

# La inscripción de las mediaciones institucionales en *Lázaro de Betania*, de Roberto Brenes Mesén y «Caballo de trote», de Quince Duncan\*

Albino Chacón

Universidad Nacional

y Danièle Trottier

Universidad de Costa Rica

---

Trataremos aquí las mediaciones institucionales y el papel que desempeñan en el proceso de conformación y recepción de un texto literario. Para ello, hemos escogido dos textos de autores costarricenses, muy diferentes por su forma, temática y momento cuando fueron producidos, pero que sufrieron, ambos, diferentes tipos de intervención por parte de la institución literaria. Se trata de *Lázaro de Betania*<sup>1</sup>, novela corta del escritor Roberto Brenes Mesén publicada en 1932; y de un cuento, «Caballo de trote», publicado en el libro *Cuentos del Hermano Araña*<sup>2</sup>, del escritor Quince Duncan, quien reelabora en este

\* Este artículo, al igual que los dos siguientes, se presentó en el *III Congreso de Sociocrítica*, auspiciado por el *Centre d'Etudes et de Recherches Sociocritiques* de Montpellier, Francia, celebrado en noviembre de 1993 en las sedes de la Universidad de Costa Rica y la Universidad Nacional (n.e.).

1. Roberto Brenes Mesén, *Lázaro de Betania* (San José: Editorial del Ministerio de Educación, 1967). Cfr. en relación con este texto Danièle Trottier, *Jeu textuel et profanation* (Longueuil Montreal: Le Préambule, 1987).
2. Quince Duncan. *Cuentos del Hermano Araña* (San José: Editorial Territorio, 1975). En relación con el cuento indicado, cfr. Albino Chacón y Álvaro Dobles, *La travesía azarosa de los textos* (Heredia: Editorial de la Universidad Nacional, 1992).

libro, aparecido en 1975, varios cuentos provenientes de la tradición oral afro-caribeña. Los hemos escogido porque representan dos tipos muy distintos de producción; en el caso de *Lázaro de Betania*, el texto pertenece a la literatura canónica del país y fue incluso lectura obligatoria durante mucho tiempo en el sistema escolar costarricense. En el segundo caso, el ámbito de circulación en el país del relato «Caballo de trote» ha sido la oralidad dentro de la población negra, es decir, una producción discursiva típica de los márgenes.

### **Recuperación de sentido en *Lázaro de Betania***

*Lázaro de Betania* representa un paradigma interesante de recuperación de sentido. Controversial cuando salió en 1932, esta prosa modernista y sensual que nos presenta una resurrección bien particular de Lázaro, fue "adaptada" a la enseñanza media por medio de un dispositivo didáctico que operó una fuerte reducción de sentido.

Brenes Mesén retoma el tema de la resurrección de Lázaro —un intertexto bíblico— para darnos su propia lectura de este pasaje del Evangelio: la resurrección se convierte en una reencarnación, con visos teosóficos, pretexto en el plano de la diégesis para activar una serie de imágenes dionisiacas. Un ángel ha tomado posesión del cuerpo de Lázaro y ello es el punto de partida para describir con todos los artificios formales la dulce y turbia ambivalencia de ser el mismo hombre sin serlo, en su relación incestuosa con María, su hermana. Lo figurativo desarrolla sus propios focos de semantización: surge todo un lenguaje ligado a lo carnal, a la materialidad como principio activo y vital ante una espiritualidad pasiva y olvidada. Los símbolos sagrados —la figura de Cristo, el ritual de la Última Cena con el pan y el vino, el cáliz— son despojados aquí de su cualidad de evocar algo más: los objetos sagrados recuperan sus propiedades terrenales en detrimento de su vínculo de sacralidad. Vemos aquí como el autor deconstruye el ritual de la Última Cena:

Lázaro come con lentitud. Con el pulgar y el índice de cada mano abre los dátiles de Damasco, cuya piel negra y brillante recuerda jóvenes esclavas nubias; esponjados, muestran su sabrosa pulpa de oro quemado, derritiéndose en su misma miel (113).

