

UNIVERSIDAD DE COSTA RICA
SISTEMA DE ESTUDIOS DE POSGRADO

ANÁLISIS DECONSTRUCCIONISTA DE LA NOVELA
LA COLINA DEL BUEY, DE JOSÉ LEÓN SÁNCHEZ

Tesis sometida a la consideración de la Comisión del Programa de
Estudios de Posgrado en Literatura para optar al grado y título de
Maestría Académica en Literatura Latinoamericana

BARUC CHAVARRÍA CASTRO

Ciudad Universitaria Rodrigo Facio, Costa Rica

2018

DEDICATORIA Y AGRADECIMIENTOS

Porque no hay nada fuera del texto, a todos y a nadie.

Esta tesis fue escrita gracias a la ayuda de personas sumamente importantes para mí, pero estoy particularmente en deuda con Ruth Cubillo, Ronny Viales y Juan José Marín (†), por su apoyo desinteresado cuando más lo necesitaba, por hacerme creer que podía...

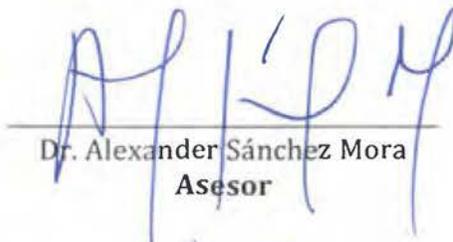
“Esta tesis fue aceptada por la Comisión del Programa de Estudios de Posgrado en Literatura de la Universidad de Costa Rica, como requisito parcial para optar al grado y título de Maestría Académica en Literatura Latinoamericana.”



M.L. Jorge Brenes Morales
**Representante del Decano
Sistema de Estudios de Posgrado**



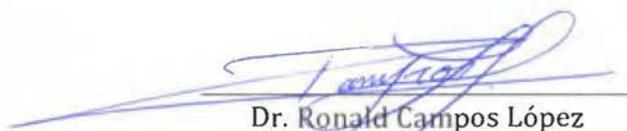
Dra. Ruth Cubillo Paniagua
Directora de Tesis



Dr. Alexander Sánchez Mora
Asesor



M.L. Karen Calvo Díaz
Asesora



Dr. Ronald Campos López
**Representante de la Directora
Programa de Posgrado en Literatura**



Baruc Chavarría Castro
Candidato

TABLA DE CONTENIDO

HOJA DE TÍTULO.....	i
DEDICATORIA Y AGRADECIMIENTOS.....	ii
HOJA DE APROBACIÓN.....	iii
TABLA DE CONTENIDO.....	iv
RESUMEN.....	vii
INTRODUCCIÓN. ANÁLISIS DECONSTRUCCIONISTA DE LA NOVELA <i>LA COLINA DEL BUEY</i>, DE JOSÉ LEÓN SÁNCHEZ.....	1
A) JUSTIFICACIÓN DEL TEMA.....	2
B) DELIMITACIÓN DEL TEMA.....	5
C) PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	7
D) OBJETIVOS.....	9
E) PLAN DE CAPÍTULOS.....	10
i) ORGANIZACIÓN CAPITULAR.....	12
F) ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	13
i) INTERÉS POR LA PICAESCA EN COSTA RICA: TEXTOS LITERARIOS Y CRÍTICOS.....	13
ii) EL MUNDO SUBTERRÁNEO EN LA LITERATURA COSTARRICENSE.....	23
iii) LECTURAS DE <i>LA COLINA DEL BUEY</i> Y LA PRODUCCIÓN LITERARIA DE JOSÉ LEÓN SÁNCHEZ.....	34
iv) CONSIDERACIONES GENERALES.....	42

