarios, sino víctimas fatales de las fieras: no se les brinda la oportunidad de hablar o expresar alguna emoción; actúan como un escape momentáneo para esos hombres que ya no tienen nada en sus vidas, y lo único que les resta es desahogar su ira, impotencia y angustia en estos seres sumisos y resignados a vivir en un lugar que podría denominarse mundo sublumpen.

Tras haber explorado algunos aspectos fundamentales del mundo lumpen, se establece que el descenso desde el mundo exterior también constituye una especie de iniciación que implica cumplir ciertas condiciones; sin embargo, la que se menciona con más claridad en el relato y se repite constantemente es la agresión hacia las mujeres: golpes ocasionales, golpizas brutales, humillaciones de diversa índole, explotación, doblegamiento sexual y denigración total de sus vidas. Una vez más, esta conducta se opone de manera radical a la normativa tradicional del matrimonio y la convivencia armoniosa entre los cónyuges. Más bien aparece como un acto que todos han realizado y que, si bien no lo exhiben como un trofeo generador de orgullo, sí se menciona como algo común que los une, así como sucede con el silencio: “De un modo o de otro hemos robado, algunos han llegado hasta el crimen; todos, sin excepción, han destruido la vida de una mujer” (p. 35).

Dentro de la violencia salvaje antes descrita como característica típica de los habitantes de este mundo interior, la descarga de furia en contra de las mujeres es un acto cotidiano que no implica culpas ni arrepentimientos (“Cuando recuerda las mujeres que castigó, sonrío con dulzura de hipopótamo resoplando agua y barro en el cañaverol de una manigua” (p. 36)), más bien se ve como un pasatiempo al cual se dedican para no sentirse tan aburridos y a la vez saciar un poco del dolor que cargan:

(...) ¡ah! cómo explicar esta desesperación, nos lanzamos a la calle, vamos hacia los departamentos donde nunca falta una atorranta con la cual acostarse, y desfogar babeando en un mal sueño este dolor que no se sabe de dónde viene ni para qué. Y es que todos llevamos adentro un aburrimiento horrible, una mala palabra retenida, un golpe que no sabe dónde descargarse (p. 42).

La condición miserable de estas mujeres no distingue estado civil, edad, ocupación, salud o alguna otra categoría que pueda salvarlas del abismo donde se encuentran; tal y como ocurre con los habitantes del lumpen, ellas cada vez se van hundiendo más en su condición infernal y están determinadas a continuar en esas circunstancias hasta el final de sus días. Ya sean esposas, amantes, compañeras casuales o la cantinera del bar, no son amadas ni respetadas, sino que deben soportar todo tipo de dolor físico y psicológico, sin posibilidad de reclamar o manifestar desacuerdo frente a dichas situaciones, pues muchas veces el sustento propio o de sus familias depende de ese dolor:

(...) y en los rincones negras sosteniendo con un brazo a un recién nacido a quien amamanta con un pecho, mientras que para no perder tiempo con la mano libre le desprendían los pantalones a un ebrio rijo-so (p. 34).

De vez en cuando le suministra a su “señora” una paliza brutal, y si Guillermito el Ladrón le pregunta por qué le pega, el Relojero se encoge de hombros, sonrío dolorosamente

y contesta después de rumiar largo rato su respuesta:

-Qué sé yo. Será porque estoy aburrido (p. 40).

Ella quería irse a vivir con él, y Uña le preguntó si estaba dispuesta a darle una prueba de amor, y cuando la meretriz le preguntó en qué consistía la prueba de amor, él le contestó: dejarse atravesar la mano con un cuchillo, y como ella accedió, le clavó la mano en la tabla de la mesa (p. 44).

Entonces las miradas recorren las mesas próximas, se detienen en la muchacha que atiende la victrola, estalla un comentario breve y cruel como un petardo, una sonrisa fría encrespa algún labio, ya que se sabe con quién está por caer la desgraciada, incluso el que la ronda ya ha anticipado el número de palizas que le suministrará (p. 43; los subrayados son propios).

Dentro de ese grupo de desgraciadas resulta interesante la presencia de Tacuara, la prostituta a quien el protagonista explota y lleva por muchos lugares para sacar provecho de ella. Sin embargo, a pesar de aparecer como una mercancía que trasladan de un lado a otro para satisfacer por instantes a un grupo de desconocidos, y también como una especie de bestia utilizada hasta que no es posible obtener nada de ella, es la única persona que posee conocimiento acerca del pasado del protagonista e intuye cuando la melancolía se apodera de él por medio de los recuerdos, p.e., "La única informada de tu existencia es Tacuara" (p. 30). Y también:

A veces pasa tu recuerdo por mi memoria como una estrella de siete puntas, y Tacuara como si adivinara tu tránsito celeste por mi vida, me examina rápidamente de pies a cabeza y me dice como si ella fuera mi igual [subrayado añadido]:

-¿Qué te pasa? ¿Te duele el corazón? (p. 39).

En la cita anterior se demuestra que el personaje ha depositado en ella lo más resguardado por él: su vida anterior, el **horrible pecado** y todos los secretos

que lo llevaron a hundirse en el mundo lumpen. Él ve en Tacuara a una especie de mascota a quien puede externarle algunos fragmentos de su interior; ella es un ser insignificante—no representa nada para él—, por eso la considera inferior. Tampoco le da importancia al hecho de que ella le haga preguntas relacionadas con sentimientos o hechos del pasado, ni le interesa que tenga conocimiento sobre ellos, pues no forma parte de la amistad silenciosa. Esta mujer, como las otras, se caracteriza por ser débil y sufrir las violentas descargas de ira y aburrimiento por parte de las fieras. A pesar de ser un objeto de explotación, Tacuara mantiene su servilismo y sumisión ante el protagonista, incluso llega a preocuparse por los conflictos internos que él pueda tener.

Así las cosas, si las fieras son seres alienados, vacíos, que rechazan al mundo exterior y a su vez son rechazados por él, destinados a ser presa del aburrimiento y la ferocidad, las mujeres que los rodean aparecen como alienadas de esos alienados; si ellos son desclasados y ni siquiera son percibidos por la sociedad del mundo exterior, mucho menos va a haber preocupación alguna por lo que les suceda a estas mujeres:

Y es que todos llevamos adentro un aburrimiento horrible, una mala palabra retenida, un golpe que no sabe dónde descargarse, y si el Relojero la desencuaderna a puntapiés a su mujer, es porque en la noche sucia de su pieza, el alma le envasa un dolor que es como desazón de un nervio en un diente podrido (p. 42).

(...) lo cual no me impide sonreír cuando alguna de estas bestias la estropea a golpes a una de las desdichadas que lo mantiene, o comete una salvajada inútil, por el solo gusto de jactarse de haberla realizado (p. 31).

Se recuerda entonces el placer rojo y terrible de aplastarle a puñetazos la cara a una mujer, o también el goce de bailar trenzados con una hembra esquiva en una milonga asesina, o también el primer dinero que nos dio la mujer que nos inició en la vida,

billete de diez pesos que ella sacó de la liga y que nosotros recibimos con alegría temblorosa porque ese dinero lo había ganado acostándose con otros (p. 45).

CONCLUSIONES

La obra de Roberto Arlt, particular, desconocida, incomprendida, corrompida y posteriormente reconocida y admirada, posee un estilo innovador en múltiples aspectos, pues rechaza las formas tradicionales de hacer literatura, tanto a nivel estético como de estructura; de ahí que sea considerado un gran representante de la vanguardia literaria latinoamericana, al no presentar rasgos similares a otros autores, sino más bien desarrollar peculiaridades muy puntuales como el uso del lenguaje coloquial o la incorporación de temáticas no tratadas en la época, que lo convierten en único ante la crítica posterior y constituye una importante referencia para otros autores. Además, su propuesta posee una apropiación y una renovación de aspectos como el realismo o la ciudad, lo cual es típico de la vanguardia, pues si bien no crea algo de la nada, reinventa lo ya establecido y, con su estilo propio, se manifiesta en contra de lo canónico, considerado como natural o imposible de cambiar.

Por otro lado, es fundamental tener presente el lugar de enunciación desde el cual Arlt escribe: su origen humilde y las distintas vivencias que tuvo se convierten en las armas fundamentales para conformar un estilo literario único, tanto a nivel léxico como en el enfoque de los temas. Así, él mismo se atreve a acercarse al lumpen y hablar desde allí; no es pretencioso ni quiere escribir sobre asuntos de los que no sabe, sino más bien se centra en tratar aquellos con los cuales ha entrado en contacto a partir de las propias vivencias. Es por esta razón que tanto él como su obra no fueron bien recibidos dentro de los principales grupos literarios de la época, pues no se ajustaban a los parámetros conocidos hasta el momento. Arlt, como periodista de las “notas rojas”, pudo conocer mejor aquellas situaciones desagradables sobre las cuales no se suele hablar y las traslada a sus obras a partir de distintas perspectivas; de esta manera es posible que fueran conocidos aquellos sectores ignorados por una sociedad

donde, en teoría, solo había cabida para el auge económico y el cosmopolitismo.

El cuento “Las fieras” presenta una deconstrucción de la versión tradicional de la sociedad pequeño burguesa perteneciente a la ciudad de Buenos Aires en los años treinta. A pesar de que el desarrollo de las metrópolis y los impulsos tecnológicos acaparan la atención de los ciudadanos, y se busca el crecimiento socioeconómico con base en el ascenso en los principales círculos, Roberto Arlt decide mostrar la otra cara de este lugar donde, en apariencia, solo hay cabida para el progreso de sus habitantes. De esta manera, el escritor argentino se adelanta a postulados como los derridianos, que plantean ubicarse desde el núcleo mismo de la hegemonía para cuestionar, desmontar y desestabilizar lo que en primera instancia es percibido como normal por la sociedad, y por lo tanto no se suele poner en tela de juicio o de duda. Por eso se propone retratar el mundo lumpen desde el mismo interior del protagonista y plantea una serie de conflictos completamente ajenos para la sociedad pequeña burguesa que se halla del otro lado del vidrio.

En esta nueva realidad que encierra el relato es posible distinguir múltiples oposiciones que demarcan los límites de la sociedad: adentro / afuera, hombre / fiera, mujer / prostituta, casa (pequeño-burgués) / café (lumpen). De esta forma queda muy clara la división tajante entre los miembros de una misma sociedad; esto resulta sumamente excluyente y determinante en relación con los estilos de vida que deben llevar, así como en el destino que les espera.

En relación con el mundo lumpen, se produce una renuncia completa a las normas y valores propios de la sociedad (mundo exterior), los cuales aparecen como una máscara que les impide actuar de acuerdo con sus impulsos y deseos; por el contrario, las fieras se despojan de esas ataduras y desechan por completo la ideología dominante, pero a la vez ellos mismos son vistos como desechos por quienes se encuentran del otro lado del vidrio, incluso son ignorados por esas personas. Como rasgos principales de este mundo se encuentran el aburrimiento y la ferocidad; además, otro aspecto que los aleja más de la condición humana es emplear el silencio como medio de comunicación,

en lugar del lenguaje oral que se articula "por naturaleza", pues esto les sirve para evadir momentáneamente la condición infrahumana en la que se encuentran. Por otro lado, utilizan a las mujeres como mecanismo para descargar un poco de la ira que acumulan, pues son lo único que se encuentra más abajo que ellos y por eso se sienten con la potestad para actuar con violencia brutal. Por su parte, las mujeres están resignadas a su realidad y no oponen resistencia ante los ataques que reciben; más bien algunas manifiestan actitudes compasivas hacia las fieras.

En el caso del protagonista del cuento, el recuerdo y la inconsciencia lo alejan del mundo lumpen durante algunos instantes; por eso puede entrar en el monólogo confesional autocompasivo que construye el relato. Sin embargo, en cuanto regresa a su realidad miserable, continúa participando de las actividades violentas que la componen. Él entra en caos existencial cuando vuelve su memoria hacia el pasado y sale por un instante de su alienación, pero eso no implica arrepentimiento o deseo de volver a ser el de antes, lo cual ya sería imposible.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Arlt, R. (1933). *El jorobadito y otros cuentos*. Argentina: Ediciones del Sur. Obtenido desde: <http://biblio3.url.edu.gt/Libros/roberto/el-jorobadito.pdf>

Bosi, A. (2002). La parábola de las vanguardias latinoamericanas. En: Schwartz, J. (2002) *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra.

Flores, L. (1987). El mundo marginal de Roberto Arlt. *Confluencia*, 3, 1, pp. 47-59.

Goloboff, M. (2000). Introducción del coordinador. En: *Los siete locos - Los lanzallamas / Roberto Arlt: edición crítica*, Mario Goloboff, coordinador, 1º edición. Colección Archivos.

Guerrero, D. (1972). *Roberto Arlt: el habitante solitario*. Argentina: Granica editor.

Ludmer, J. (1999). *El cuerpo del delito. Un manual*. Argentina: Libros Perfil, S.A.

Masotta, O. (1982). *Sexo y traición en Roberto Arlt*. Argentina: Centro Editor de América Latina.

Pastor, B. (1979). Dialéctica de la alienación: ruptura y límites en el discurso narrativo de Roberto Arlt. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 10, 87-97.

Real Academia Española (2016) Diccionario de la lengua española (23ª ed.) Obtenido desde: <http://dle.rae.es/?w=diccionario>

Renaud, M. (2000). Los siete locos y los lanzallamas: audacia y candor del expresionismo. En: Arlt, R. (2000) *Los siete locos - Los lanzallamas / Roberto Arlt: edición crítica*, Mario Goloboff, coordinador, 1ª edición. Universidad de Costa Rica: Colección Archivos.

El destino y la explotación legitimada en “Tarciso Cantón”, de Tatiana Buch

Por: Br. Silvia Solano Rivera¹, Universidad de Costa Rica

Recibido: 11 de enero de 2016.

Aceptado: 10 de mayo de 2016

RESUMEN

En este artículo se analiza el cuento “Tarciso Cantón” (2003) de la mexicana Tatiana Buch (1974 -). Se parte de la pregunta: ¿cuál es la función del narrador? A partir del análisis de la figura del narrador y su visión de mundo, se concluye que este ofrece una visión sesgada de la población china al servirse de diversos estereotipos para construir la imagen presentada en el relato. Aunado a esto, se examina el papel que la voz narrativa le asigna al destino, para configurarlo como razón de ser de la condición socioeconómica del protagonista. Esto deja de lado el problema de la esclavitud y explotación, tocándolo solo de manera tangencial y proporcionando, simultáneamente, su legitimación al eludir la responsabilidad de los actores humanos en el devenir de Gao. Este trabajo constituye el resultado de investigaciones sobre narrativa breve que en la Universidad de Costa Rica se han llevado a lo largo de las últimas dos décadas.

ABSTRACT

FATE AND JUSTIFIED EXPLOITATION IN “TARCISO CANTÓN”, BY TATIANA BUCH

This paper analyzes the short story “Tarciso Cantón” (2003) by the Mexican author Tatiana Buch (1974 -). The point of departure is, “which is the role of the narrator?” Based on this analysis of the narrator and her world vision, the conclusion is that such gives a biased vision of the Chinese population because of the use of stereotypes used to construct the image presented in the text. Furthermore, the role of the narrative voice assigned to fate is analyzed in order to set it up as the *raison d’être* of the social-economic condition of the protagonist.. This sets aside the problematic issues of slavery and exploitation touching upon them superficially and tangentially, simultaneously providing justification by means of eluding the responsibility of human beings in the transformation of Gao. This paper constitutes the result of research upon brief narration which the Universidad de Costa Rica has been doing for the last two decades.

Silvia Solano Rivera. **El destino y la explotación legitimada en “Tarciso Cantón”, de Tatiana Buch.** *Revista Comunicación*. Año 37, volumen 25, número 1, enero-junio, 2016. Instituto Tecnológico de Costa Rica. ISSN: 0379-3974 / e-ISSN1659-3820.

PALABRAS CLAVE:

cuento latinoamericano, narrativa mexicana del siglo XXI, Tatiana Buch, estereotipos, chinos, narrador.

KEY WORDS:

Latin American short story, Mexican narrative of the XXI century, Tatiana Buch, stereotypes, the Chinese, narrator.

1 Silvia Solano es Filóloga y egresada de la Maestría en Literatura con énfasis en Literatura Latinoamericana de la Universidad de Costa Rica. Actualmente se encuentra en proceso de redacción de su tesis en esa misma casa de estudios superiores. Contacto: silisori@gmail.com.

INTRODUCCIÓN

En este artículo se analiza el cuento “Tarciso Cantón” de la mexicana Tatiana Buch (1974), el cual aparece publicado en la antología *Nuevas voces de la narrativa mexicana* (2003). A continuación se presenta un análisis de dicho texto literario, cuyo objetivo es explicar la función que desempeña el narrador, partiendo de la pregunta: ¿cuál es la función del narrador en relación con la explotación en el relato de Buch?

Ante tal problema de investigación, surge la hipótesis de que dicha función consiste en legitimar la situación de explotación a través del concepto del destino. Para dar respuesta al problema de investigación, se lleva a cabo una lectura crítica de la manera en que el narrador construye y presenta la realidad de Gao al lector.