Lázaro liba, paladeando, el primer trago de vino. [...]

Liba, deleitosamente, un segundo trago de vino. [...]

Liba, despaciosamente, un tercer trago de vino (121).

Todo el jugo de su pensamiento se ha cambiado en vino contra el sueño (127).

Por ello hablamos de *profanación*, ya que esta remodelación del intertexto (las Sagradas Escrituras) produce una nueva cadena de significación. La verdadera profanación está en el tejido textual: "Lázaro entra en Betania. De las piedras de las calles trepan a través de su cuerpo reminiscencias mutiladas, como torsos de vírgenes sin identificación posible" (134). En la cadena sintagmática, una *semiosis* desacralizadora neutraliza una y otra vez los signos programadores de lo sagrado: el ideosema de corporeización revierte lo espiritual en lo material-carnal, que remite a otro intertexto, *El cantar de los cantares*, con sus frutas jugosas, sus esclavas de ébano, su vino embriagador:

Los higos hermosos, lucios de un morado oscuro dejan pregonar su miel; los duraznos son de un rosado encendido, mejillas son de vírgenes de Jerusalén (111).

¡Sagrado vino de las viñas de Engadí! [...] ¡Tú embargas y adormeces los sentidos de la carne! [...] ¡Esta es la divina embriaguez de los devotos del Señor! (125).

Este texto fue literalmente intervenido cuando, para adaptarlo al consumo masivo de los estudiantes de la enseñanza media, funcionarios

e intelectuales fragmentaron esta pequeña novela en quince capítulos titulados, sin olvidar la consabida explicación de texto con sus «Notas introductorias» a la obra y al autor. No hay duda de que tanto el dispositivo institucional como los propios mecanismos textuales operaron una direccionalidad al sentido de este texto literario. La lectura que fue privilegiada es una fiel reproducción de los discursos dominantes de la realidad cultural de la época: un discurso bíblico montado sobre un discurso didáctico, lectura que, como un juego de espejos, seguía vigente en la crítica literaria costarricense desde los años 50. Los títulos —que toman el estilo hierático de las estaciones de un *via crucis*: «El Monte de los Olivos», «Habla con una de las mujeres», «Visita a la cueva», «La casa de Simón», entre otros— programaron una lectura monológica: *Lázaro de Betania* quedó reducida a una de sus vertientes: la místico-religiosa, o sea un *exemplum* del "triunfo del espíritu sobre la carne", y pasó a funcionar según el esquema teleológico del combate entre el Bien y el Mal, con la inevitable victoria del Bien.

Ahora bien, en este proceso de neutralización del carácter profanador de la novela, el tejido textual tampoco es inocente, ya que la lectura recuperada por la crítica tradicional provenía de uno de los ejes discursivos del texto: la oposición maniquea cuerpo/espíritu dentro de un poderoso intertexto como lo son las Sagradas Escrituras, que, performativamente, funciona como programación de lectura. La modalización dionisíaca de los rituales sagrados y la sensualidad exhuberante del texto se ven desactivadas constantemente por mecanismos textuales que programan la lectura como si estuviera *siempre* dentro del campo intocable (es decir, presuposicional) de lo religioso. No podemos, en fin, negar la ambivalencia de *Lázaro de Betania* por el claroscuro producido por la difracción del objeto nuevo (una reencarnación que conduce al incesto) sobre el objeto viejo (la resurrección milagrosa de Lázaro).