g)	APROXIMACIÓN TEÓRICA-CONCEPTUAL.....	43
i)	LO PICARESCO: ALGUNAS COORDENADAS PARA EL ANÁLISIS.....	46
ii)	LA DECONSTRUCCIÓN COMO RECURSO AL FUERA DE JUEGO Y A LA DESTRUCCIÓN	51
iii)	APUNTES GRAMATOLÓGICOS.....	56
h)	DESCRIPCIÓN DEL CORPUS.....	58
i)	DATOS BIOBIBLIOGRÁFICOS DE JOSÉ LEÓN SÁNCHEZ	58
ii)	RESUMEN DE <i>LA COLINA DEL BUEY</i>	60
i)	MARCO METODOLÓGICO	63
CAPÍTULO I. ANÁLISIS ESTRUCTURALISTA DE <i>LA COLINA DEL BUEY</i>: MODALIDAD PICARESCA....		65
1.1.	ESTRUCTURA DEL RELATO PICARESCO EN <i>LA COLINA DEL BUEY</i>	66
1.1.1.	LA FORMA AUTOBIOGRÁFICA.....	66
1.1.2.	EL PUNTO DE VISTA ÚNICO SOBRE LA REALIDAD.....	68
1.1.3.	LA DIALÉCTICA LECTOR/AUTOR.....	72
1.1.4.	DE LA PREHISTORIA A LA HISTORIA: LA HERENCIA DE SANGRE.....	77
1.1.5.	LA EVOLUCIÓN TEMPORAL.....	81
1.1.6.	EL DUALISMO TEMPORAL	84
1.1.7.	EL SERVICIO A VARIOS AMOS Y EL VIAJE.....	85
1.1.8.	EPISODIOS CONCATENADOS POR UN EJE.....	90
1.1.9.	NARRACIÓN CERRADA Y VIDA ABIERTA.....	92
1.1.10.	DOS MODELOS DE COMPOSICIÓN DENTRO DE LA MISMA POÉTICA.....	95
1.2.	CARACTERÍSTICAS DEL PERSONAJE NOVELESCO.....	97

1.2.1.	LA ACTITUD ANTIHEROICA	98
1.2.2.	LA ENCARNACIÓN DEL DESHONOR.....	99
1.2.3.	LA LIBERTAD.....	100
1.2.4.	LA GENEALOGÍA VIL, EL HAMBRE, LA MISERIA Y LA DELINCUENCIA	102
1.2.5.	UN MUNDO ADVERSO Y LA SOLEDAD RADICAL.....	104
1.3.	CONSIDERACIONES GENERALES	105
CAPÍTULO II. LECTURA DESDE OTRO LUGAR DE LA MISMA HABITACIÓN		109
2.1.	AUTOBIOGRAFÍA Y SU IMPOSIBILIDAD	113
2.2.	PUNTO DE VISTA: ILUSIÓN DE PRESENCIA Y MEMORIA.....	123
2.3.	DICTADO: LA OREJA DEL OTRO Y LA FIRMA	134
2.4.	APERTURA DEL JUEGO EN <i>LA COLINA DEL BUEY</i>	142
CAPÍTULO III. MÁRGENES DE <i>LA COLINA DEL BUEY</i> : LO QUE ESCAPA AL QUERER-DECIR.....		152
3.1.	<i>PÁRERGO</i> : DEDICATORIA, PRESENTACIÓN Y GLOSARIO	154
3.1.1.	DEDICATORIA	158
3.1.2.	PRESENTACIÓN.....	170
3.1.3.	GLOSARIO.....	176
3.2.	LA ESCRITURA DENTRO DE LA ESCRITURA.....	180
CONSIDERACIONES DE CIERRE		196
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....		206
ANEXO.....		214

RESUMEN

Este trabajo académico ofrece un acercamiento a la novela *La colina del buey*, del escritor costarricense José León Sánchez. Esta lectura es posible por los planteamientos estructuralistas de Francisco Rico y los comparatistas de Antonio Rey Hazas respecto a la picaresca como modelo literario. Asimismo, este análisis inscribe la novela en estudio dentro de una tradición literaria latinoamericana cuyo tema principal es la minería, con lo cual se aporta en la definición de un corpus de literatura minera costarricense (consúltese el anexo). No obstante, esta tesis ofrece a la par una experiencia de lo imposible, al tomar esa lectura cerrada y deconstruirla, provocando una escritura diferente de la esperable a partir de los conceptos centrales del marco teórico estructuralista sobre la picaresca. En ese sentido, la estrategia de Jacques Derrida reformulada a través de sus diferentes textos permite no solo una relectura de la novela, sino también de los conceptos teóricos que posibilitan esa primera lectura de pretensión unívoca, asegurada por la metodología estructuralista.