En cuanto a la autora y al texto no se ha encontrado ningún artículo académico, únicamente se encontraron líneas favorables en algunos foros de opinión y una brevísima mención en el artículo “Cuentarlo todo: el texto breve como ejercicio de libertad”, de Noguero (2009). La estudiosa apunta que uno de los “rasgos más significativos del cuento reciente” hispanoamericano es “el carácter posnacional o pangeico”, es decir, su emancipación “con respecto a cuestiones anteriores demasiado localistas o concretas y dependientes, en general, de los nuevos mapas y estructuras macroeconómicas” (Noguero, 2009, p. 32). Es en los ejemplos de dicho rasgo donde Noguero hace referencia al cuento de Buch:

Las tramas se localizan en Ucrania, Bagdad, Australia, los Balcanes o en los países de origen de los autores, considerados desde una perspectiva hostil al centralismo y defensora de la pluralidad. Así, puede protagonizar la historia un trabajador chino en las haciendas henequeneras de Yucatán a principios de siglo, como es el caso del estupendo “Tarciso Cantón” de Tatiana Buch (Noguero, 2009, p. 32).

El relato “Tarciso Cantón” cuenta la historia de Gao Ken, un chino que huye de su país con el propósito de romper con la tradición familiar de ser jardinero. Llega a México, pasa a llamarse Tarciso Cantón e

ingresa al círculo económico, primero como peón, luego como vendedor de sorbete y finalmente como dueño de una lavandería, la cual compra al chino José. Alcanza el bienestar socioeconómico, pero por un descuido, José daña un contrato de ropa y el negocio se viene abajo. Dishonrado como comerciante, Gao no puede pensar en levantar otro negocio. Se corta el pelo, llama al viejo José y es contratado como jardinero en una mansión, oficio del que había huido, pero que el destino le impone.

Es en esta predestinación de Gao y la aparente neutralidad del narrador en lo que centraré mi lectura.

EL SESGO DE LA VOZ NARRATIVA

Si bien en una primera lectura del relato podría pensarse que nos encontramos ante un narrador neutral el cual se limita a contarnos los hechos², lo cierto es que dicha neutralidad no existe. En este cuento hay un narrador profundamente sesgado en contra de la población china. Este sesgo se pone de manifiesto al considerar el problema de la esclavitud o la trata de personas como un “viaje” (Buch, 2003, p. 11). Se cosifican las personas y, al mismo tiempo, se les mercantiliza pues el narrador indica que se les “depositaría, finalmente, en la estación de la Mejorada” (Buch, 2003, p. 12), como si se tratase de un bulto de basura o un lote de algún producto importado.

Asimismo, el narrador presenta una visión estereotipada sobre los chinos, la cual comprende varios aspectos expuestos a continuación:

1) Los oficios:

A lo largo del texto los chinos son asociados a determinados oficios, los cuales encarnan estereotipos sobre las funciones que estos “deben” desempeñar. Dado el estereotipo construido de la llamada “raza amarilla”, como débiles y proclives a las enfermedades, las labores que realizan son muchas veces feminizadas. En el discurso mexicano de la época narrada (finales del siglo XIX y principios del XX):

² Recuérdese que la objetividad no existe: siempre en todo media la subjetividad humana, de la cual no podemos abstraernos.



A los chinos se les acusaba de haber desplazado a los trabajadores mexicanos porque estaban dispuestos a realizar cualquier tarea al precio que fuera; habían acaparado labores femeninas como el lavado de ropa y otro servicios, también perjudicaban a los comerciantes mexicanos poniendo negocios que competían de manera desleal y en los que no empleaban a mexicanos (Botton, 2008, p. 481. El destacado es propio).

Además, como señala Treviño:

Eso llevó a decir que 'la parte inicial del programa diabólico que los chinos se proponían desarrollar en la República estaba cumplido al invadir las fuentes de actividad en que la cocinera, la criada, la lavandera, el peón, el campesino y el obrero nativos se ganaban la vida; faltaba la segunda parte que consistía en apoderarse del pequeño comercio, hoteles, lavanderías y restaurantes'" (2005, p. 430. El destacado es propio).

Al desempeñar oficios estereotipadamente femeninos, los chinos fueron también feminizados. Ejemplo de este fenómeno se aprecia también en el cuento "Los chinos", de Alfonso Hernández Catá (1885-1940):

En nuestro grupo menudearon los comentarios y las risas: 'Buenos eran los chinos para vender en sus tiendecitas de la ciudad, abanicos, zapatillas, cajitas de laca y jugueticos de papel rizado; excelentes para guisar en sus fonduchos, o para lavar y planchar con primor... ¡Oficios de mujeres, bien! Pero para aguantar el sol sobre las espaldas ocho horas, y agujerear el hierro, ¡hacían falta hombres muy hombres! (Hernández, 2012, p. 280. El destacado es propio).

En el cuento de Buch, la figura del chino está asociada a los oficios domésticos de cocinero: "había sido contratado como ayudante de cocina" (Buch, 2003, p. 11), jardinero, vendedor de sorbete, lavandero, planchador y finalmente encargado de

la lavandería, todos estos oficios son desempeñados por Gao. Este cambio de las labores revela un paulatino ascenso económico-social que a su vez hace ver al inmigrante chino como arribista, concepción muy arraigada en la época, como se vio en la anterior cita de Botton, y como también lo señala Treviño: "las manifestaciones excesivamente violentas hacia los chinos fueron el resultado de la 'creencia -muy extendida entre los mexicanos- de que [...] se habían convertido en un grupo acaudalado y privilegiado'" (2005, p. 412).

Aunado a estos oficios, se encuentra el de braceros (jornaleros no cualificados que trabajan en el campo), para el cual son traídos los demás chinos que vienen con Gao. Como señala el texto, los chinos eran traídos para desempeñar esta función en las haciendas henequeneras en Yucatán, tal y como lo relata Treviño: "En 1891, los nuevos contingentes se establecieron en Yucatán, Oaxaca y Chiapas, para trabajar en las plantaciones henequeneras y de caña de azúcar" (2005, p. 426). Adicional al estereotipo de braceros o trabajadores de plantaciones, de modo paralelo, se da la imagen de sumisos:

De los chinos, en cambio, se subrayaba la necesidad de fomentar su inmigración para resolver la carencia de braceros requeridos para los trabajos agrícolas de las tierras calientes y templadas del centro y de las costas, así como para la construcción de vías férreas. Uno de los argumentos esgrimidos a 'favor' de la inmigración china era que los 'ojos de gato' se caracterizaban por su laboriosidad, por su sumisión a la autoridad y por su bajo costo como mano de obra (Treviño, 2005, p. 421. El destacado es propio).

Nuevamente, la imagen de sumisión, debilidad y docilidad se emparenta con el estereotipo femenino: "Son dóciles no por virtud sino por su objeción y cobardía" (Botton, 2008, p. 480).

2) Los vicios:

El narrador presenta una imagen estereotipada de los chinos al asociarlos, en el caso particular del chino José, con vicios como el fumado: "Encontró al chino tumbado en su camastro, fumando una

larga pipa" (Buch, 2003, p. 18) y los juegos de azar: "En ocasiones visitaba el casino de sus paisanos. Conservaba todavía cierta viveza para las cartas" (Buch, 2003, p. 20), imagen igualmente difundida en el México de finales de siglo XIX:

En Mazatlán, seis meses después, La Unión de Comerciantes al Menudeo publicó una circular en la que pedía el apoyo del gobierno central para erradicar el mal que representaban los 'viciosos' y 'jugadores' chinos, que, 'hacinados, sudando a chorros y despidiendo olores mefíticos y cacoquinos, semidesnudos [...] fijan sus ojos de felino en la figurita de una baraja o en el número de una diminuta pieza de dominó, en sus pocilgas [...] donde roncan como marranos [...] idiotizados y adormecidos por el opio'" (Treviño, 2005, p. 438).

Incluso se propuso que fueran "multados por 'delinquir contra la salud pública', ya que 'estaba comprobado' que establecían fumaderos de opio". (Treviño, 2005, p. 436).

3) La higiene personal:

El narrador presenta a un Tarciso que no se preocupa por su higiene personal: "Tan pronto como ahorró un poco de dinero, se pagó un baño. Hacía cuatro meses que su cuerpo no tocaba el agua" (Buch, 2003, p. 17). Esto refuerza el estereotipo de "sucios" que las élites nacionales de los países latinoamericanos, en general³, han asignado a los chinos: "En gran medida, fueron construyéndose las imágenes de 'los asiáticos', 'los bárbaros' o de 'los chinos' que son 'perezosos', 'sucios', 'antropófagos', 'insalubres' y un gran etcétera" (Treviño, 2005, p. 418).

³ Desgraciadamente, el estereotipo del chino que hemos ido destacando fue difundido desde Estados Unidos a toda Latinoamérica. Por ejemplo, en la Costa Rica de finales de siglo XIX se creía que eran portadores de "vicios de educación altamente perjudiciales a nuestras costumbres; al mismo tiempo que tienen males de organización o de raza más perjudiciales aún a la salud pública. En lo general son jugadores y ladrones; insubordinados, crueles y vengativos cuando se consideran en mayor número y más fuertes; el abuso de opio y la decidida inclinación al suicidio contribuye a que desprecien la vida haciéndolos peligrosos" (Lizano, 1875, pp. 2-3). Botton señala que durante la depresión de 1870, en Estados Unidos "se acusó a los chinos de robar los empleos de los blancos, de ser 'inasimilables', de 'aferrarse a sus usos y costumbres', de ser 'peligrosos', 'serviles', 'sucios y de asquerosos hábitos'" (2008, p. 479), estereotipos que "fueron heredados por los mexicanos" (2008, p. 479).

4) La amenaza del inmigrante:

Los chinos son presentados, en tanto inmigrantes, como un *otro* amenazante por medio de la metáfora de la masa:

Caminaba entre los chinos y cuando alguno de ellos le llamaba la atención le ordenaba, con la punta plateada de su bastón de bambú, que se levantase. El chino obedecía entre murmullos y, si todavía le simpatizaba, siempre con su mismo bastón, don Augusto le señalaba que se apartase de aquella masa humana (Buch, 2003, p. 14. El destacado es propio).

Recuérdese que la metáfora de la masa, forma parte de una serie de metáforas hiperbólicas (inundación, anegación, ola u oleada, invasión, etc.), las cuales buscan realzar las representaciones negativas de los otros como amenazantes para el nosotros (Cf. Van Dijk, 2005). Por otra parte, en relación con la construcción marginal del inmigrante, el texto destaca el carácter de otredad-marginalidad que comparten chinos y mayas (otro externo y otro interno respectivamente), ya que tanto Gao como José logran primero comunicarse con los mayas: “Yo también tengo amigos mayas, con ellos me entendí antes que con los blancos” (Buch, 2003, p. 18)⁴. En todos estos aspectos (oficios, vicios, higiene e inmigración), el narrador de “Tarciso Cantón” presenta una imagen estereotipada del chino. Lo único que se podría reconocer como positivo es la imagen de trabajador incansable. Sin embargo, este reconocimiento parte de un discurso

capitalista que únicamente reconoce en ellos su capacidad de producción de capital y no su integridad como seres humanos.

Concluida la lectura del cuento, la historia adquiere un carácter ejemplarizante de lo que le sucede a quienes le dan la espalda a su país y a sus tradiciones por aventurarse a hacer fortuna en otro mundo y en otra cultura. Esto aplica para ambos personajes chinos: Gao y José, quienes experimentan un ascenso socioeconómico lejos de su tierra. El texto detalla el ascenso de Gao, y refiere rápidamente el caso de José “otro chino de nombre José, quien había llegado, varios años atrás, desde la frontera norte del país a trabajar en el henequén y ahora tenía una lavandería” (Buch, 2003, p. 18).

Además, la idea de que ambos personajes solo puedan salir adelante si están relacionados con sus coterráneos pone de manifiesto otro estereotipo: su incapacidad para la asimilación. Tradicionalmente, se ha tachado a los chinos de ser culturalmente muy herméticos, mantener sus costumbres y no dejarse asimilar. Esto resulta paradójico si se piensa que, como señalan los estudios, desde antes de su llegada al territorio ya hay una postura en contra de la inmigración china como mano de obra, la cual se refuerza con la llegada. Es decir, se crea todo un discurso en torno a los chinos como indeseables, contaminantes e insalubres, y luego se pretende que tengan fuertes relaciones con los pobladores nativos y se dejen asimilar, cuando ya se han creado los anticuerpos que prohíben esa relación y que demandan la búsqueda de coterráneos con los cuales relacionarse.

Aunado a todos estos elementos, el texto presenta una parodia del anciano venerable y honorable: José, que en este caso se transforma en la causa del deshonor del negocio y de Gao mismo, quien como símbolo de tal deshonor se corta su trenza. Además de los vicios que se le achacan, se añade la idea del viejo descuidado

4 Lo cual también nos remite a la hipótesis del origen chino de los mayas, cuyas pruebas son ciertos objetos (monedas) coincidentes en ambas culturas, así como similitudes de las lenguas. Esta hipótesis resulta, a nuestro juicio, absolutamente verosímil, sobre todo si se considera la potencia marítima que fue China para aquella época y los avances cartográficos que tenía en relación con occidente. Asimismo, el aspecto de la lengua también apunta a un carácter marginal compartido, ya que ambas lenguas son ejemplos de lo que Mignolo denomina “lenguas subalternas” (2011, p. 318), las cuales fueron racializadas por la ciencia lingüística que “encontró su inspiración para clasificar las lenguas en el método de las ciencias biológicas” (2011, p. 312), construyendo así un foso entre lenguas occidentales y no occidentales, donde estas últimas están signadas por lo “monstruoso y atrasado” (2011, p. 313).

o desconsiderado: por fumar no se da cuenta del daño hecho al negocio y por consiguiente al proyecto de vida de Gao.

EL DESTINO COMO LEGITIMADOR DE LA ESCLAVITUD

En este apartado se ahondará en un aspecto mencionado de manera tangencial: el contexto narrado. El texto de Buch nos ubica espacialmente con claridad, mientras que la ubicación temporal está dada por la referencia a las henequeneras: "la hacienda henequera floreció a fines del siglo XIX y principios del XX gracias a la expansión sin precedentes del mercado internacional del henequén, agave que se utiliza para la fabricación de hilos, cuerdas, sogas, tapetes, bolsas, etc." (Peniche, 2011, p. 55). Este desarrollo de las henequeneras se considera "la entrada de Yucatán al capitalismo" (p. 55), lo que implica también una fuerte explotación de los trabajadores hasta llegar al punto de una esclavitud llamada: "esclavitud por deudas",

propia de Yucatán y cuya característica era precisamente la apropiación de las personas de los sirvientes yucatecos no sólo en la relación con sus patrones sino también con comerciantes, el clero y el Estado, es decir, en la relación de (re) producción del sistema (Peniche, 2011, pp. 57-58).

En el México de finales del siglo XIX se discutió "la necesidad de abrir al país a la inmigración" (Botton, 2008, p. 479) y finalmente, por razones prácticas, "se fomentó la entrada de chinos contratados para las haciendas de Yucatán" (Botton, 2008, p. 480). Sin embargo, como los estudiosos se han encargado de demostrar, dichos "contratos" no eran nada distinto de la esclavitud, y contaron con el mutuo acuerdo de China y México:

En 1899 cuando el imperio chino firmó el Tratado de Amistad, Comercio y Navegación. A partir de entonces, las compañías marítimas de navegación, tanto chinas como inglesas, comenzaron la transportación masiva de braceros de manera plenamente legal. Los nuevos inmigrantes 'amarillos', pese a la violencia, el engaño,

el secuestro y la seducción usados por las agencias en el enganche de culis, y no obstante las penosas condiciones de su traslado, eran llamados 'trabajadores por contrato' (Treviño, 2005, p. 426).

Además del ambiente de esclavitud y el implícito aval de los gobiernos, en los gobiernos locales se daba una complicidad con los hacendados, tal como relata el estadounidense John Kenneth Turner:

Toda Mérida y todo Yucatán, y aun toda la península, dependen de 50 reyes del henequén. Naturalmente, dominan la política de su Estado y lo hacen en su propio beneficio. Los esclavos son: 8 mil indios yaquis, importados de Sonora; 3 mil chinos y entre 100 y 125 mil indígenas mayas, que antes poseían las tierras que ahora dominan los amos henequeneros (1998, p.11).

El testimonio de Turner se remonta a 1908, y en él pone de manifiesto que efectivamente en las haciendas henequeneras había esclavitud, sin embargo, no era denominada como tal:

Los hacendados yucatecos no llaman esclavitud a su sistema; lo llaman servicio forzoso por deudas. 'No nos consideramos dueños de nuestros obreros; consideramos que ellos están en deuda con nosotros. Y no consideramos que los compramos o vendemos, sino que transferimos la deuda y al hombre con ella'. Esta es la forma en que don Enrique Cámara Zavala, presidente de la Cámara Agrícola de Yucatán, explicó la actitud de los reyes de henequén en este asunto. "La esclavitud está contra la ley; no llamamos a esto esclavitud", me aseguraron una y otra vez varios hacendados (1998, p. 13).