Lo digno de subrayar aquí es la intervención institucional en la estructura misma del texto (por medio de una titulación que no existía

en la obra original), para privilegiar una lectura bíblica monológica en detrimento del carácter dialógico, conflictivo y potencialmente subversivo de este proceso de reescritura. Ya que hablamos de intervención, preguntémosnos ahora por qué existía ese interés por integrar esta novela dentro del canon literario. Porque el estilo en que está escrita esta novela obedece al estilo literario dominante de la época. Las instancias académicas fueron seducidas principalmente por la *forma* —prosa modernista— en la que se reconoció el *ornatus*, en la medida en que respondía a un ideal de belleza en la lengua y a un *status* cultural elevado; es decir, el viejo concepto de literatura como "las Bellas Letras". La crítica literaria se hizo eco de esta lectura sesgada, presa ella también de los mecanismos especulares *escritor/lector* que forman parte de los efectos literarios.

### Oralidad y escritura

El segundo texto, «Caballo de Trote», se inscribe en la problemática de una producción de una minoría —la población negra de la costa atlántica— que entra a funcionar en una sociedad cuyo sentimiento de identidad ha sido históricamente ligado a un fuerte etnocentrismo, dominado por el ideograma de homogeneidad racial y cultural. La sociedad costarricense —parafraseando a Michel de Certeau— siempre se ha definido en singular, aun coexistiendo con la población negra del Atlántico y diversas etnias indígenas.

La aplicación del eje centro/periferia, con su escala axiológica, explica bien cómo las prácticas materiales y simbólicas de los grupos periféricos son relegadas hacia "afuera": frente a la cultura, el folclore; frente al arte, la artesanía; frente al progreso, la tradición. Frente a lo bello, lo rudimentario; o para decirlo con la ya clásica distinción que a principios de siglo XX hacía el historiador Ricardo Fernández Guardia: frente a la belleza y gracia de la mujer parisina, la fealdad de la india de Pacaca<sup>3</sup>.

3. *El Heraldo de Costa Rica* (24 de junio de 1894).

Sin embargo, en estos tiempos de reciclaje cultural y de reutilización de materiales, en literatura se han roto ya las fronteras entre lo oral y lo escrito, entre lo culto y lo popular, entre los géneros mismos, para dar obras de escritores tales como la del portorriqueño Luis Rafael Sánchez, con *La guaracha del macho Camacho* o *La importancia de llamarse Daniel Santos*; o la del martiniqués Patrick Chamouiseau con *Chronique des sept misères*; o la novela de entregas con recetas, amores y remedios caseros de la mexicana Laura Esquivel, en *Como agua para chocolate*. O un caso más cercano para nosotros, como son varios de los relatos de Alfonso Chase. La presencia creciente, casi diríamos avasalladora, de elementos propios de la oralidad en la literatura latinoamericana, y en general en una gran parte de la literatura poscolonial actual, nos lleva a señalar el carácter de "pastiche" de la oralidad por parte de esta literatura, no solo por su temática, sino también y principalmente por las técnicas narrativas utilizadas. No resulta por ello ningún capricho terminológico que algunos teóricos de la literatura actual hayan acuñado el término *oratura*<sup>4</sup> para designar justamente esta nueva simbiosis discursiva entre escritura y oralidad.

En Costa Rica, se ha producido en estos últimos años una gran cantidad de libros que reelaboran —o reproducen— diversos relatos de las tradiciones indígenas y afro-caribeñas. Debido a que todos los mecanismos que entran en juego en el funcionamiento de la institución literaria (casas editoriales, crítica especializada) están localizados en la meseta central del país, esto significa que los textos orales —fuera de las comunidades de origen— han sido siempre conocidos por medio de los "pastiches" literarios a que han dado lugar.

Cabe preguntarnos, entonces, qué mecanismos entran en juego en esta adaptación a las normas de la literatura institucionalizada de los textos provenientes de la oralidad narrativa étnica y cuáles son las

---

4. Ver «Orature» en *African Literature Today*, n° 18. Eldred Durosimi Jones, Eustace Palmer y Marjorie Jones, eds. (Trenton, N.Y.: Africa World Press, Inc., 1992).

constricciones institucionales que sufre la reescritura de la oralidad, como es el caso del relato «Caballo de trote».