INTRODUCCIÓN. ANÁLISIS DECONSTRUCCIONISTA DE LA NOVELA *LA COLINA DEL BUEY*, DE JOSÉ LEÓN SÁNCHEZ

“Los que pasan su vida dedicados a los trabajos de minas hacen a sus dueños tremendamente ricos porque la cantidad de aportaciones gananciosas rebasa el límite de lo creíble; pero ellos, bajo tierra, en las galerías día y noche, van dejando la piel, y muchos mueren por la excesiva dureza de tal labor. Pues no tienen cese ni respiro en sus trabajos, sino que los capataces, a fuerza de golpes, los obligan a aguantar el rigor de sus males, y así echan a barato su vida en condiciones tan miserables”.

Diodoro, *Historia*, V, 36.

a) JUSTIFICACIÓN DEL TEMA

En la literatura latinoamericana se han desarrollado dos temas también presentes en el canon literario europeo: la picaresca y el trabajo en las minas como motivo literario. La picaresca aparece en el siglo XVI en España, mientras que las referencias historiográficas a la explotación minera pueden encontrarse desde la ocupación de los cartagineses en Hispania; por ejemplo, con la *Historia* de Diodoro como principal documento de la época que alude a esa actividad extractiva.

Acerca de la picaresca, se ha producido tanto ficción como discurso crítico que intenta ubicar, definir o entresacar categorías de análisis que, por un lado, reafirmen la filiación genérica a la tradición picaresca española y, por otro lado, comprueben una correlación entre texto y sociedad atribuida a priori a este modelo literario, asociado a lo marginal y, por defecto, con un acceso privilegiado a la mirada desde abajo. En consonancia con lo anterior, la picaresca es expuesta en el desarrollo de la literatura latinoamericana como herencia de la tradición española, convertida en modalidad de la novela social.

Por su parte, el tema del trabajo en las minas también es representado en América Latina desde inicios del siglo XX, en una literatura deudora del naturalismo, pero reformulada bajo el término realismo social. Tanto en Europa como en América resulta común la afirmación de que los textos literarios sobre la minería tienen por modelo la novela *Germinal*, del año 1886, escrita por Émile Zola. Si se ve en detalle el discurso crítico sobre este tema, ha prevalecido un enfoque en el que se recurre a los

textos literarios como si fueran documentos históricos o estudios sociológicos de las consecuencias que tiene la explotación de la fuerza de trabajo y los recursos naturales en las minas.

En el marco descrito, la situación de la tradición literaria en Costa Rica respecto a ambos temas, picaresca y minería, no se aleja de los ejes planteados para el caso latinoamericano. En primer lugar, la aparición de estructuras narrativas cercanas a la picaresca ha sido recurrente desde, por ejemplo, el texto de Manuel Argüello Mora titulado *El huerfanillo de Jericó* (1888). En tanto que el abordaje crítico sobre esta ha circulado, de modo exclusivo, alrededor de elementos formales identificables en las novelas costarricenses estudiadas como picarescas.

En segundo lugar, es también notable un corpus sobre el tema de la minería que ha sido mencionado por la crítica costarricense, pero aún no se estudia a fondo ni se ha hecho una descripción exhaustiva. Esta tradición literaria inicia con *El minero* (1910), del padre Juan Garita, relato en el cual se distinguen diferentes aspectos narrativos que no necesariamente se corresponden con los del realismo social, cercanos por lo general al naturalismo. Por su parte, el único estudio en Costa Rica que aborda con detalle el tema minero en la literatura costarricense se centra en *La colina del buey* (1972), escrita por José León Sánchez, y plantea una lectura de esta novela como documento histórico sobre la explotación aurífera en Abangares, Guanacaste, por lo que no discute su dimensión propiamente literaria (García-Murillo, 1974).