Del mismo modo, el testimonio de Turner da cuenta de las paupérrimas condiciones en que se encontraban los esclavos, la comida miserable y los fuertes castigos que recibían, así como el proceso de esclavitud de la familia del esclavo "contratado", pues se le exigían una exagerada cantidad de hojas de henequén para que se viera forzado a llevar a su esposa e hijos con él y lograr la cantidad.

Como se puede ver, el texto remite a un contexto socioeconómico e histórico particular; sin embargo, no se enfoca en la esclavitud o trata de personas y su explotación; sino que pone el énfasis en seguir el programado “destino” de Gao, por encima de los actores humanos explotadores. Esta preponderancia del destino como agente del devenir de Tarciso se ve claramente reforzada por la estructura del relato.

A simple vista, el relato parece encajar en una estructura circular, pero esta solo se presenta a nivel temático, esto es, en el deseo de Gao de romper con la tradición familiar de jardinería: sus antepasados son jardineros; sin éxito, pues él termina trabajando como jardinero. Pero desde el punto de vista espacial, temporal y de las acciones o acontecimientos, el texto contiene otra organización que permite visualizar el carácter ideológico del narrador sobre los hechos.

El eje que estructura el texto es el “viaje” sin regreso de Gao de China a México. Entre los dos puntos se lleva a cabo una oscilación o vaivén (que simula el movimiento de las olas) por medio del recuerdo, la añoranza y el deseo de honrar a sus ancestros. Este “viaje” espacial también está acentuado por el desplazamiento de Gao en México: de Puerto Salina Cruz, se desplaza en tren a Coatzacoalcos; de Coatzacoalcos navega a Puerto Progreso y de ahí cruza en tren hasta Mérida donde se establece. Una vez ahí, inicia otra movilización, pero esta de carácter socioeconómica: de peón a vendedor de helados y, luego, a dueño de una lavandería que llevará su propio nombre. Así las cosas, desde el punto de vista identitario el personaje también experimenta otro “viaje”: pasa de llamarse Gao Ken a ser nombrado Tarciso Cantón. El signo que estructura el relato es la desestabilidad geográfica, espacial, económica, identitaria y cultural del personaje migrante.

Desde la primera línea del cuento, “Gao Ken había querido escapar a su destino” (Buch, 2003, p. 11), se proyecta en la figura del destino la responsabilidad de la ruina del personaje, y se desplaza hacia los actores humanos involucrados: los explotadores. Si bien en el texto se hace mención de “las autoridades de migración” (Buch, 2003, p. 12), del contratista “un norteamericano de Nueva Orleans”

y del “hacendado” (Buch, 2003, p. 13), no hay evidencia de una perspectiva crítica del problema: se centra en seguir el desenvolvimiento de Gao, a fin de resaltar el cumplimiento del destino señalado: ser jardinero, poniendo de relieve una especie de determinismo. La caída en desgracia de Gao al ser llevado “a la galería donde sus paisanos aguardaban el arribo del buque a tierra firme” (Buch, 2003, p. 11) no se debe, entonces, a los traficantes de personas, sino que es parte de su destino experimentar un descenso de ayudante de cocinero a parte de la “masa humana” y un posterior ascenso como “cargador en el mercado” (Buch, 2003, p. 16), a vendedor de sorbete, lavadero, planchador y finalmente encargado de la lavandería. Luego, vuelve a descender, junto con José, al oficio predestinado para él: la jardinería y hacer ver con más fuerza que nadie escapa a su “destino”:

Ese énfasis en el destino programado de Gao hace que se desatienda el circuito de tráfico de personas, pues solamente se mencionan, como ya se dijo, a las autoridades migratorias, el contratista y el hacendado, dejando por fuera a partes indispensables para que la trata se lleve a cabo, en este caso: las jurisdicciones chinas, tanto políticas como migratorias, las jerarquías políticas mexicanas y desde luego, las económicas. Si bien se menciona al intermediario, no ocurre así con el contratista norteamericano⁵, dentro de las autoridades económicas involucradas a los compradores del henequén. Se elude que la “relación sino-mexicana fue llevada a cabo por intereses imperialistas” (Valdés, 1980, p. 827), ya que Estados Unidos fue el principal comprador de henequén, pues “en 1878, la engavilladora Mc. Cormick, adaptó el henequén a su funcionamiento, haciéndolo indispensable para las cosechas de trigo en los EE UU” (Peniche, 2011), “para señalar la importancia del henequén, basta señalar que su principal comprador, Estados Unidos, dependió de la fibra del

5 En el contexto mexicano del comercio henequenero, Estados Unidos estaba implicado como país en el comercio transpacífico, pues antes del tratado de 1899 y luego de él: “El único medio para hacerlo, era el de las embarcaciones pertenecientes en orden de importancia a Inglaterra, Estados Unidos y Francia” (Valdés, 818).

henequén para encostalar sus cosechas de trigo hasta la invención de las fibras sintéticas a fines de los años 1930" (Peniche, 2011). El problema de la trata de personas parte del sistema capitalista y de la explotación de la mano de obra barata, pues le interesa obtener más beneficios a cambio de menos gastos. En su afán de conseguir mayores ganancias, el sistema capitalista mercantiliza todo lo que esté a su paso, así se trate de seres humanos.

Con respecto a las autoridades mexicanas de migración, se debe destacar el acto de otorgar una nueva identidad a Gao:

También a él las autoridades de migración le entregaron un documento de entrada al país donde venía escrito el nombre que se le había asignado: Tarciso Cantón. Tarciso y los otros trescientos chinos recién bautizados fueron puestos en los vagones de ferrocarril (Buch, 2003, p. 12).

Gómez clasifica lo anterior como un "acto de violencia radical" que "consiste en dar nombre de nuevo, en re-nombrar" (1994, p. 158), ligado al despojo de la identidad.

Visto desde la óptica determinista del destino, el relato presenta en su discurso una re-victimización de las víctimas, ya que quienes pretenden surgir fuera del esquema del tráfico de personas provocan su propia ruina e inevitable inserción dentro del esquema de la esclavitud. Gao "Anhelaba una oportunidad para incorporarse al círculo económico" (Buch, 2003, p. 15), sin embargo su "destino" es exactamente lo contrario; lo relega a una posición de esclavitud. No es casualidad que termine siendo jardinero de "la mansión de los Cámara" (Buch, 2003, p. 24), mismo apellido del hacendado⁶ quien al inicio del relato llega a comprar esclavos. Del mismo modo que Turner señala: "A los esclavos no sólo se les emplea en las plantaciones de henequén, sino también en la ciudad, como sirvientes personales,

como obreros, como criados en el hogar o como prostitutas" (1998, p. 16)⁷.

CONCLUSIONES

En "Tarciso Cantón" se encuentra un narrador con una visión sesgada de la población china, ya que se sirve de diversos estereotipos para construir la imagen presentada en el relato. Asimismo, la voz narrativa emplea al "destino" como razón de ser de la condición socioeconómica del protagonista y deja de lado el problema de la esclavitud, pues se aborda tangencialmente, lo cual proporciona, simultáneamente, su legitimación al eludir la responsabilidad de los actores humanos en el devenir de Gao. Si tradicionalmente, el episodio de "la discriminación legalizada de las comunidades chinas entre 1890 y 1930" (Treviño, 2008, p. 672) en México ha sido escamoteado por la historiografía y el Estado mexicanos, se ha procurado "ocultar, negar y normalizar cualquier cuestionamiento sobre las implicaciones raciales o racistas de su desempeño" (Treviño, 2008, p. 687), pareciera que el texto de Buch se inscribe dentro de esta corriente normalizadora, no polemizadora ni cuestionadora al tratar la sinofobia y además tomar partido desde el mismo título, llamando al personaje por su nombre impuesto: el narrador se alía así al aparato gubernamental (Migración) que lejos de preocuparse por las condiciones en que los individuos arriban al país, simplemente procura despojarlos de su identidad para su incorporación a las fuerzas laborales sin demora.

De este modo, el texto se convierte en una invitación a indagar sobre la presencia de los chinos en la literatura mexicana y particularmente sobre la esclavitud china en las haciendas henequeneras, lo cual permite reconocer en el texto de Buch un primer paso en cuanto a la mención de un episodio históricamente invisibilizado.

6 Y mismo apellido que ya hemos referido en otras citas de Turner, en las que narra cómo Enrique Cámara Zavala, presidente de la Cámara Agrícola de Yucatán, era uno de los reyes del henequén y abanderados del "servicio forzoso por deudas".

7 En este punto podemos ver que la marginalidad compartida de las culturas no occidentales: china y maya, vuelve a surgir. Pues según los estudios, ambas culturas coinciden en haber sufrido la esclavitud en las haciendas henequeneras de Yucatán. Al terminar el relato, Alfonso el maya (nótese que también ha sido re-nombrado) y Tarciso se encuentran al servicio del hacendado esclavizador.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Botton, F. (2008). La persecución de los chinos en México. *Estudios de Asia y África* 2, pp. 477-486.
- Buch, T. (2003). Tarciso Cantón. En: Mortiz, J. (Ed.) *Nuevas voces de la narrativa mexicana. Antología de cuentos de escritores jóvenes*. México D. F.: Editorial Joaquín Mortiz, pp. 11-24.
- Gómez, A. (1994). Cómo surge una instancia discursiva: Cristóbal Colón y la invención del 'indio'. *Imprévue* 1-2, pp. 151-175.
- Hernández, A. (2012). Los chinos. En *Cuentos*. Las Palmas de Gran Canaria: RED Ediciones, pp. 278-282.
- Lizano, J. (1875, 19 de julio). Informe sobre inmigración china. *La Gaceta Oficial*, 19 de julio, pp. 2-3.
- Mignolo, W. (2011). 'Una lengua otra': mapas lingüísticos, geografías literarias, panoramas culturales. En: *Historias locales / diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Ediciones Akal, pp. 291-324.
- Noguerol, F. (2009). Cuentalo todo: el texto breve como ejercicio de libertad. En *El cuento hispanoamericano contemporáneo. Vivir el cuento*. París: Rilma 2 Y Adehl, pp. 31-47.
- Peniche, P. (2011, junio). Los secretos de la hacienda he-nequenera. *Legajos, Boletín del archivo general de la nación*, 7, pp. 55-64. Recuperado de <http://www.agn.gob.mx/menuprincipal/difusion/publicaciones/pdf/legajos07.pdf>
- Peniche, P. (2012, junio). Fuentes documentales para la historia de los ferrocarriles en el Archivo General del Estado de Yucatán. *Mirada Ferroviaria*, 18, 26-31. Recuperado de <http://www.museoferrocarriles.cuadruga.com.mx/sites/default/files/adjuntos/18.pdf>
- Treviño, J. (2008). Racismo y nación: comunidades imaginadas en México. *Estudios sociológicos* 26, pp. 669-694.
- Treviño, J. (2005). Los 'hijos del cielo' en el infierno: un reporte sobre el racismo hacia las comunidades chinas en México, 1880-1930". *Foro Internacional*, 3, pp. 409-444.
- Turner, J. (1998). *México Bárbaro*. México D. F.: Editorial Época.
- Valdés, V. (1980). México y China: cercanía en la distancia. *Estudios de Asia y África*, 4, pp. 816-831.
- Van Dijk, T. (2005). *Nuevo racismo y noticias. Un enfoque discursivo*. En Nash, M., Tello, R. y Benach, N. *Inmigración, género y espacios urbanos. Los retos de la diversidad*. Barcelona: Ediciones Bellaterra, pp. 33-55.

Emerson-Martí: Rupturas (de) Coloniales

Lic. Juan Carlos Flores Cornejo¹, Universidad Nacional de Costa Rica

Recibido: 14 diciembre, 2015.

Aceptado: 9 de abril, 2016.

Resumen

El presente artículo trabaja la divergencia del pensamiento martiano con respecto a la del filósofo estadounidense Ralph Waldo Emerson, a quien Martí ha sido vinculado y señalado como preponderante en la gestación de la obra culmen *Nuestra América*. No obstante, la investigación considera el trabajo del pensador José Martí desde la óptica del poscolonialismo y la decolonialidad para hacer notar las diferencias claras de ambos pensadores con respecto a la geopolítica del conocimiento, el discurso de la diferencia y los intersticios desde los cuales ambos podrían converger. Se trabajan los textos *Muerte de Emerson*, *Nuestra América*, y *Placeres y Problemas de septiembre* de José Martí, así como el ensayo "Destino" de Ralph Waldo Emerson. Consecuentemente, el pensamiento martiano se establece como inaugurador de la lógica de resistencia colonial, distando de la posición general desde la cual Martí es supeditado a Emerson.

ABSTRACT

EMERSON-MARTÍ: RUPTURE (OF) COLONIAL THINKERS

This paper elaborates on the divergence of Martí's way of thinking in relation to the philosopher from the United States of America, Ralph Waldo Emerson, to whom Martí has been linked, and pointed as preponderant in the gestation of the masterpiece *Nuestra América*. Nonetheless, the investigation considers the work of the thinker José Martí from the point of view of post-coloniality and decoloniality in order to point out the clear differences between both thinkers in regards to geopolitics of knowledge, the discourse of difference, and the interstices from which both could converge. The texts *Muerte de Emerson*, *Nuestra América*, and *Placeres y Problemas de septiembre* by José Martí, as well as the essay "Destino" by Ralph Waldo Emerson are elaborated upon. Consequently, Martí's thought is established as the initiator of the logic of colonial resistance, distancing himself from the general position from which Martí is subordinated by Emerson.

Juan Carlos Flores Cornejo. **Emerson-Martí: rupturas (de) coloniales**. *Revista Comunicación*. Año 37, volumen 25, número 1, enero-junio, 2016. Instituto Tecnológico de Costa Rica. ISSN: 0379-3974 / e-ISSN1659-3820.

PALABRAS CLAVE:

postcolonialismo, Martí, Emerson, trascendentalismo, colonialidad, geopolítica, corpo-política, decolonialidad.

KEY WORDS:

post coloniality, Martí, Emerson, transcendentalism, coloniality, geopolitics, corpo politics, decoloniality.

¹ Juan Carlos Flores es un académico de la Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje, Universidad Nacional de Costa Rica. Es egresado de la Maestría en Literatura Inglesa de la Universidad de Costa Rica y licenciado en Didáctica, graduado en la Universidad Nacional de Costa Rica. Contacto: tua@hotmail.com.

La idea primigenia de esta investigación surge de un intercambio auspiciado por la Universidad de Costa Rica (UCR) y la Universidad del Estado de Washington (WSU) en el otoño de 2011. Durante la visita, quien escribe tuvo la oportunidad de tomar un curso especializado en literatura estadounidense del siglo XIX. La asignatura suponía un acercamiento al estudio de la literatura y los problemas éticos, técnicos, estéticos y culturales que surgen del movimiento hacia lo digital que tienen los nuevos estudios literarios. En el proceso, se analizó la producción filosófica y literaria, específicamente a nivel estético, del trascendentalismo americano en la figura de Ralph Waldo Emerson, así como también una serie de interrogantes que terminarían siendo plasmadas en un proyecto colaborativo denominado "Digital Emerson: A Collective Archive"¹, desarrollado a partir de la lectura aplicada del texto de Walter Benjamín (2008), "Tesis sobre la historia." De igual manera, de ahí surgieron las ideas que permean el actual documento, así como una gran parte de los cuestionamientos que se decantaron poco a poco hasta ser invitado a compartir los resultados en el "I Coloquio Internacional José Martí, escritor de todos los tiempos", celebrado en la sede del Centro de Estudios Martianos de la Ciudad de La Habana, Cuba.

El estudio inicialmente comprendía una recapitulación de las conexiones entre Emerson y los filósofos, políticos y pensadores latinoamericanos: las conexiones y circulación de textos se extendían desde México hasta la Argentina con nombres tales como Guillermo Prieto, J. M. Altamirano, José Vasconcelos, Sarmiento, Rafael Pombo, Rodó, Adela Rodríguez de Rivadeneira y José Ingenieros. No obstante, ya focalizando el estudio en la figura de Martí, todo lo que se puntualizaba entre ambos correspondía a estudios que supeditan el pensamiento martiano a Emerson. Aunque no se puede negar su influencia, debe reconocerse que existe un faltante de estudios sobre las variaciones temáticas, epistémicas y filosóficas entre ambos.

Un apartado importante se debe hacer sobre el estudio de Laura Lomas (2008) donde si bien es cierto se explora la figura de Martí como quien inaugura los estudios americanos, así como el modernismo

en la literatura Latinoamérica, cimienta su estudio en un Martí reducido a una experiencia de las realidades y prácticas culturales de los Estados Unidos. A partir de las nociones de otredad, Martí es entendido como "prisionero, deportado, y migrante..." (Lomas, p. 38). No obstante, los capítulos segundo y tercero del libro exploran nociones muy cercanas a las que se exponen en este artículo, que en términos generales, se focalizan en el uso de espacios de resistencia así como reflexiones críticas de Martí hacia el expansionismo estadounidense.