Al efectuar el escritor Quince Duncan un "arreglo literario" de un cuento oral —como se califica el trabajo del escritor en la presentación del libro— tiene que hacerlo en la lengua del otro, puesto que en Costa Rica el español es la lengua literaria por antonomasia; consecuentemente, tiene que llevar a cabo un proceso de adaptación a este "mercado" de bienes simbólicos con su circuito de producción, difusión y consumo, con el fin de asegurarse una cierta recepción por parte del público meta, el cual corresponde fundamentalmente a la población infantil del Valle Central.

### El íncipit

El íncipit de «Caballo de trote» nos interesa, especialmente, porque da cuenta de un cierto procedimiento narrativo mediante la introducción de otra instancia: "Cuenta Jack Mantorra que...".

Dicho procedimiento marca un espacio conflictual entre dos planos que son aparentemente irreconciliables: el mundo de la oralidad y el universo de la literatura de autor, ello con una fórmula iniciática que busca ofrecer una reconciliación. El libro, como ya se señaló, lleva como título *Los cuentos del Hermano Araña*, y a continuación un subtítulo, «Tal como los cuenta el famoso Jack Mantorra, alias La Cotorra». De este modo, el narrador nos remite a Jack Mantorra, un contador legendario de la tradición oral del Caribe. Por medio de ese ritual introductorio el relato reafirma su origen, su pertenencia a la comunidad. En este sentido, el narrador del texto de Duncan asume la posición del contador oral, en la medida en que este último no se asume nunca como autor, porque considera que el cuento pertenece a la comunidad de la cual él asume la memoria colectiva. Es como si por medio de esta fórmula iniciática, el contador quisiera evidenciar que en verdad no es él quien cuenta, sino el propio Jack Mantorra, es decir, la voz de la memoria, de la tradición. Sin embargo, la fórmula propia de la oralidad utilizada por el narrador de Duncan,

no puede eliminar el hecho de que tal utilización tiene que hacerse con las reglas que dicta la institución literaria: el texto forma parte de un libro del que Duncan se presenta como autor y que, como todo libro, tiene derechos reservados sobre el material que contiene.

La continuación de la frase inicial nos interesa particularmente, porque ya desde el principio el texto plantea la problemática interracial como uno de sus ejes temáticos. El interés principal de este corto párrafo es la escala de valores que establece por la escogencia de los elementos que caracterizan y diferencian a uno de los personajes. En efecto, el primer párrafo se centra exclusivamente en una descripción física de Hermano Tigre, y por medio de esta, nos ofrece la imagen social que se tiene de él:

Cuenta Jack Mantorra que el Hermano Tigre era el más guapo del pueblo. Tenía un mechoncito blanco colgándole de la cabellera [...]

Como se evidencia, el narrador pone en primer plano el personaje de Hermano Tigre por su belleza, valor aquí privilegiado. La contigüidad sintáctica nos parece en este caso especialmente reveladora por la relación de causalidad que encierra: Hermano Tigre es guapo porque tiene un mechoncito blanco que cuelga de su cabellera. Esto significa que su belleza depende de un sema físico que pertenece justamente al otro. He aquí un esquema de lo antes dicho, según la presencia o ausencia del sema de blancura:

+blancura = +belleza	=> (objeto del deseo de las mujeres) aceptación, seducción, amor
-blancura = -belleza = fealdad	=> rechazo, marginalización, soledad

El personaje que focaliza la narración es portador de una marca de prestigio que le hace diferente del resto de la comunidad. El



problema que se plantea para Hermano Araña es, entonces, el de estar ubicado fuera de este esquema. Si Hermano Araña es rechazado por las mujeres, es debido a una carencia, la blancura, y a causa de esa carencia, no es guapo, aun siendo inteligente. Por todo ello, no puede entonces volverse un hombre *verdadero*: el que logra seducir a las mujeres:

[...] y todas las que todavía no sabían la diferencia entre un hombre guapo y uno inteligente, creían que [Hermano Tigre] por ser el más atractivo era el más hombre en todo sentido.

Y vivían enamoradas del Hermano Tigre, todas tratando de hacerse amiga o novia suya.

Por eso [Hermano Araña] se dio a la tarea de buscarle novia, con la esperanza de que una vez que las otras lo vieran enamorado de una, se olvidarían de él, y alguna de todas entonces se fijara en el "solitario, triste y abandonado" Hermano Araña.

Es evidente que el texto reafirma la idea de belleza como valor no perteneciente a la negritud, sino que se basa en una concepción de la belleza masculina, tal como se desarrolla en una sociedad multirracial con estereotipos de belleza ligados a la población blanca. «Caballo de trote» se vuelve así una ventana a través de la cual se visualiza una axiología, en el sentido en que el texto transmite una cierta sensibilidad, es decir, la autopercepción de una minoría racial con respecto al grupo social dominante. Detrás de esta sensibilidad descubrimos una estética basada en la oposición *belleza/fealdad*, la cual, a su vez, comprende otra oposición: rechazo/aceptación. Lo anterior nos lleva a pensar que «Caballo de trote» se hace el portavoz de los valores ideológicos estetizantes de una sociedad blanca. Ahora bien, el desarrollo del programa narrativo nos va a mostrar otra dimensión del texto, como lo veremos a continuación.

Por proyecto narrativo entendemos aquí la secuencia de estados y transformaciones del relato que hace evolucionar las relaciones según la *performance* de los actantes, encadenamiento en el cual hay una lógica que es necesario encontrar y describir. El mechoncito blanco de Hermano Tigre y el amor narcicista que le profesa es lo que, no solo lo hace diferente de los otros, sino que también le impide sentir deseo por las mujeres, para él inexistentes. Se mira exclusivamente en el espejo —cultural, agregaríamos— que refleja su propia imagen, la de la blancura, es decir, la de la diferencia. Ante eso, Hermano Araña intenta encontrarle novia para mejorar su propia situación, pero no puede hacer nada dentro de un esquema de belleza del cual está excluido; no puede revertir la situación y dejar al mismo tiempo el esquema intacto.

Fue entonces cuando [Hermano Araña] se acordó de lo que dicen por ahí, que más vale maña que fuerza. Y dándose a la tarea de difamar a su rival, hizo saber a todos que Hermano Tigre, con todo y su mechoncito blanco, no era más que su caballo de trote.

La nueva tarea que Hermano Araña se impone es la de revertir la relación +guapo ---> +hombre, para finalmente obtener: +inteligente ---> +hombre. El programa narrativo del texto busca mostrar que la belleza no es el valor esencial para ser un hombre "verdadero", es decir, objeto de deseo, según la ideología del texto.

Lo que ocurre a Hermano Tigre ocurre también a los valores que vehicula: de ahí una crítica a la ideología blanca que representa. En este sentido, «Caballo de trote» ilustra el enfrentamiento entre el débil —pero ingenioso y astuto— y el fuerte, pero desprovisto de inteligencia.

Una vez que tenía todo lo necesario, el Hermano Araña se compuso de su enfermedad, y chilillo y riendas en mano, obligó al Hermano Tigre a entrar al pueblo con él a cuestras. Las muchachas comprobaron entonces que, con todo y su mechoncito, el

Hermano Tigre era cualquier potranquillo, que *la inteligencia vale más que la guapura*, y nadie tuvo duda de que desde siempre, *el Hermano Araña era el más hombre del pueblo* (subrayamos).

El relato finaliza, así, con la exhibición del poderoso humillado por el pequeño. No podemos dejar de ver aquí una fábula que muestra, desde la óptica negra, una situación de lucha racial. En el relato, el débil no mata al enemigo, pero se monta en él, lo humilla y lo reduce a un estado servil.