Las variaciones de este artículo son fundamentales en la reinterpretación del corpus del pensamiento antihegemónico martiano al incluir la geopolítica del conocimiento y el *locus* de enunciación de ambos autores. Así las cosas, este trabajo concluye que, a pesar de haber varias nociones filosóficas que Martí toma de Emerson, el desarrollo del pensamiento martiano está marcado por diferencias coloniales que a la postre le guiarán hacia una nueva percepción de realidades como sujeto y ser coloniales. Esto le llevó a ser uno de los principales propulsores de los movimientos emancipatorios en Latinoamérica, así como del modernismo literario.

Las vinculaciones que críticos como Félix Lizaso (1935) y Ángel Rama (2015), junto con los estudios minuciosos y puntuales de Juan Ballón (1995 y 2012) sobre las relaciones del estilo de escritura y la influencia del trascendentalismo de Nueva Inglaterra en el pensamiento de José Martí —estrechamente, con la del también filósofo y poeta norteamericano, Ralph Waldo Emerson—, se enfocan generalmente en la dependencia del primero con el filósofo y poeta.

Los trabajos de los autores anteriormente mencionados, entre los que destaca por versátil "La dialéctica de la modernidad en José Martí" de Ángel Rama (2015) y los trabajos de Juan Ballón (1986 y 2012) sobre las conexiones de ambos, sostienen esta relación de dependencia entre Martí y Emerson. Ballón (2012) asevera que ambos escritores tienen un relación estrecha en tres niveles: el trabajo como liberación y autorrealización, el hecho de privar lo social sobre lo personal y el hacer el servicio social extensivo en el país, consecuentemente, en el continente y en la humanidad (p. 29). Dichas

¹ Para más detalles del proyecto, puede consultarse el sitio <http://digitalemerson.wsulibs.wsu.edu>.



conexiones, no obstante, vinculan a Martí en un plano superficial quien, a diferencia de Emerson, está relacionado con su realidad por su experiencia de primera mano con los procesos coloniales en el Caribe —específicamente, en el caso de la hegemonía y sistema colonial de España sobre Cuba—, y a nivel estilístico, al desarrollar elementos que lo llevarían a la postre a ser uno de los primeros en empuñar la bandera del modernismo, a hacer el espíritu bolivariano suyo y a fundar las primeras actitudes antiimperialistas, o mejor dicho, decoloniales, a nivel estético, filosófico y político en Latinoamérica.

Ballón (1995), al explicar las relaciones estético-filosóficas de ambos escritores, hace un acercamiento de la recepción de Martí sobre la figura de Emerson, y explica que:

El encuentro intelectual de Martí, registrado literariamente como “la Tarde de Emerson” revela que al explorar los Estados Unidos su reflexión ha quedado encabalgada en una epistemología dialéctica, no netamente empírica sino personal: a través de Emerson y su “yo” latinoamericano “pierde el sentido de sí” cuando se adentra en los surcos mentales de Nueva Inglaterra y de vuelta, al recogerse sobre su base castellana, se emancipa con mayor vigor re encontrándose gozosamente consigo mismo. Por ello, de ahí en adelante su escritura traslucirá una



síntesis filosófica cimentada en un entusiasmo sereno (p. 7).

Ballón (1995) además, expone dos elementos de Martí y su posición decolonial. El primero tiene que ver con la posición epistémica de Martí: el dialectismo del que surge el apóstol, su posición doble, anticipando a Fanon (1967) al descubrirse dentro de la ambivalencia que supone la experiencia colonial; como sujeto colonial, subalterno pero que retorna transformado, emancipado, rasgo que no hace más que reforzar sus ideas independentistas, explícitas en *Nuestra América* y casi todas las crónicas que escribe desde Nueva York acompañadas del análisis sesudo de la metrópoli y sus problemas.

El segundo elemento propone en Martí el conocimiento de sí mismo: el descubrimiento del “yo” gracias al análisis de los textos de Emerson. Al respecto, Martí expone en sus cuadernos de apuntes que “lo imperfecto de esta existencia se conoce en que en toda ella apenas hay unos cuantos momentos de dicha absoluta, dicha pura, que son los de

pleno desinterés, los de confusión del hombre con la naturaleza (Emerson. La tarde de Emerson: Cuando pierde el hombre el sentido de sí, y se transfunde en el mundo)" (Martí, 1992, p. 387).

La diferencia colonial está presente en Martí: el discurso de la diferencia, el pensamiento y la práctica, aunado al lugar de la enunciación, emergen de la experiencia del colonialismo y la colonialidad trascendiendo. No obstante, el pensamiento cuasi panteísta de Emerson en "Círculos" y "Naturaleza" (Emerson y Thoreau, 1991) y la lógica trascendentalista transforma su pensamiento en lo que posteriormente Mignolo (2010) definiría a partir de la noción y relación entre la epistemología y la producción de conocimiento en condiciones coloniales, el reflejo de esta relación en el lenguaje, la historia, y la existencia; es decir, la colonialidad del ser cara a cara con la colonialidad del saber: Martí se libera epistémicamente de todas las cargas coloniales y plantea un conocimiento nuevo, correspondiente con el análisis que Maldonado (2007) desarrolla, desde la marginalidad que supone el pensamiento decolonial.

A pesar de que tanto Rama (2015) como Ballón (1995) coinciden al afirmar la estrecha vinculación de los dos escritores a nivel estético, profundizan muy poco en los elementos de divergencia a nivel de percepción de realidades desde sus diferentes contextos. Emerson, por un lado, es norteamericano, blanco, burgués, de antepasados puritanos, familiarizado con las lógicas mercantilistas de la época, a favor del expansionismo estadounidense, acorde con los principios propios del destino manifiesto y su aplicación por las colonias en su movimiento hacia el sur. Por tanto, su *locus* de enunciación está marcado por la diferencia en la experiencia colonial, su producción filosófica y poética responde a diferentes criterios de entendimiento de su universo como *humanitas* (Mignolo, 2010). Su desprendimiento filosófico coincide con la instauración de una nueva metrópoli al oeste de Europa, de modo que mantiene su posición epistémica hegemónica, caracterizada por un imaginario de superioridad europea sobre el resto del mundo.

Por su parte, Martí puede ser caracterizado como un intelectual criollo, educado en España, sujeto

colonial subalterno, resultado de su particular situación migratoria en los Estados Unidos, vigilado tanto por el gobierno y por la agencia Pinkerton bajo el patrocinio del gobierno español, con el firme deseo de lograr la independencia de Cuba y con una gran conciencia de clase que lo hace ver la realidad desde otro punto de vista (desde el colonialismo y la colonialidad). En contraste con Emerson, lo poéticamente singular de Martí es la facilidad con la que se desprende de "la *hybris* del punto cero" (Castro-Gómez, 2005): ese lugar hegemónico y centralizante que limita la asunción y comprensión de su responsabilidad decolonial e indicar que "brillan de esperanza los rostros de los hombres" (2004, p. 1), proclama que le hace alzar el vuelo epistémico librado de las cargas coloniales impuestas por los Estados Unidos, España u Europa.

Al releer el escenario socio-histórico de Martí tomando en cuenta la corpo-política y geopolítica de la época y la cuestión biológica, de la mano con los factores económicos y mercantiles, el lector se predispone para la codificación de las diferencias entre metrópoli y periferia así como sus relaciones de dominación verticales. Martí pasa entonces a comprender la necesidad del pensamiento decolonial, las artimañas de la geopolítica, la corpo-política del conocer y del conocimiento para sublevarse y logra crear al hombre nuevo latinoamericano que propone en *Nuestra América*.

Este es el motivo por el cual la situación histórica y (particularmente) biográfica de Martí lo hacen coincidir con el pensamiento y la estética trascendentalista norteamericana, específicamente con la serie de ensayos de Emerson. En esos ensayos, el autor desarrolla sus propuestas separatistas o independentistas a nivel literario (*El Poeta*, 2014), a nivel filosófico y académico (*El Estudiante Americano*, 1837) y, en términos generales, a nivel cultural (*Naturaleza*, *Autoconfianza*, 2014; *Círculos*, 1990).

Sin embargo, debe aclararse que la figura de Emerson resulta fundamentalmente atractiva para Martí, pues el poeta de Concord diside particularmente con las ideas del puritanismo británico y predica la "derogación del patrón cultural (...) con el rechazo existencial ya estrenado en el ambiente intelectual de Europa del "poeta maldito" (Ballón, 1986, p.

19), rasgos que Martí identifica con su lucha particular, la situación de Cuba y el amenazante expansionismo de los Estados Unidos. Martí admira de Emerson la forma de escritura, la estética y su posición crítica con respecto a la dependencia de patrones europeos. Estos son los años de consolidación estilística de José Martí; el contacto con las ideas de Emerson le sirve de acicate para lograr su cometido. Es precisamente Rama (2015) quien argumenta que de 1875 a 1882 se forma el pensamiento martiano. La conexión e influencia del trascendentalismo es lógica en un Martí pletórico de ideas nuevas y en búsqueda de una identidad estilística.

Al leer a Emerson, Martí afirma sus sentimientos con respecto a la realidad del colonialismo español y el creciente movimiento de la nación estadounidense hacia el sur del continente. La diferencia entre los autores radica en la recepción de las ideas que Martí tiene a partir de su contexto: a nivel geopolítico, Emerson tiende hacia la identificación del pensamiento nuevo renacentista estadounidense, vinculado con las metrópolis, mientras que en Martí se destaca la vinculación, el interés y posterior movimiento hacia la periferia y las márgenes, tal y como lo es caracterizado por Juan Marinello (1977) en su prólogo a *Nuestra América*:

En sus años mozos –México, Guatemala–, le nació el amor doloroso de las gentes indígenas y mestizas de su América. En su isla natal y en el andar presuroso de sus días penúltimos, conoció la vida subalterna, cercada de prejuicios, exclusiones y desvíos, del negro antillano. Cuando en su rica madurez neoyorquina ofrece Martí el contorno y la entraña de la realidad estadounidense, le acompaña, en el recuerdo desvelado, la imagen de sus países agredidos, con sus minorías rapaces y sus mayorías miserables (Marinello, p. XIII).

En cambio, las preocupaciones de Emerson en *La conducta de la vida* (2004), “Autoconfianza” (incluido en Emerson, 1990) y el discurso pronunciado en la Universidad de Cambridge, *El estudiante americano* (1837) radican en el papel que debe tener el sujeto centralizado y metropolitano con respecto a la sociedad. Martí, por su parte, representa

un sujeto colonial ante esa herida y el problema de la formulación de su posición epistémica. El resultado de los cuestionamientos de Martí desde el corazón de la metrópoli es evidenciado en su ensayo más conocido, “Nuestra América” (1977). Asimismo, en *Placeres y problemas de septiembre* (1964), Martí, consolidado ya en su formación anticolonial, previene de que “En lo que peca, en lo que yerra, en lo que tropieza, es necesario estudiar a este pueblo, para no tropezar como él.” (p. 298). Tal y como expone Ballón (1986) es bien reconocido “el sustancial influjo de Emerson en lo filosófico, pero no así en lo literario.” (p. 24). Es así como una de las variaciones de Martí con respecto a Emerson es la vinculación con lo real, es decir, el hombre ante la modernidad y lo que lo limita.

Consecuentemente, es la muerte de Emerson y el texto homónimo de Martí el que marca la escisión del pensamiento martiano. Inclusive, le sirve de plataforma para el desarrollo de sus ideales; al final del primer párrafo señala cómo la labor del poeta y la del joven guerrero es la de dirigirse hacia la práctica de los ideales. Insta de esta manera a los lectores a un movimiento que les permita deshacer las limitantes, teniendo como ejemplo a Emerson:

Va a reposar, el que lo dio todo de sí, e hizo bien a los otros. Va a trabajar de nuevo, el que hizo mal su trabajo en esta vida. Los guerreros jóvenes, luego de ver pasar con ojos celosos, al vencedor magno, cuyo cadáver tibio brilla con toda la grandeza del reposo, vuelven a la faena de los vivos, a merecer que para ellos tiendan palmas y hagan bóvedas! (Martí, 2004, p. 1).

La invitación a los jóvenes es clara: hay que seguir los pasos de aquel que ha sabido lidiar. Es necesario seguir esa lucha para transformarla en una que abogue por la consolidación de la identidad americana y se separe de los modelos europeos en boga, deje la indolencia social y cívica y mejore la sociedad en general.

He aquí que el valor social se antepone a lo personal, evidencia de un acercamiento a las palabras de Emerson en *El estudiante Americano*, no obstante se observa también la escisión con

el trascendentalismo hacia una la búsqueda de la libertad que lo perfila “como figura autónoma por su poética positiva y vigorosa, y por su mantenida preocupación cívico-revolucionaria” (p. 19) acorde con lo que afirma Ballón (1986), pues como indica Martí, bien reconoce los problemas que aquejan la región y específicamente “la dominación paulatina en la que va cayendo Hispanoamérica respecto a los principales centros imperiales foráneos” (p. 25). Esto coincide con la problemática establecida por Mignolo y Cerutti (2010) con respecto a la formulación de idearios latinoamericanistas desde la periferia que supone, para el pensamiento occidental, América Latina.

Como lo expresan varios críticos, la conexión entre los dos pensadores es evidente. No obstante, Martí termina por promulgar su posición antagonista con respecto al dominio español y por oponerse a la carga poética francesa representada en las etapas primigenias del modernismo durante el ocaso del romanticismo europeo -evidente en *Nuestra América* (1977).

Son muchas las referencias hechas por Martí sobre al poeta norteamericano. Su admiración es evidente en varios de sus escritos. No obstante, Martí muestra una separación del pensamiento emersoniano en dos de sus obras: *La muerte de Emerson* (2004) y *Placeres y problemas de septiembre* (1964). La escisión es a nivel político decolonial: la propuesta de Martí supone la eliminación, por medio de la crítica, de los parámetros metropolitanos norteamericanos y de los elementos centrípetos de los que Emerson estaba inmerso. De manera que el lugar de la enunciación del ensayo en memoria a Emerson constituye el punto de inflexión de los dos pensadores. Su ensayo “Emerson” (2004) inicia a partir de la ausencia de maestro anunciando “que cuando un hombre grandioso desaparece de la tierra, dejas tras de sí claridad pura, y apetito de paz, y odio de ruidos” (Martí, 1991, p.67).

La ausencia mueve al apóstol a reflexionar sobre su situación como sujeto colonial y se ve a sí mismo imbuido en un universo lleno de limitaciones producto del mercantilismo de la ciudad. El hecho refiere a las posibilidades de la emancipación en Martí como sujeto colonial. El resultado es un elemento

de separación del pensamiento trascendentalista y separatista norteamericano y una propuesta de una crítica de la situación social norteamericana desde una lectura descentralizada de la cultura burguesa en Nueva York. Martí se acerca a la realidad que más tarde abordó en *Placeres y problemas de septiembre* (1964) al ser más directo y punzante en sus comentarios sobre la sociedad norteamericana, al observar su dependencia cultural europeo: “La grandeza tienen en casa, y como buenos imbéciles, porque es de casa, la desdeñan (p. 5)”. Por lo tanto, no es casualidad que *Nuestra América* (1977) sea otro de los textos que surgen como resultados de la conexión estilística y separación epistémica más claros de Martí en relación con el poeta de New Hampshire.

Además, el hecho de que en tres de sus escritos se refiera a Emerson con el más grande de los poetas de América, no supone que su vinculación sea tan directa como lo han descrito otros críticos; es más bien un elemento de afirmación del sentido de pertenencia y por consiguiente, de independencia de las lógicas de dominación europeas y norteamericanas en Latinoamérica. Es la afirmación de Martí como un elemento de cambio en la geopolítica lo que lo hace el más importante de los escritores de su tiempo, además de desligarse de la carga colonial impuesta por toda su educación en España.

José Martí se desvincula de los procesos coloniales centrípetos que aún permean la epistemología del ser, del hacer e inclusive del pensar. Efectivamente,

...el imperialismo es la experiencia generacional a la que se enfrentan los modernistas... en José Martí despierta la pasión combativa y pone el preciosismo formal al servicio de una lucha incesante por la libertad y la justicia. Toda la obra de Martí está dedicada a una lúcida batalla por la libertad de nuestra América [sic]...su visión política supera los propósitos de los ideólogos democrático-burgueses que le precedieron. (Portuondo, 1972, p. 405).

El despojarse del *humanitas* renacentista y colocarse en el *humanitas* del hombre real, universal, sin razas ni fronteras, con el ideal de libertad por

bandera, logra fortalecer los lazos de lo propio, de lo autóctono en Martí, para así lograr una independencia intelectual a todo nivel, acorde con lo que Mignolo (2010) propone como la línea de desprendimiento del saber colonial a la decolonialidad del saber:

La corpo-política es un componente fundamental del pensamiento decolonial, el hacer decolonial y la opción decolonial al revelar, primero, las tácticas de la epistemología imperial para afirmarse a sí misma en la humanitas del primer mundo desarrollado y, por otro, al emprender la creación de saberes decoloniales que responden a las necesidades de los *anthropos* del mundo no desarrollado o en vías de desarrollo (p. 33).