El éxipit

Las dos frases que clausuran el relato ponen de relieve las relaciones entre literatura escrita y tradición oral, entre escritor y contador, campo conflictual al que antes habíamos hecho referencia:

Es cierto que Jack Mantorra es, como dice él, una simple cotorra. Pero la verdad es que este cuento no es cuestión de cotorras. ¿No creen?

El hecho de que la voz narrativa emplea el reforzativo "*Es cierto que Jack Mantorra es [...] una simple cotorra*" para calificar el papel del contador de la tradición oral, marca la distancia que el autor establece entre su propio trabajo de escritura y el trabajo del contador de la oralidad. Jack Mantorra no sería más que una "cotorra" que solo repite mecánicamente, sin tener conciencia de lo que dice. En cambio, la segunda parte, adversativa: "Pero la verdad es que este cuento no es cuestión de cotorras. ¿No creen?", tendría como referente el texto escrito que el lector tiene, aquí y ahora, ante sus ojos. Por medio del deíctico ("*este* cuento"), el narrador interpela a su lector para evidenciar su propio "arreglo literario", desmarcando así su producto que no sería, como en el caso de Jack Mantorra, "una simple cuestión de cotorras": contar una historia semejante no es cosa que pueda hacer alguien que solo repite.

En efecto, el yo del sujeto de la escritura reivindica la individualidad de su trabajo y así, dejando de lado los distintos préstamos que efectúa, el escritor intenta frente al lector darse el lugar que cree ocupar. Pero este esfuerzo muestra el distanciamiento que el escritor toma frente a la tradición popular oral. El éxipit que acabamos de analizar revela no solamente el modo cómo el escritor concibe su trabajo de reescritura de textos de la tradición oral, sino también una de las grandes contradicciones que se encuentran a menudo en las relaciones entre escritura y oralidad.

La diferencia sustancial entre tradición oral y literatura escrita no consiste en el hecho de un mayor o menor trabajo del lenguaje, o en una mayor o menor complejidad en uno u otro caso. La diferencia reside en el carácter público de la oralidad y el proceso de privatización de los textos que se inició con la escritura y sobre todo con la impresión. La noción de autor se origina justo en este proceso de privatización, lo que significa que no es algo que tenga que ver con el hecho de que en la escritura hubiera creatividad y en la oralidad simple repetición. La noción de autoría tiene más bien como función la defensa de los derechos de propiedad privada sobre los productos artísticos y es, de hecho, una noción jurídica y no una noción artística o estética. Considerar la oralidad como simple repetición, es decir, algo inmutable o fijo, como resultado de una reificación de las sociedades orales: no cambian, no son dinámicas, son siempre las mismas. Sin embargo, la prueba empírica del trabajo de creación de los contadores populares nos la ofrece la existencia misma de numerosas variantes de los relatos orales, como resultado de las diferentes condiciones —humanas, geográficas, culturales— de las comunidades donde se cuentan estos relatos. Es precisamente esta tensión irresuelta entre escritura y oralidad lo que hemos señalado en el éxipit del texto de Duncan, reflejo del candente problema de la autoría de los textos de la tradición oral que escritores de la esfera culta suelen publicar bajo su nombre.

Con los dos textos presentados hemos querido ilustrar algunas de las contradicciones del objeto cultural en nuestras sociedades: en

este caso, textos de ficción que, por una parte, se ofrecen en su inmediatez transparente a la libre lectura, pero que, por otra, se insertan dentro de un modo de consumo ya muy definido por los dispositivos institucionales que les imponen los límites del sentido y que legislan sus formas de recepción. Este es justamente el modo cómo funcionan las mediaciones institucionales, regulando los circuitos de producción, distribución y consumo de la producción discursiva que conocemos con la noción de "literatura".