CONCLUSIÓN

A manera de conclusión, se puede afirmar que el ensayo "Muerte de Emerson" (2004), aparecido en *La Opinión Nacional de Caracas* el 19 de mayo de 1882, mismo año de publicación de la obra "Ismaelillo" (1882), es el que coincide con el desarrollo del modernismo literario americano e inaugura de varias maneras las separaciones conceptuales y epistémicas que van a hacer de Martí la figura emancipadora conocida. Es precisamente en este ensayo en el cual Martí inicia un estilo paradigmático, sentencioso, sobrio y sencillo que va a hacer propio (Ballón, 1995) y que según anota Lizaso (1935) es en el plano discursivo el "mayor caso de aproximación espiritual" entre dos pensamientos.

Ahora bien, el acercamiento y la indudable diferenciación que Martí experimenta se evidencia mediante la misma estrategia discursiva que ha aprendido de Emerson en *Nature* (2014): el *yo* que Martí utiliza se separa de los presupuestos y articulaciones norteamericanas y se posiciona primero a nivel del bardo de Concord, para luego superarlos en un opus revelador. Entonces, el apóstol (¿cuál apóstol?) busca nuevas formas de paz, se acerca a su mentor estilísticamente y hace de su prosa un regalo para su maestro (¿cuál maestro?). Coincidentemente, el agitar de alas que propone Martí no es más que una invitación a la separación completa de Emerson,

del trascendentalismo, que a manera de réquiem fundamenta la separación de ambos escritores a nivel intelectual, político e ideológico. Se nota así el atardecer de Emerson, pero a la vez, el caer del sol que ha iluminado las ideas y encendido los afanes de Martí, viene a ser una afirmación de la separación y variación del poeta cubano. El ensayo, tributo y honor al mérito del que fue su guía, es también tesis de separación y vindicación de Martí, quien marca el inicio de la mañana del poeta cubano y el momento en el que se identifica como sujeto colonial y despega en búsqueda de la identidad decolonial, latinoamericanista y emancipadora, que lo va a caracterizar en adelante.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ballón, J. C. (1986). *Autonomía cultural americana: Emerson y Martí*. Madrid: Pliegos.
- Ballón, J. (1995). *Lecturas norteamericanas de José Martí: Emerson y el socialismo contemporáneo (1880-1887)*. México, D.F: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos.
- Ballón, J. C. (1995). *Lecturas norteamericanas de José Martí: Emerson y el socialismo contemporáneo (1880-1887)*. México, D.F: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos.
- Ballón, J. C. (2012). *Martí y Darío ante América y Europa: Textos y contextos contrarios*. México, D.F: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos.
- Benjamin, W. y Echevarría, B. (2008). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. México, D.F: Itaca.
- Castro-Gómez, S. (2005). *La hybris del punto cero: Ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Emerson, R. W. (1837, 31 julio). *The American Scholar*. Recuperado el 21 de agosto de 2015, de <http://www.emersoncentral.com/amscholar.htm>

- Emerson, R. W. (1990). *Circles: An essay*. Hoboken, N.J: BiblioBytes.
- Emerson, R. W. (2004). *La conducta de la vida*. España: Pre-textos.
- Emerson, R. W. (2014). *The Complete Works of Ralph Waldo Emerson*. Hollister, MO: YOGeBooks. Recuperado el 10 de julio de 2015 de <http://www.yogebooks.com/english/emerson/1904completeworks.pdf>.
- Emerson, R. W. y Thoreau, H. D. (1991). *Nature*. Boston: Beacon Press.
- Fanon, F. (1967). *Black Skin, White Masks*. (Charles Lam, Trad). Francia: Editions de Seuil.
- Lomas, L. (2008). Translating empire: José Martí, migrant Latino subjects, and American modernities. Durham: Duke University Press.
- Lizaso, F. (1935). *Posibilidades filosóficas en Martí*. La Habana: Molina y Cía.
- Lomas, L. (2008). *Translating Empire: José Martí, Migrant Latino Subjects, and American Modernities*. Duke University Press.
- Maldonado, N. (2007). *Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto*. Recuperado en marzo de 2015, de <http://www.decolonialtranslation.com/espanol/maldonado-colonialidad-del-ser.pdf>
- Martí, J. (1977). *Nuestra América*. Caracas, Venezuela: Fundación Biblioteca Ayacucho.
- Martí, J. (1964). Placeres y Problemas de Septiembre. *Obras Completas*. Habana: Editorial Nacional de Cuba.
- Martí, J. (1991). *Con los pobres de la tierra*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Martí, J. (1992). *Obras completas*. La Habana: Ed. de Ciencias Sociales.
- Martí, J. (2004). Muerte de Emerson. *Obras Completas: Edición Crítica*. Recuperado en junio 2015. de: http://www.josemarti.cu/wp-content/uploads/2014/06/028_MUERTE_DE_EMERSON_Nueva_York_6_de_mayo._La_Opinion_Nacional._Caracas_19_de_mayo1.pdf
- Mignolo, W. (2010). *Desobediencia epistémica: Pensamiento Independiente y Libertad De-colonial*. *Revista de Estudios Críticos*, pp. 1-33.
- Portuondo, J. (1972). *América Latina en su literatura*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Rama, A. (2015). *Martí modernidad y latinoamericanismo*. Caracas, Venezuela: Fundación Biblioteca Ayacucho.
- Walsh, K. (2007). Interculturalidad y colonialidad del poder. En: Castro-Gómez, S. y Grosfoguel, R. (2007). *El giro decolonial: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá, D.C.: Siglo del Hombre Editores.
- Washington State University (WSU). (2011). *Digital Emerson: A Collective Archive*. [Archivo de datos]. Disponible en el sitio web del departamento de Manuscritos, archivos y colecciones especiales de la Universidad Estatal de Washington, <http://digitalemerson.wsulibs.wsu.edu>.

“Las siete palabras” de Ángel Lozada: dos discursos de una agonía

Por: Licda. Marlene Salazar Horr¹, Universidad de Costa Rica

Recibido: 23 de noviembre, 2015.

Aceptado: 15 de marzo, 2016.

RESUMEN

Este artículo es un análisis literario de “Las siete palabras”, un cuento del escritor puertorriqueño Ángel Lozada, publicado en la antología de cuento latinoamericano titulada *Líneas Aéreas*. El objetivo es abordar la construcción del doble paródico en dicho cuento a partir de la parodia y la metáfora. Tanto la ironía como la metáfora son elementos generadores de nuevas construcciones semánticas, relacionadas con la construcción paródico-carnavalesca del personaje principal. Toma como base la teoría del carnaval desarrollada por el teórico Mijail Bajtín, en específico los conceptos de inversión y doble paródico. Así, establece una equivalencia metafórica del personaje principal con la figura de Cristo y cómo se convierte en un doble paródico al reformular cada una de estas, pronunciadas por Cristo durante su agonía en la cruz y luego, se aplican a la agonía de un ser humano. De allí, el desplazamiento de sentido, propio de la metáfora, pues se pasa de la agonía sublime de Cristo a la agonía mundana del personaje. Y al final, esta agonía de la figura de Cristo se mezcla, se confunde y se humaniza en la agonía de un personaje que contradice completamente el discurso de la santidad y la pureza, desde la óptica de la religión. Esta publicación responde a una investigación cualitativa, que desarrolla un análisis de contenido enfocado en el manejo de elementos de carácter simbólico presentes en el discurso.

ABSTRACT

“LAS SIETE PALABRAS” BY ÁNGEL LOZADA: TWO DISCOURSES OF ONE AGONY

This paper is a literary analysis of “Las siete palabras”, a short story by the Puerto Rican author Ángel Lozada published in the anthology of Latin American short story named *Líneas Aéreas*. The objective is to approach the construction of the parodic double based on parody and metaphor. Both irony and metaphor are generating elements of new semantic constructions, related to the parodic-carnival-like nature of the main character. It uses as point of departure the theory of carnival developed by the theorist Mijail Bajtín,, specifically the concepts of inversion and parodic double. This is how the he establishes a metaphorical equivalence of the main character with the figure of Christ, and how it becomes a parodic double by reformulating each of the words pronounced by Christ during his agony on the cross, and they are later applied to the agony of the human being. Hence, the displacement of the usual meaning of metaphor, because it goes from the sublime agony of Christ to the mundane agony of the character. In the end, the agony of Christ blends, is confused, and becomes human in the agony of the character, which completely contradicts the discourse of sanctity and purity, from the point of view of religion. This paper is the result of qualitative research, develops an analysis of content focused on the handling of the elements of symbolic nature present in the discourse.

Marlene Salazar Horr. “Las siete palabras” de Ángel Lozada: dos discursos de una agonía. *Revista Comunicación*. Año 37, volumen 25, número 1, enero – junio, 2016. Instituto Tecnológico de Costa Rica. ISSN: 0379-3974 / e-ISSN1659-3820

PALABRAS CLAVE:

metáfora, ironía, Ángel Lozada, Las siete palabras, figura de Cristo.

KEY WORDS:

metaphor, irony, Ángel Lozada, Las siete palabras, figure of Christ.

1 Marlene Salazar es bachiller y licenciada en Filología Española, graduada en la Universidad de Costa Rica. Labora como docente e investigadora, en esa misma casa de enseñanza.

CONSIDERACIONES PRELIMINARES

Comúnmente, la metáfora es definida como lo que se dice para generar un conocimiento o una imagen; aunque esta va más allá de decir, ser o saber, pues es todas y ninguna a la vez. La metáfora es los ojos con que vemos el mundo, en ella está nuestra particular percepción de la realidad. Si en su aspecto estructural-semántico genera un nuevo sentido, también en su silencio rememora ideas antiguas contenidas en nosotros. En esto radica su gran riqueza epistemológica, pues detrás de cada una de ellas existe una postura de conocimiento inacabada, que se hace con el lenguaje.

La metáfora va más allá del lenguaje, y sin embargo, no es nada sin él. Esta siempre ha sido dotada de un significado alegórico, incluso, uno alegórico-moral, por tal motivo ha sido estrictamente necesario para el ser humano descodificarla. Pero es en este punto, en el cual nos encontramos con el aspecto más complejo: su descripción. La metáfora implica un alto grado de complejidad ya que es una habitante de las fronteras sin tener raíces en ninguna parte. La metáfora se encuentra entre los dos polos del lenguaje (razón-estética) y por esto se considera una suplente. Es invisible, no es vista pero siempre está ahí.

Hay cierto engaño al proponer que la metáfora opera un cambio de significado de un término único, porque dentro del lenguaje ningún término es único, como asegura la teoría del lenguaje al referirse a su carácter fijo dentro de la comunicación. La metáfora desviste a la palabra y la reviste de nuevos significados que escapan a la mano rígida de la norma lingüística.

Los tropos, convertidos en fórmulas infalibles, cortan las alas de la metáfora y la convierten en una ecuación casi matemática, direccionada por los ojos de la oficialidad (academia-educación). Con esto se busca erradicar la libertad y el placer contenidos en ella. Y el tropo carcelario la oficializa y la censura en todos los discursos.

La metáfora se enmascara y enmascara también el conocimiento, porque en él no está mi mirada; sino, la mirada de otro. Con esto, se vuelve modélica y al pretender reducirla hasta llegar a la metáfora

original pasamos por alto que esa “metáfora primordial” está compuesta de fragmentos, de términos, de elementos, de contextos que le roban la esencia, por lo cual, esa “metáfora primigenia” no es más que una puesta en escena de la mirada del poder. La metáfora lucha, grita con su voz, muchas y ninguna, porque la asfixia su prisión y la mata sonora, estruendosamente, el silencio.

La metáfora es un desplazamiento sin rumbo fijo que juega a encontrar espacios para decir lo indecible, para señalar lo invisible, y así da cuenta del mundo de lo sensible y del mundo de lo inteligible. Sin embargo, la metáfora no está en ninguno de estos dos mundos, si la buscamos es un mero tránsito entre lo uno y lo otro. Es ese tránsito lo que nos devela el sentido, sentido que se escabulle a través de la luz para ocultarse en las sombras. En ese jugar a esconderse nos escamotea el sentido tan perseguido, tan buscado y tan anhelado.

El desplazamiento metafórico se basa en una relación de producción que participa tanto de las ideas como de las percepciones, para poner en diálogo abierto a la verdad y al vacío, porque es el mismo desplazamiento quien se encarga de llenar o vaciar las palabras. En este punto está el conflicto de la metáfora, la filosofía y el Saber en tanto totalidad, ya este último, caracterizado por ser “fijo e inmutable” y homologado con la Verdad se fragmenta, se disemina y se expande, para crear de esta manera, “saberes” y verdades falaces. El significado deja de ser hegemónico y se convierte en una eclosión metafórica que desmitifica y descentraliza el Saber.

Jacques Derrida (1989), en su texto *La retirada de la metáfora* plantea la metáfora como vehículo del conocimiento, pues está vacío pero de igual forma nos lleva por todos los estadios de los diferentes saberes: “Metaphora [sic] circula en la ciudad, nos transporta como a sus habitantes, en todo tipo de trayectos, con encrucijadas, semáforos, direcciones prohibidas, intersecciones o cruces, limitaciones y prescripciones de velocidad” (Derrida, 1989, p. 35).

La metáfora es ese vehículo que nos saca del centro y nos lleva a todas partes, incluso, a la periferia para cuestionar el sistema central desde el margen,

aunque siempre desde el sistema mismo, en ese estallido de significados. Solo que es un vehículo fuera de control, pues nadie es capaz de conducir la metáfora, ya que es imposible dominarla completamente. Este tránsito está vinculado con un juego de luz y opacidad, en el cual se pasa del mundo tangible al mundo inteligible. Así, la metáfora se vuelve un trazo, una huella, un borrón que evidencia lo que no está. Por este motivo, la metáfora está en todos los discursos: “Todo enunciado a propósito de cualquier cosa que pase, incluida la metáfora, se habrá producido no sin metáfora” (Derrida, 1989, p.37).

El lenguaje es una presencia de la ausencia, se oculta en el nombre (palabra) que es la referencia al objeto. En este caso, el lenguaje siempre es metafórico, porque lleva y trae constantemente al nombre y al objeto; es decir, al significado y al significante y nada está fuera de él. Aunque la metáfora siempre ha sido considerada como un objeto estético que no da cuenta de todos los discursos, es parte de todo proceso significativo, porque se encuentra en todos los ámbitos del lenguaje: “Pero si la metáfora pasa por alto o prescinde de todo aquello que no pasa sin ella, es quizá que en un sentido insólito ella se pasa por alto a sí misma, es que ya no tiene nombre, sentido propio o literal” (Derrida, 1989, p.37).

En este uso particular del lenguaje, además de la metáfora, se encuentra también la parodia, al partir de un discurso sublime: el de la agonía de Cristo. Se parodiza en la agonía de un hombre enfermo. Esta parodia desfuncionaliza el texto original al señalar una distancia crítica entre el original y el nuevo relato. Este recurso no plantea un efecto cómico, pero sí plantea una desacralización. De ahí la posibilidad de plantear un doble paródico. Si bien pareciese entrar al terreno de la intertextualidad, esta parodia va más allá, porque no es solo la presencia del discurso bíblico en el cuento de Lozada (1999), pues la idea de intertextualidad tiene una implicación evidente: ningún sujeto puede producir un texto autónomo (desvinculado de otros textos), ningún enunciado es completamente original:

[...] la palabra (el texto) es un cruce de palabras (de textos) en que se lee al menos otra palabra (texto). En Bajtín, además, esos

dos ejes, que denomina respectivamente diálogo y ambivalencia, no aparecen claramente diferenciados. Pero esta falta de rigor es más bien un descubrimiento que es Bajtín el primero en introducir en la teoría literaria: todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee al menos como doble (Kristeva, 1981, p. 190).

La intertextualidad es un estado necesario del texto, una condición básica, pues como seres humanos vivimos constantemente en ese cruce de información que enriquece el contexto socio cultural entretelado en la obra literaria. Por esa razón, el texto se dialoga con ese legado, y aparecen fragmentos de esos tejidos en múltiples manifestaciones literarias, como es el caso de “Las siete palabras”. Por tal motivo, lo nuevo debería entenderse como la inserción de otra voz en el debate, de otra mirada, en ese entrecruce infinitos de finas hebras, a veces perceptibles y en otras ocasiones, inimaginables.

Lozada (1999), en su texto “Las siete palabras” elabora un discurso metafórico alrededor del SIDA y sus implicaciones en el plano sociocultural. Este padecimiento se vuelve una metáfora del castigo, la muerte y el silencio. En el texto se desarticulan estos discursos que han apresado al individuo americano como el de la historia oficial, el mito cosmogónico, la verdad-justicia política, la identidad sexualmente correcta, el discurso religioso soteriológico, entre otros. El joven escritor se niega a encasillarse en los esquemas fosilizados del canon literario para poder escribir, pues su objetivo es escribir para América y desde América, no desde el mito de América. Problematizar estas denominadas “verdades absolutas” es una forma de evidenciar su caducidad en este mundo cambiante, que no se ata al pasado ni siquiera al presente.

Ángel Luis Lozada Novalés es un escritor puertorriqueño nacido en Mayagüez, el 10 de octubre de 1968. Es novelista, activista, educador y estudioso, ha cursado estudios formales en las universidades George Washington, Johns Hopkins

y en Universidad de New York. A la fecha ha publicado dos novelas: *La patografía*, en 1998 y *No quiero quedarme sola y vacía*, en el 2006. Lozada es un controversial escritor que focaliza a los sujetos marginados por la sociedad. Además, evidencia la colonización y la transculturación de la que son víctimas estos individuos en la diáspora puertorriqueña. Su primera novela, *La patografía* (1998), aborda el tema de la homosexualidad en el Puerto Rico actual. La novela se titula de esa forma porque “pato” es la manera de llamar a los homosexuales en Puerto Rico, de ahí que el texto sea construido como una biografía. Además, este autor ha escrito varios cuentos, entre ellos “Las siete palabras”, publicado en 1999, en una antología de cuentos latinoamericanos llamada *Líneas Aéreas*. Este cuento de Ángel Lozada es en sí una metáfora que aborda el tema del SIDA como castigo divino por una conducta inapropiada.

Los textos más analizados de este autor son sus novelas *La patografía* (1998) y *No quiero quedarme sola y vacía* (2006). La mayoría de las críticas se enfocan en el tema de la homosexualidad y cómo este autor plantea la marginación sufrida por estos individuos en una sociedad recalcitrante. Incluso, Lawrence La Fountans-Stokes (2007) aborda, desde el uso del lenguaje, la metáfora del “pato” como homosexual. Así lo evidencia José Toro-Alfonso (2005) en un artículo de la *Revista de Ciencias Sociales*, de la Universidad de Puerto Rico, al citar a Ríos Ávila,

Ángel Lozada (1996) por su parte, revela su gusto culinario y su ironía en la novela *La Patografía* en la cual se cocina el más suculento plato mezclado con referencias religiosas, de sufrimientos intergeneracionales que pudieran constituir el mismo estereotipo que conoce nuestra literatura sobre el deseo homosexual. Otros autores y autoras con mayor influencia de la teoría queer nos presentan, con lenguaje rebuscado y con el discurso de la posmodernidad, la complejidad del deseo homoerótico (Toro-Alfonso, 2005, p.82-83).

Por otro lado, autores como Robyn (2011) analizan la construcción de la identidad y la subalternidad.

Robyn (2011) en particular se enfoca en la figura del exiliado y el subalterno, presentes en la narrativa de Lozada, ya que aborda como el autor construye, en su texto, los estereotipos sobre los migrantes puertorriqueños en EE.UU.:

la indefinición y constante mutación a las está sometido el narrador ponen de manifiesto la imposibilidad de plantearse una identidad cultural y subjetiva desde el punto de vista de un sujeto transculturado y doblemente subalternizado —como homosexual, y como puertorriqueño exiliado en Nueva York—, lindando por lo tanto con la irrepresentabilidad que se ha atribuido a la figura del subalterno. Por otro, lejos de cualquier tipo de political correctness, este narrador traiciona su “puertorriqueñidad” al entregarse a un esfuerzo continuo y continuamente frustrado de asimilarse al mainstream culture estadounidense, rechazando asimismo cualquier tipo de discurso que pudiera servirle para cuestionar las bases de su condición subalterna (Robyn, 2011, p. 33).

En el personaje sidótico se encuentra la imagen de Cristo en agonía. En el texto la metáfora remite a la transfiguración que parte de una realidad hasta llegar a un sentido virtual en la referencia crística. De esta forma, entra en juego el doble paródico bajtiniano, en el cual, lo que se presenta es una figura que asume una dualidad. Esta, de cierta manera, parodia e invierte a la figura original (Cristo) para establecer un doble degradado (personaje), quien revela toda la indefensión humana. “No sólo las parodias en el sentido estrecho del término, sino también las demás formas del realismo grotesco tienden a degradar, corporizar y vulgarizar.” (Bajtín, 1995, p. 25).

El cuento “Las siete palabras” de Ángel Lozada (1999) narra la historia de un joven que enferma de un mal innombrado, el cual es visto como un castigo divino causado por una conducta contraria a las normas sociales. Durante la diégesis aparecen varios personajes (la madre, Juan, Maggie) quienes apoyan al protagonista y que, de cierta forma,

comparten su marginalidad, ya que tampoco son aceptados socialmente. Durante el proceso de degradación del personaje la única que permanece a su lado es su madre, quien será testigo de su deceso.

“PRIMERA PALABRA” O EL SUPPLICIO DE LA MARGINALIDAD (LUCAS 23: 24)

Esta primera palabra abre con los síntomas del suplicio padecidos por el narrador, quien expresa su agonía desde la primera persona, lo cual se opone a la figura universal de Cristo. Él está “en calzoncillos”; es decir, metafóricamente desprotegido, pues no hay nada que lo cubra de su vergüenza. Este yo discursivo expresa el abandono que sufre por parte de sus allegados, pues él mismo lo afirma “*Me siento tan solo*” (Lozada, 1999, p. 505). Ahora solo lo acompaña la figura de la madre, quien cuida de él durante su proceso de agonía.

Desde este primer fragmento se evidencia el silenciamiento de la enfermedad por parte de quienes lo rodean, ya que lo invisibilizan por contravenir las normas sociales, pues esto le ha hecho merecedor este “castigo”. Este “horror” asola a la voz narrativa y contagia a los demás en tanto silencian al ser castigado: “Cuando le dije que estaba sentenciado a muerte por esta enfermedad tan horrible, mami lloró tanto, que en ese mismo momento ella también empezó a morirse conmigo” (Lozada, 1999, p. 505).

La acción reprochable del narrador produce aislamiento pues el sanatorio es metafóricamente una cárcel donde se aísla los focos de infección que pueden contaminar a la sociedad. El narrador se encuentra apartado del poder y de la autoridad pues el padre lo rechaza como condena por sus actos. En su padre se refleja la sociedad a quien “lo único que le preocupa es “el qué dirán” de sus amigos.” (Lozada, 1999, p. 505). Él, al igual que la sociedad, no soporta “la peste” que representa su hijo. El narrador “está apestado” ya que porta la plaga, el castigo divino.

Esta primera palabra equivale al Evangelio de San Lucas, específicamente, Lc. 23:34, que dice lo siguiente: “Padre perdónales porque no saben lo

que hacen...”. A diferencia de la figura de Cristo, el narrador no pide clemencia para los otros, no hay perdón en sus palabras. La madre del narrador asume el papel de la Virgen María, en tanto sufre el suplicio con el hijo y no se aparta de él. En cambio, la figura del padre se aleja completamente del hijo, pues “Él nunca ha sido un hombre de palabras” (Lozada, 1999, p. 505). No hay comunicación entre padre e hijo, lo cual puede verse como una recriminación hacia la figura del padre, pues es visto como el Dios castigador que se aleja y no brinda ayuda ni apoyo al hijo en el momento del dolor.

Finalmente, esta Primera palabra cierra con una alusión evidente al versículo bíblico citado anteriormente. Se expresa una burla hacia el concepto del perdón. El narrador afirma “como dice la Biblia, hay que perdonar a tutiri-mundi” (Lozada, 1999, p. 505), en esta frase podemos observar una ambigüedad ya que el verbo utilizado es “hay” cuyo carácter de impersonal lleva a pensar que el narrador no realiza esa acción de perdonar al otro. Inclusive, podría verse también una inversión en el sentido de que es el hijo quien debe perdonar al padre, y no lo hace, lo cual, contradice la primera palabra de la agonía: misericordia y perdón. Otra ambigüedad presente en el término es precisamente su doble valor. El italiano como lengua del pecado, adoptada por la jerarquía eclesial. A partir del término “tutiri-mundi” se juega con la metáfora del castigo avalado por Dios para los que transgreden las normas impuestas por el poder.

“SEGUNDA PALABRA” O LA NATURALEZA CRIMINAL

En la segunda palabra se describen las reacciones adversas de los allegados al narrador al enterarse de que este se encuentra enfermo, pues cada uno lo deja solo a su manera. Todos ellos lo invisibilizan y lo condenan al silencio, ya que “lo suprimieron”: de esta forma lo hunden en el vacío. Solo una de sus amigas, Maggie, lo apoya durante el proceso. Esta figura se rescata como el doble de María Magdalena, pecadora redimida, en las siguientes líneas: “—¡puuuuta...como ella sola!—, pero con un corazón tremendo” (Lozada, 1999, p. 505), a

diferencia del discurso bíblico, los términos no son excluyentes.

En ella vemos también la figura del ladrón (pecador) redimido por un acto de humildad y amor hacia el prójimo. Aunque ella también es un ser estigmatizado, comparte la marginación del narrador. Tal vez por este motivo se cuestiona la figura de Dios, quien impone el castigo al personaje y se evidencia un acercamiento a esta figura divina en tanto lo pone en relación directa con el narrador que se ve afectado por el castigo.

El narrador toma el papel de Cristo al prometerle que él estará con ella siempre. Aquí también se juega con la imagen metafórica, pues no es el ladrón (pecador) quien acompañará a la figura crística al paraíso, sino que es el narrador (figura crística) quien se quedará con ella (pecadora) en este mundo. Lo anterior anula la idea de trascendencia del discurso religioso que aparece en la segunda palabra pronunciada por Cristo en la cruz, en Lc. 23:43 y que dice lo siguiente: "Te aseguro que hoy estarás conmigo en el paraíso". Ella, que es definida en el texto como "la mala", seguirá gozando de la presencia del narrador (figura crística).

El alma de Maggie se compara con un paraíso, lo cual vuelve a anular la idea de trascendencia religiosa, pues se propone que el paraíso está en nosotros y no fuera (visión ultraterrena del paraíso en la iglesia). Otra posible lectura sería que es el narrador quien tiene acceso al paraíso al quedarse en el alma de su amiga (mundo de los vivos, material) y así se degradaría el plano celeste como fuente de seguridad y bienestar espiritual, por lo cual sería el pecador quien redime a la figura agónica, para plantear una inversión carnavalesca de la figura soteriológica. Esto anularía el carácter de certeza reflejado por el Evangelio al referirse a la otra vida.

"TERCERA PALABRA" O EL AMOR DOLORIDO

En la tercera palabra se insiste en la noción de castigo, al referirse a la enfermedad del narrador, pues la muerte "le cae encima" y se proyecta en la figura de la madre. Además, nos presenta la provisión del narrador para no desamparar a su madre y se recrea la imagen de Jesús encomendando a su madre a

su discípulo amado: Juan, como se evidencia en el fragmento: "vino Johnny a verme y le pedí de favor que se encargara de ti" (Lozada, 1999, p. 506). Se da una inversión cuando el narrador se muestra en el plano más humano al afirmar el gran sufrimiento que le produce abandonar a su madre. Y otro aspecto importante es que la petición es escrita, ya que el narrador ha perdido el don de la palabra por su enfermedad. El silenciamiento del entorno se ha extendido hacia él y lo ha alcanzado.

La tercera palabra pronunciada por Jesús en la cruz es "Mujer, ahí tienes a tu hijo. Después dice al discípulo: Ahí tienes a tu madre" (Jn. 19: 26, 27). Esta frase implica la provisión de Jesús al proveer a la Virgen de una familia, un acompañante para sobrellevar la pena y el dolor, y más allá, un mensaje de unidad como familia de los hijos de Dios. Ahora bien, en el texto se presenta otra inversión relacionada con la figura de Cristo en el sentido de que en los versículos bíblicos la provisión de Jesús tiene carácter de mandato, pues él entrega a María en manos de Juan sin tomar su parecer, y tampoco el parecer de Juan. Además, Cristo mantiene una actitud digna desde la cruz, aunque esté padeciendo un suplicio, lo que refiere su carácter divino. En el texto, el tono de la provisión es de súplica, pues el narrador "le pide de favor" a su amigo que vele por su madre. Johnny (Juan) asume una posición pues acepta por voluntad propia, aunque podría pensarse que movido por la piedad al ver al narrador en tan penosa situación.

También, se pierde la imagen digna de Jesús crucificado en el doble (narrador), pues se presenta desvalido y dependiente de otros durante el proceso de agonía, para lo cual se utiliza una descripción en el plano escatológico referido a los productos bajos-inferiores. Esto lo aleja del plano celeste y lo une más al aplano terreno. El suplicio físico que ocasiona la enfermedad es evidente, al establecer una relación directa entre el dolor y el plano escatológico, como se aprecia en el siguiente fragmento: "y ahí mismo me cagué encima y él me limpió llorando y jurándome, con las manos llenas de caca y por lo más Santo, que no me preocupara por ti." (Lozada, 1999, p. 506). Por último, se da la inversión de la figura de contacto; si en el Evangelio es Dios padre, en el cuento es "la diosa madre" que

ampara a su hijo, pues el narrador está en constante comunicación con ella, ya que le hace una relación de todo el episodio con Johnny.

“CUARTA PALABRA” O LA IMPOTENCIA

La cuarta palabra es una paráfrasis evidente de la agonía de Cristo. Es la palabra de sufrimiento expresada ante el abandono, como se muestra en la siguiente cita “Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?” (Mt. 27:46). En el narrador, es la palabra de la desesperanza, pues el este interpela a una figura que no se evidencia en el texto, pero que podría leerse como la imagen del padre (Dios). Ese “tú” carece de voz pues no responde o simple y sencillamente ignora al narrador ya que no le interesa responder, o no se siente aludido. Se puede pensar que el texto evidencia la inexistencia de una voz que responda, o que dé razón sobre la vida de los seres humanos, pues el narrador se siente “desamparado”; es decir, no hay quién ofrezca amparo o protección ante las experiencias de dolor y sufrimiento.

Ese sufrimiento de la figura universal, Cristo, se personaliza en un narrador humano, que ha sido castigado por contradecir el discurso de la oficialidad. Su enfermedad es metafóricamente, la mordaza que silencia una voz diferente, opuesta al “deber ser”. Esa transformación (transfiguración) presente en el texto, genera un sentido virtual, pues la metáfora parte de una realidad: un enfermo y termina; es decir, se desplaza hasta la imagen de Cristo en la agonía.

“QUINTA PALABRA” O LA NECESIDAD HUMANA

En la quinta palabra el narrador es presentado más claramente como metáfora de la imagen crística en todo su martirio, pues al igual que Jesús, él es “clavado” y “crucificado”, solo que esa imagen de sacrificio pasa de lo sublime a lo humano, a lo cotidiano. Además, se alude a la lanza en el costado y al vinagre con el que es atormentado. El deterioro sufrido se plantea desde un plano más terreno, en contraposición con la figura de Cristo. La sombra de la muerte lo acecha, pues carga encima la peste de su pecado, incluso, este le sella la boca, al referir sus “labios apuestosos y secos” (Lozada, 1999, p. 507).

De igual forma, se plantea esta peste desde el plano escatológico al decir: “por mis labios apuestosos y secos, amarillos y llenos de costras, pa’ que se me quitaran las ganas y con papel de inodoro me limpió la boca.” (Lozada, 1999, p. 507).

Sin embargo, la quinta palabra pronunciada por Jesús en la Cruz, “Tengo sed” (Jn. 19:28) se refiere al plano del agotamiento físico-humano, padecido antes de traspasar el umbral de la muerte. En el texto, el narrador experimenta una “sed” no tanto física como vital, pues la necesidad de líquido puede interpretarse como el agotamiento del fluir de la vida. Aquí aparece una metáfora muy usada que es la homologación de la vida con el río, en su sentido de fluido. La presencia de Maggie como apoyo y efluvio vital aumenta la angustia del narrador, ya que, el impulso vital y la energía se quedan en el estilo de vida que deja atrás, representado por Maggie.

Esto se evidencia en el fluir de los recuerdos del narrador, y en el profundo simbolismo de su ceguera, para Chevalier (1999) el ciego se identifica con la sabiduría y la adivinación; es decir, con la vista fija en un elemento más allá del mundo material. Esta ceguera experimentada por el narrador está relacionada con el deslumbramiento de la metáfora, ya que ese significado que ha sido develado lo desconecta del plano de la realidad inmediata. En el narrador la pérdida de la visión se plantea como una involución que lo mantiene unido al pasado, pues no aspira a la trascendencia.

Otro elemento que aparece para reafirmar esta visión es el intertexto musical, que presenta la escisión entre los dos planos y que a la vez, puede identificarse como el discurso vital del narrador: “Olvídate de tus penas. Oye, abre tus ojos, mira hacia arriba, disfruta las cosas buenas que te da la vida...” (Lozada, 1999). Su mirada es hacia adentro y allí focaliza su vida en el plano de las necesidades humanas “mis vueltas en la pista de mis ojos” (Lozada, 1999, p. 507). Este estribillo funciona como un agujero negro ya que refleja inversamente la situación vital del narrador, pero a la vez, marca su anhelo más grande: vivir. Su experiencia de agonía supone una inversión del discurso musical que clama por la libertad de vivir y disfrutar, lo cual,

para él es imposible porque ha sido condenado a morir.

El narrador no puede “olvidar sus penas” (Lozada, 1999), ya que la enfermedad se las recuerda constantemente. Y aunque la canción lo invite a abrir sus ojos, él no podrá hacerlo porque la enfermedad la ha arrebatado la visión; es decir, la capacidad de conocer y “disfrutar las cosas buenas que te da la vida” (Lozada, 1999, p. 507).

“SEXTA PALABRA” O EL DESTINO INELUDIBLE

La sexta palabra apunta hacia la hora final del narrador. La conciencia del narrador aclara que ha ido perdiendo los demás sentidos, pues afirma que “yo no hablo... pero escucho” (Lozada, 1999, p. 507). Cada vez se va reduciendo más su capacidad de conocer así como su relación con la vida, puesto que se aleja de lo sensible. De igual forma, tampoco se acerca a lo espiritual. El apartado se abre con el ritual del baño, el cual simboliza la purificación y la regeneración. También para Chevalier (1999) el baño puede verse como un retorno a la placenta original. En el atuendo de Maggie contrastan los colores de la vida y la muerte. El rojo asociado con el flujo vital, lleno de energía y el negro que representa la disolución y la muerte. Este baño es un intento de purificación del pecado tomado por el cuerpo del narrador, pues ella no se atreve a tocarlo, sino que utiliza guantes. La enfermedad es el castigo que lo va acabando, lo va desvaneciendo del mundo. Cuando la carne se ha ido, solo queda la piel pegada a sus huesos: “Se puso los guantes de fregar que mami compró en Pueblo, preparó el agua con jabón, y empezó a bañarme. Mientras recorría lentamente mi piel pegada a mis huesos” (Lozada, 1999, p. 507).

Ella viene a verlo en la tarde, y es en la tarde cuando Cristo expira, por lo tanto, se muestra una imagen doble al ser la madre quien reclama al hijo y no el padre. Ella enuncia un discurso con miras a convencer al narrador sobre la inevitabilidad de su muerte “Tienes que irte...Es okay que te mueras, papito...Tienes que desencarnarte...” (Lozada, 1999, p. 507). Para el Evangelio, la sexta palabra expresa victoria y obediencia, pues el destino del Mesías se ha consumado en su obra redentora, ya

que Él ha decidido acatar las órdenes del padre y aceptar la muerte, anulando su voluntad de vida, como lo expresa la Biblia: “Todo está cumplido” (Jn. 19:30).

En este fragmento se parodia e invierte la actitud bíblica de Jesús al aceptar la voluntad del Padre, ya que el narrador no acepta su realidad; es decir, la muerte, mientras que en la Biblia encontramos esta afirmación dicha por Jesús: “Todo está cumplido”, el narrador del cuento dice: “quiero seguir viviendo, quiero ver y reír, bailar y comer” (Lozada, 1999, p. 507). En el plano celeste, Jesús es capaz de desprenderse de la vida y el bienestar que esta implica, en el plano de lo terreno, el narrador se siente atado al disfrute material y se niega a dejarlo, por este motivo, Maggie cree que él no ha muerto aún.

El narrador se aferra a la vida y considera corto el tiempo vivido, así esta agonía es el linde con la vida, por lo cual existir es el límite de la metáfora. En el narrador se encuentran centro y periferia en los términos de vida-muerte, bien-mal, correcto-incorrecto. Cometer esta acción reprochable moralmente lo ha puesto en el límite porque ha recibido un castigo que lo atormenta y lo separa de la vida. El proceso agónico es solo la espera de lo inevitable, una experiencia de pérdida al decir “sólo me queda esperar lentamente la llegada de mi último suspiro” (Lozada, 1999), aquí le enfermedad-muerte se personifica y atormenta al narrador al privarlo de la esperanza y la vida.

La enfermedad pasa de ser un ente abstracto, silenciado, a ser un asesino silencioso que acecha al narrador y le niega el derecho de vivir por la falta cometida, ya que no le permite vivir ni atestiguar la vida. Este, aunque por su condición particular, no ha elegido la opción de procrear desea ver el desarrollo de la vida en el hijo de su amiga, pero su castigo no lo deja: “Porque esta vida, esta vida es tan linda, y esta enfermedad me la ha arrancado de cuajo y se la ha quitado también a los vivos que me quieren” (Lozada, 1999, p. 507).

“SÉPTIMA PALABRA” O LA RESISTENCIA FINAL

En la séptima palabra está la última resistencia de la conciencia ante la muerte, pues el narrador no se resigna. En el Evangelio, Jesús accede a la voluntad de Dios al decir: “Padre, en tus manos encomiendo mi espíritu. Dicho esto, expiró” (Lc. 23:46). Para el Evangelio esta es una palabra de entrega, pues se ha cumplido su ofrecimiento voluntario. En cambio, en el texto se invierte la figura crística en el narrador, ya que él no ofrenda su vida, y mucho menos voluntariamente. El personaje tiene muy claro durante todo el texto, y lo hace patente, que la vida le está siendo arrebatada por la enfermedad, que está siendo castigado por el discurso de la ley y la religión, que se apoya en la demonización de la enfermedad por parte de los otros. Dentro de sus últimas palabras están “acaba ya” (Lozada, 1999, p. 508), aunque él no lo acepte.

AGONÍA FINAL

La figura de Cristo siempre se ha visto enmarcada dentro de dos aspectos: el amor y el dolor. En el relato se juega con estos aspectos ya que se construye una figura crística dentro de la marginalidad y sobre la cual cae una estigmatización moral por causa de su enfermedad. Dicha enfermedad se ve como un castigo divino por contravenir el orden social establecido; es decir, el centro, pues el narrador es un habitante de la periferia social. En el texto se privilegia el sufrimiento humano sobre su contradiscurso divino, porque el discurso universal de la agonía de Cristo se traslada a un enfermo de SIDA y de esta forma se humaniza. Incluso este sufrimiento es un traslape del discurso de la entrega de Cristo al discurso de la lucha y la resistencia humana.

Esta figura del protagonista se construye como un doble paródico de la imagen de Jesús en tanto figura central y emblema del desprendimiento de lo material, pues es moralmente reprobable. Sin embargo, se construye desde las experiencias sensibles en tanto apela a lo corporal y lo escatológico; elementos silenciados por la centralidad del discurso bíblico. La omnisapiencia del narrador se va desarticulando a medida que pierde sus sentidos, pues estos lo mantienen

relacionado con el mundo sensible, a diferencia de la figura crística.

A partir de la construcción de los demás personajes, específicamente Maggie, se revela la desarticulación de la dicotomía maniquea de los conceptos de bien y mal, ya que, por medio de la coincidencia de los contrarios se pone de manifiesto que no son excluyentes y que toda la humanidad se debate entre ellos como parte de su naturaleza.

En el texto se privilegia la centralidad del cuerpo, a diferencia del discurso religioso que propone el alma como centro, pues el cuerpo tiene un mero valor de recipiente y no como mediador de experiencia; salvo los goces físicos, pues son un anclaje para la trascendencia. Para el narrador, la forma más asertiva de conocer es por medio de la experiencia corporal (comer, bailar).

En el texto, el cuerpo es la unión de lo sagrado con lo profano, ya que se juega con las dos acepciones de escatológico. La figura de Cristo lo es en tanto plantea una vida ultraterrena. También el narrador comparte esa escatología al enfocarse en las funciones y el disfrute que produce el cuerpo. Hasta cierto punto, podría pensarse en un rescate del segundo plano escatológico de la figura crística en tanto comparte elementos de humanidad. El texto se construye a partir de una serie de oposiciones como estética-ética, espíritu-carne, celeste-terrenal, entre otras; que evidencian el traslape de la figura crística y de la figura humana, en tanto que una es de naturaleza perfecta y la otra, imperfecta o falible.

En el narrador se puede ver también la doble condena sufrida por Jesús: política-religiosa. Desde el punto de vista político, Él es juzgado por atentar contra el orden establecido, representado en el César y Pilatos, ya que se autoproclama rey y evidencia en la metáfora del templo la inoperancia del aparato religioso dentro del orden. En el sentido religioso, por la blasfemia de proclamarse Hijo de Dios, pues atenta contra la tradición y el dogma. Este narrador también atentó contra el orden establecido y esto le conlleva el castigo de su enfermedad, además, se plantea como ser humano sensible en su diferencia.

En el texto, el narrador también recibe una condena social por no ajustarse a las normas establecidas. Es

tratado con desdén por su padre, sus allegados e incluso por los empleados del hospital. En lo que se refiere al aspecto religioso, no asume el papel de un "cristiano" y se resigna a la muerte ya que no expresa un interés por lo ultraterreno, porque su vida está cimentada en este mundo. Esta agonía final es un discurso de despedida del narrador que, azorado por su fugacidad se aferra y no se ofrenda en sacrificio, sino que lucha hasta el último instante por permanecer en este mundo. Esta muerte-enfermedad-silencio es el fin de su modo de vida, el castigo por su trasgresión. Esta muerte silenciosa personaliza esa pasión que sufren los individuos marginados que son silenciados por la sociedad cuando esta omite su existencia; es decir, los ignora, les da la espalda.

Las siete palabras son el fin del ciclo vital, en vez de ser los siete días de la creación, podrían verse como los siete días de la destrucción. En estos siete días está contenido el ocaso de una vida, el silenciamiento de una realidad periférica que atenta contra la centralidad del poder y por eso hay que acallarla. De ahí que la gran metáfora del texto sea la omisión de la palabra SIDA, este elemento no dicho, desplazado en el texto se convierte en una presencia, en el emisario de la muerte y el castigo para los infractores, ya que no les permite levantar la voz y los silencia. Si en el discurso de la figura crística la palabra transmite un mensaje de esperanza, en el texto la palabra solo expresa el dolor por la pérdida, se queda muda en el vacío de la muerte.

CONSIDERACIONES FINALES

En el texto "Las siete palabras" se concretan los términos metafóricos de la muerte y el silencio. Esta parte de una realidad: el enfermo y concluye en la imagen de Cristo. Se produce una lectura de una vitalidad que va siendo desarticulada poco a poco por "la enfermedad", un enemigo silencioso que no se nombra abiertamente. El juego de términos genera la operación metafórica que construye una representación: el enfermo sidótico como Cristo, ambos están homologados por la agonía padecida de cara a la muerte. Esa transformación que lleva a cabo la enfermedad se convierte en una transfiguración.

De esta forma, la ironía desarticula el discurso y crea una nueva realidad. Este proceso de desrealización ocasiona que desaparezca la realidad "con mayúscula" y aparezca una realidad "con minúscula": la del enfermo de SIDA. Así, la metáfora escamotea la realidad, pues se genera un proceso inverso. Se construye la imagen a través de una cotidianización y se evita su carácter sublime. Este mismo recurso de la ironía se encarga de degradar la majestuosidad al marcar fuertemente los rasgos escatológicos del narrador. Por tanto, se da el proceso de "vestirse del otro" para resignificarlo.

Se da un proceso que va de la deshumanización a la humanización, ya que de esa figura crística se desprende la figura humana, y no cualquier figura humana, sino la del enfermo de SIDA; es decir, del pecador que transgrede las leyes sociales, morales y divinas. Así se crea otra versión que sale del centro y se posiciona en el margen, pues se reproduce el discurso crístico en la figura del pecador irredento.

En la imagen del narrador confluyen lo bello (sagrado-sublime) y lo grotesco (pecaminoso-escatológico). La agonía del personaje principal es presentada como un castigo, una maldición y una vergüenza. Este castigo sobrenatural o posesión demoniaca se convierte en el medio para generar conciencia sobre la muerte. Dentro del mismo texto "la enfermedad" tiene un origen oscuro y un tratamiento ineficaz, por lo cual se produce una relación reflexiva entre el discurso metafórico aplicado a la enfermedad y la enfermedad misma. Así, se utiliza la semejanza para construir la diferencia entre ambas figuras y ambos discursos.

Esta enfermedad sugiere un desorden social que se extiende a la salud física de los individuos, en términos de depravación y vicio, así el SIDA se vuelve un elemento emblemático de la deficiencia ético-moral del individuo. El SIDA como enfermedad-castigo adquiere el carácter de muerte apocalíptica por conductas inmorales. De esta manera, el texto es una inversión del discurso idealista del sacrificio cristiano y se convierte en el discurso del castigo divino.

El SIDA se vuelve un estigma para "la otredad", para quienes son diferentes; es decir, para los no

están en el centro sino en las periferias como los homosexuales y los adictos. Ellos se mueven en espacios de silenciamiento que los invisibilizan, y esto se aprecia claramente en el texto porque se omite el nombre de la enfermedad, e incluso, quienes lo acompañan y lo rodean también silencian el padecimiento del narrador.

El silencio es metáfora de la muerte, ya que le niega el acceso a una identidad, a una voz propia. Este narrador habla desde su marginalidad sin darse a conocer, lo cual, pretende invisibilizar su situación. Esta censura que hace impronunciable el nombre de la enfermedad se evidencia en el discurso que la relega a un espacio de silencio. En su carácter de delito, la enfermedad es un tabú, por lo cual reproducirla sería enunciar lo prohibido. Esta expropiación del lenguaje se encuentra claramente marcada en el narrador al silenciarlo, al desprenderlo del mundo sensible, ya que él pierde la vista y el habla. Por lo anterior, se vuelve un sujeto desautorizado, ya que no tiene la autoridad para enunciar desde su realidad. Por este motivo, el SIDA es también la metáfora de la dictadura de la norma social, pues quien no la acata recibe un castigo.

“Las siete palabras” se plantean como una antítesis del fragmento de la canción que aparece en el texto, ya que este último es un himno a la vida y el primero es una crónica de muerte. El fragmento de la pieza musical devela el deseo del narrador que es aferrarse a la vida y no padecer este castigo, esta muerte en manos del SIDA. De esta forma, se refleja inversamente el discurso de la condena y se convierte en un agujero negro que presenta los dos planos vitales del narrador: el antes y el después.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aluma-Cazorla, A. (2014). The Gay Immigrant and the Use of Spanglish in Ángel Lozada's No quiero quedarme sola y vacía: A Linguistic Transgression or a Struggle to Assimilate in the Late Capitalist City? [Versión electrónica], *Hispania*, 97, 3, 364-365
- Aluma-Cazorla, A. (2012). La visibilidad del homosexual, sus cartografías urbanas y la tolerancia del consumo. [Versión electrónica]. *Revista Humanidades*, 25, 121-141

- Bajtín, M. (1995). *La cultura popular en la Edad media y en el Renacimiento. El contexto de François Rebelais*. Madrid: Alianza Editorial.
- Bortolotto, M. C. (2012). With The Focus On The I/Eye: Shame And Narcissism In Ángel Lozada's No Quiero Quedarme Sola y Vacía. [Versión electrónica], *Centro Journal*, 42, 1, 120-133.
- Chen Sham, J. (2002). *Radiografías del sujeto agónico: culpa y trascendencia en la novelística de Rima de Vallbona*. San José: Ediciones Perro Azul.
- Chevalier, J. (1999). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder.
- Derrida, J. (1989). *La reconstrucción en las fronteras de la filosofía*. Barcelona: Paidós.
- Eliade, M. (1978). *Tratado de Historia de las Religiones*. Madrid: Ediciones Cristiandad.
- Kristeva, J. (1981). *Semiótica 1*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- La Fountans-Stokes, L. (2007). Queer ducks, Puerto Rican patos, and Jewish-American feygelekh: Birds and the cultural representation of homosexuality. [Versión electrónica]. *Journal Centro*, 7, 1.
- Lozada, Á. (1999). Las siete palabras. *Líneas Aéreas*. Madrid: Editorial Lengua de Trapo.
- Robyn, I. 2011. Betraying the Island: Identidad puertorriqueña y subalternidad en No quiero quedarme sola y vacía. [Versión electrónica], *Mester*, XL, 33-52.
- Toro-Alfonso, J. (2005). El estudio de las homosexualidades: Revisión, retos éticos y metodológicos. [Versión electrónica], *Revista de Ciencias Sociales*, 14, 76-97.
- Villanueva Collado A. (2007). René Marqués, Ángel Lozada, and the constitution of the (Queer) Puerto Rican national subject. [Versión electrónica], *Centro Journal*, 179-191.

Colaboradores

Juan D. Cid Hidalgo

Juan D. Cid Hidalgo es doctor en Literatura Latinoamericana y profesor asistente del Departamento de Español, de la Facultad de Humanidades y Arte de la Universidad de Concepción, Chile.

Su investigación gira en torno a problemáticas literarias contemporáneas. Actualmente es coordinador del área de literatura del Departamento de Español y Director de la recientemente creada THEUTH. Sistemáticamente ha participado como evaluador de proyectos FONDECYT (Postdoctorales, Iniciación y Regulares) y permanentemente encabeza proyectos de extensión universitaria.

Dirección de correo electrónico: jdcid@udec.cl

Juan Carlos Flores Cornejo

Juan Carlos Flores Cornejo es académico de la Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje, de la Universidad de Costa Rica. Tiene una maestría en Literatura Inglesa de la Universidad de Costa Rica y es licenciado en Didáctica de la Universidad de Costa Rica. Sus áreas de estudio son la literatura caribeña y centroamericana, específicamente dirigida hacia los estudios postcoloniales, otredad, biopolítica y postmodernismo. Además, ha presentado ponencias a nivel nacional e internacional desarrollando los temas antes expuestos.

Dirección de correo electrónico: tua@hotmail.com.

Oscar Gutiérrez M.

Oscar Gutiérrez M. es investigador y magíster en Literaturas Hispánicas de la Universidad de Concepción, Chile.

Dirección de correo electrónico: ogutierrez@udec.cl

Mariela Romero

Mariela Romero es graduada en el bachillerato en Filología Española, de la Universidad de Costa Rica. Actualmente es estudiante de la Maestría en Literatura Latinoamericana y trabaja en su tesis, dedicada al análisis de los modelos de masculinidad en dos obras de la literatura costarricense de la Universidad de Costa Rica. Además, labora como editora técnica en la Editorial Tecnológica de Costa Rica, del Instituto Tecnológico de Costa Rica.

Dirección de correo electrónico: mromero@itcr.ac.cr

Marlene Salazar Horr

Marlene Salazar Horr se licenció en Filología Española, de la Universidad de Costa Rica. Su bachillerato universitario es en Filología Española, de la Universidad de Costa Rica.

Además trabaja en el Sistema de Estudios Generales, en la Sede del Atlántico, y en la carrera de Enseñanza del Castellano y la Literatura, en la Sede del Atlántico, de la Universidad de Costa Rica.

Dirección de correo electrónico: marlene.salazarhorr@ucr.ac.cr

Silvia Elena Solano Rivera

Silvia Elena Solano Rivera es bachiller en Filología Española y tiene una maestría en Literatura con énfasis en Literatura Latinoamericana, de la Universidad de Costa Rica.

Actualmente se encuentra en proceso de redacción de su tesis *Identidades étnico-culturales en Los cuatro espejos, de Quince Duncan* (2016). Es miembro de la Asociación Latinoamericana de Estudios del Discurso, de la Red Interdisciplinaria de Estudios del Discurso y de la Red de Investigación Interdisciplinaria sobre Identidades, Racismo y Xenofobia en América Latina. Además, ha participado en diversos congresos internacionales de literatura, lingüística aplicada y análisis crítico.

Asimismo posee publicaciones sobre dichos temas y análisis literarios de textos latinoamericanos.

Dirección de correo electrónico: silisori@gmail.com

Condiciones para publicar en la *Revista Comunicación*

La Revista *Comunicación* publica documentos **originales** en los campos de las Humanidades (literatura, lenguaje, lingüística, comunicación, filosofía, sociología, historia, religiones, psicología, artes y pedagogía).

Las secciones de la revista son las siguientes: artículos, foro, semblanzas, disertaciones, rescate de documentos, reseñas, crónicas, entrevistas y ensayo.

ASUNTOS DE FONDO PARATODAS LAS SECCIONES

1. Los manuscritos deben tener un carácter principalmente académico o científico, resultado de investigaciones en el área de su interés. También pueden publicarse creaciones literarias originales, cuya calidad será determinada por el Consejo de Revisores y el Consejo Editorial de la Revista. Bajo ningún motivo serán aceptados aquellos documentos donde pueda ser demostrada la existencia de transcripción textual de otra obra (plagio).
2. Los documentos que pretendan incluirse en la sección de artículos, tendrán un mínimo de diez cuartillas y un máximo de treinta.
3. Las contribuciones pueden estar escritas en idiomas español, inglés o portugués.
4. Las contribuciones que deseen publicarse en la sección de "Artículos" deben incluir, tanto en el resumen como en su introducción, una pequeña justificación donde se explique el origen de la investigación, el tipo de investigación y sus conclusiones. Además, deberá aparecer explícitamente el proyecto de investigación del cual provienen (si es el caso), es decir, si procede de un proyecto de investigación, cuestión fundamental) y su nombre (si lo posee).
5. La extensión máxima de este resumen será de 250 palabras, y la mínima de 180.

ASUNTOS DE FORMA

1. El manuscrito deberá digitado en el procesador Microsoft Word, letra Times, 12 pts., con interlineado de 1,5 pts. y márgenes de 2,54 cms. en los cuatro lados de la hoja (arriba, abajo, izquierda y derecha).
 2. Los textos deberán digitarse con sangrías, sin espacios entre cada párrafo. Deberán adjuntarse además aquellos signos que no aparezcan en el procesador.
 3. Las citas, notas y referencias bibliográficas han de seguir el sistema APA en español, tercera edición en español.
 4. El manuscrito debe incluir un resumen, redactado con oraciones completas, sin signos especiales y de doscientos cincuenta palabras como máximo, junto con el *abstract* correspondiente y el título del artículo en idioma inglés. En caso de no poder cumplir con el requisito de la traducción, debe indicarlo en el correo de entrega, junto con la respectiva justificación.
 5. El manuscrito debe incluir entre seis y diez palabras clave en español y en inglés, que permitirán la ubicación de sus artículos mediante los sistemas de búsqueda electrónica. Esas palabras clave deben estar ubicadas en algún tesoro reconocido, cuyo nombre se incluirá al final del manuscrito. Se recomiendan los siguientes tesoros:
 - **Unesco:** <http://databases.unesco.org/thessp/>
 - **Oficina Internacional de Educación y Unesco:** <http://www.ibe.unesco.org/es/servicios/documentos-en-linea/tesauro-de-la-educacion-unesco-oie/sexta-edicion-2007.html>
 - **OECD Macrothesaurus Chapter Headers:** <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/oecd-macroth/es/index.htm>
 - **Ciencia y Tecnología:** http://thes.cindoc..csic.es/index_SPIN_esp.php
 - **FAO:** http://thes.cindoc..csic.es/index_SPIN_esp.php
- El autor puede utilizar otros de su preferencia, siempre y cuando sean de reconocida calidad y lo indique en el documento que envía.

imagen y presentar a la Dirección de la revista una declaración de permiso para el uso del documento. Si las condiciones de publicación de la imagen no las puede acoger *Comunicación*, esto se le hará saber al autor.

8. La propuesta enviada deberá estar acompañado de un pequeño currículum del autor o autores, de máximo dos cuartillas, el cual deberá adjuntarse en un archivo aparte.
9. Los documentos que se presenten deben **ser originales y no deben haber sido presentados para consideración ante ningún otro órgano editorial o de publicación**. Por esa razón, junto con el manuscrito y el currículum, es necesario enviar a la Dirección de la Revista (ecorrales@itcr.ac.cr) una declaración firmada, en la que consten las condiciones anteriores, también en un archivo aparte del manuscrito.

Esta declaración de originalidad puede descargarla de nuestra página web, <http://revistas.tec.ac.cr/index.php/comunicacion/pages/view/Directrices> o solicitarla por correo a recom@itcr.ac.cr.

La originalidad del artículo se entiende como producción propia del autor, cuyo contenido no haya sido publicado en todo o en parte en ningún otro medio.

10. El manuscrito enviado debe incluir, al final, la dirección personal (postal o electrónica), el número telefónico del (de los) autor (es) y el nombre del tesoro utilizado.
11. Los manuscritos recibidos se someterán a doble dictamen ciego (sin el nombre de su autor), y serán enviados a un tercer miembro del Consejo de Revisores para un dictamen definitivo, cuando así se requiera. *Comunicación* recurre también a otros evaluadores externos para dictaminar las propuestas. Si este dictamen es positivo, el proceso continúa con el Consejo Editorial, quien discute y determina su publicación final. Su decisión es inapelable.
12. Recibir un documento no presupone que haya sido aceptado para publicación.
13. Puede consultar los lineamientos de dictaminación de artículos en nuestra página web, <http://www.editorialtecnologica.tec.ac.cr/revistas/comunicacion>.
14. El proceso de evaluación de un documento será de diez semanas, como mínimo. Una vez que el documento es revisado por los pares externos, tendrá alguna de las siguientes condiciones:
 - o Aprobado para publicación, sin correcciones.
 - o Aprobado pero requiere correcciones del autor.
 - o Reprobado, no se publica.

La decisión de los pares es inapelable.

Los autores son responsables de efectuar los cambios indicados por los revisores, en caso de que así se solicite.

La edición (diagramación, corrección filológica, etc.) de la revista *Comunicación* es inapelable.

Los manuscritos deberán enviarse a la Dirección de la Revista, por correo electrónico (ecorrales@itcr.ac.cr) o al correo regular de la revista (recom@itcr.ac.cr) con sus respectivos archivos adjuntos. La publicación es semestral y se reciben documentos para dictaminación todo el año.

LICENCIAMIENTO Y PROTECCIÓN INTELECTUAL

Todos los artículos y los ensayos publicados están protegidos por las licencias Creative Commons (CC), que constituyen un complemento al derecho de autor tradicional, en los siguientes términos:

- a. Se impide la obra derivada (es decir, no se puede alterar, transformar ni ampliar el documento).
- b. Siempre debe reconocerse la autoría del documento referido.
- c. Ningún documento publicado en la Revista *Comunicación*, puede tener fines comerciales de ninguna naturaleza.

Mediante estas licencias, la revista garantiza al autor que su obra está protegida legalmente, tanto bajo la legislación nacional como internacional. Por tal motivo, cuando sea demostrada la alteración, la modificación o el plagio parcial o total de una de las publicaciones de esta revista, la infracción será sometida a arbitraje internacional en tanto que se están violentando las normas de publicación de quienes participan en la Revista y la Revista misma. La institución afiliada a Creative Commons para la verificación en caso de daños y para la protección de dichos productos es el Instituto Tecnológico de Costa Rica, mediante la Editorial Tecnológica y la Vicerrectoría de Investigación

Las presentes condiciones son indispensables para someter el documento a dictaminación. Su incumplimiento obliga al rechazo *ad portas* del manuscrito.

Estamos indizados en Scielo, ERIH Plus, e-revistas y Lat-index.

¡Gracias por su interés en *Comunicación*!

Requirements to publish in The journal *Comunicación*

REQUIREMENTS TO PUBLISH IN THE JOURNAL *COMUNICACIÓN* OF THE SCHOOL OF LANGUAGE SCIENCES , COSTA RICA TECHNOLOGICAL INSTITUTE

The journal *Comunicación* publishes **original** documents in the fields of Humanities (literature, language, linguistics, communication, philosophy, sociology, history Religions, psychology, art and pedagogy.

The sections of the journal are as follows: articles, forum, biographies, dissertations, retrieval of published documents, commentaries, chronicles, interviews and essay.

ISSUES RELATED TO THE CONTENT IN ALL SECTIONS

1. The papers ought to have a mainly academic or scientific nature resulting from research in the area of interest. Original artistic creations may also be published, whose quality will be determined by the Board of reviewers and the Editorial board of the journal. Under no circumstance whose textual transcription of another piece of art can be proven (plagiarism) will be accepted. Los documentos que pretendan incluirse en la sección de artículos, tendrán un mínimo de diez cuartillas y un máximo de treinta.
2. The papers can be written in Spanish, English or Portuguese.
3. The papers to be published in the "Articles" section a short rationale which explains the origin of the research, the kind of research and its conclusions both in the abstract as in the introduction. Furthermore, the research project from which the research derives (if it the case, this is, if the articles derives from a research project and its name (if it has one) ,ust explicitly appear.
4. The maximum length of the abstract will be 250 words and the minimum 180 words. La extensión máxima de este resumen será de 250 palabras, y la mínima de 180.

FORMAL ASPECTS

1. The papers must be written in a Microsoft processor, Times Font, 12 points, 1.5 spaced and 2.,4 margins on each side of the page..
2. The texts must be indented without spaces between the paragraphs. Characters which do not appear in the processor must be included..
3. The quotation and bibliographical references must stick to APA's guidelines in Spanish third edition in Spanish.
4. The paper must include a summary written in complete sentences, without special characters and with a maximum of two hundred words, together with an abstract and the title of the article in English. In case the translation cannot be provided, it must be indicated in the e-mail sent, together with and explanation..
5. The paper must include between six to ten key words in Spanish and English, which will allow the search of the articles using electronic search engines. These key words must be found in a recognized thesaurus, whose name will be referred to at the end of the paper. The following thesaurus are recommended:
 - **Unesco:** <http://databases.unesco.org/thessp/>
 - **International Education Office and Unesco:** <http://www.ibe.unesco.org/es/servicios/documentos-en-linea/tesauro-de-la-educacion-unesco-oie/sexta-edicion-2007.html>
 - **OECD Macrothesaurus Chapter Headings:** <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/oecd-macroth/es/index.htm>
 - **Ciencia y Tecnología:** http://thes.cindoc..csic.es/index_SPIN_esp.php
 - **FAO:** http://thes.cindoc..csic.es/index_SPIN_esp.php
6. The autos may use others of their preference as long as they are highly-recognized and they indicate it in the sent document.
6. If the author wishes to illustrate their work with any kind of graphic expression, they must let the Journal know in advance as well as include the material whether as part of the paper or in a separate file. The material must be of high quality of resolution (1080 p.).
7. Furthermore, when the author suggests or intends to include a graphic image, they must specify it, as well

as respect the copyright and the image right. Likewise, it is necessary to include the credits and description of the image and provide the Board with a statement informing of the permission to use the document. If the conditions to publish the image are not accepted by the Journal, *Comunicación*, they will let the author know. La propuesta enviada deberá estar acompañado de un pequeño currículum del autor o autores, de máximo dos cuartillas, el cual deberá adjuntarse en un archivo aparte.

8. The documents submitted must be **original and not having been turned in for review to any other editorial board or publication**. For this reason, together with the paper and the resume, it is necessary to send to the Journal's Direction (ecorrales@itcr.ac.cr) a signed statement acknowledging the above-mentioned conditions, also in a file separate from the paper.

This statement of originality can be downloaded from our webpage <http://revistas.tec.ac.cr/index.php/comunicacion/pages/view/Directrices> or be requested via e-mail to recom@itcr.ac.cr.

9. The originality of the paper must be understood as the author's individual production, whose content hasn't been published as part or as whole in any other media.
10. The paper must include the mail or e-mail address of the author, their phone number, and the name of the thesaurus used. The papers will be subject to double blind review (without the name of the author), and will be sent to a third member of the Board of Reviewers for a final decision as required.. *Comunicación* also resorts to other external evaluators in order to decide on the papers. If the decision is affirmative, the process continues before the Editorial Board, which discusses and determines its final publishing. Its decision has no appeal.
11. Receiving a document does not mean it will be published
12. You can consult the guidelines for final decisions in our web page., <http://www.editorialtecnologica.tec.ac.cr/revistas/comunicación>).
13. The process of evaluation of a document will take ten weeks minimum. Once the document is reviewed by the external evaluators, one of the next scenarios is possible:
 - Approved for publishing, no corrections needed.
 - Approved for publishing but it requires corrections by the author.
 - Rejected, it won't be published. Reprobado.

The decision of the evaluators has no appeal.

The authors are responsible for making the changes required by the reviewers, whenever requested.

The edition (diagramming, philological corrections etc.) by *Comunicación* has no appeal.

The papers must be sent to the Journal's Director via electronic mail (ecorrales@itcr.ac.cr) or to the account of the journal (recom@itcr.ac.cr) with the corresponding enclosed files. The publication is semesterly and papers are received during the whole year..

GUIDELINE RELATED TO COPYRIGHT AND INTELLECTUAL PROPERTY

All articles and essays published are protected by the Creative Commons (CC) licenses, which constitute a complement to the traditional copyright in the following term:

- a. Derived Works are not allowed (this is, the document cannot be altered, transformed or abridged).
- b. The authorship of the work must be acknowledged at all times.
- c. no document published in *Comunicación* can have commercial purposed of any nature.

By means of these licenses, the journal guarantees the author that their work is legally protected under both the national and the international. Hence, if any alteration, modification or partial or total of a plagiarism in one of the publications of this journal, the infraction will be subject to the international arbitration if it violates on of the publishing regulations of the journal or any party of the Journal. The institution affiliated to Creative Commons for the verification in case of damages is the Instituto Tecnológico de Costa Rica, through the Technological Publishing House and the Research Vice-Dean's Office.

The hereby conditions are absolutely necessary to subject a paper to review. Their lack of compliance means an *ad portas* rejection of the paper.

We are indexed at Scielo, ERIH Plus, e-revistas and Latindex.

¡Gracias por su interés en *Comunicación*!



UNIVERSIDAD DE
COSTA RICA

TEC | Tecnológico
de Costa Rica



II Congreso Internacional de Español como Lengua Extranjera UCR-TEC

Marzo 2017

congresoelecostarica.ucr.ac.cr

8, 9 Y 10 DE MARZO 2017:

Escuela de Ciencias del Lenguaje,
Edificio F9,
Instituto Tecnológico de Costa Rica
Sede Central, Cartago

EJES TEMÁTICOS:

Estrategias, Innovación y Tecnología
**Recepción de propuestas abierta
hasta el 30 de octubre**

TIPOS DE EVENTOS:

Mesa de discusión, ponencia y taller



INSCRIPCIÓN:

Si desea inscribirse como
participante en el congreso,
debe llenar el formulario
respectivo y enviarlo al correo
[espanolscostarica@gmail](mailto:espanolscostarica@gmail.com)

Más información:
Email: **[espanolscostarica@gmail](mailto:espanolscostarica@gmail.com)**