La relectura en detalle es precisamente la intención que estimula este trabajo, mientras que su justificación es proponer un acercamiento distinto a ambos temas literarios presentes, como se argumentará, en la narrativa costarricense: lo picaresco y lo minero. Para esta investigación, se toma como base *La colina del buey* (1972), novela que presenta elementos suficientes para analizarla en esas dos coordenadas propuestas.

La premisa que considera la presencia de novelas formalmente cercanas a la tradición picaresca en la literatura costarricense justifica revisar los conceptos del enfoque estructuralista que posibilitan tal lectura. Estas herramientas narratológicas ofrecen categorías específicas para incluir o excluir del canon la producción narrativa que presenta características comunes al llamado género picaresco; de modo que esta tesis pretende desmontar los cierres que operan en esa lógica, para releer una novela en particular, *La colina del buey*.

En cuanto a la premisa de que exista un corpus sobre literatura minera, este trabajo busca suplementar la interpretación tradicional que describe el texto literario temáticamente, atendiendo solo la explotación minera: su historia, geografías, tecnologías (o su ausencia), la destrucción de la naturaleza, las representaciones sociales, los vicios y problemáticas, entre otros temas representados, perdiendo de vista que se trata de literatura y no de textos históricos, técnicos o sociológicos.

En ambos casos, debe buscarse, en ese sentido, lo inamovible, lo que la ley del género impone y esconde; la intención es revisar los conceptos que condensan la

significación, hasta el punto de una aparente parálisis de cualquier otra interpretación posible. En síntesis, analizar *La colina del buey*, de José León Sánchez, no implica que se ofrezca una interpretación última o definitiva, que desplace o proponga un nuevo fundamento para comprender esta novela. Este trabajo de investigación permite releer, es decir, deconstruir, tanto los universales establecidos por la teoría crítica sobre la picaresca, como los valores asociados a toda ficción que convoca el espacio de la explotación minera.

b) DELIMITACIÓN DEL TEMA

La historiografía literaria costarricense ha estudiado suficientemente un canon siempre cambiante y en este ejercicio constante ha abordado determinadas producciones; entre muchos otros, temas como la tradición costumbrista, el realismo, lo social, el subjetivismo, lo gótico, lo homoerótico y las lecturas de género han sido visitados desde diferentes perspectivas crítico-literarias. No obstante, existe una deuda con la ficción costarricense cuya temática explora el mundo subterráneo de la mina y sus actores, es decir, la literatura acerca de la explotación minera.

A diferencia de algunos proyectos literarios ambiciosos o al menos un poco más definidos por circunstancias de distinto origen: generacionales, político-ideológicas u otras afinidades, la literatura sobre la minería no ha despertado un interés particular entre quienes escriben y, en consecuencia, entre quienes estudian lo que se escribe y se lee como literatura. La prueba de esta afirmación se desarrolla en el estado de la

cuestión, pues una revisión documental muestra que los textos literarios producidos sobre el tema de la explotación minera en Costa Rica son discontinuos y diversos, especialmente aislados; mientras que los acercamientos críticos se han reducido a menciones escuetas en diferentes estudios panorámicos.

Esta primera delimitación temática anticipa la existencia de un corpus de ficción que involucra lo minero en la literatura costarricense,¹ el cual no ha sido definido mediante un estudio exhaustivo. De ese conjunto de textos, se toma únicamente la novela de José León Sánchez, *La colina del buey*, porque entre varios temas se acerca a la ficcionalización del ámbito de la mina. El desarrollo propiamente de lo minero en la novela se acota a su vez a un espacio y a un tiempo: Abangares a inicios del siglo XX, y tangencialmente a las minas de El Aguacate. La elección de esta novela no reviste ninguna particularidad, pues es una entre varias escritas sobre el mismo lugar y tiempo. No obstante, interesa porque el desenvolvimiento en el espacio narrado resulta una espiral, en la medida en que el personaje principal transita por casi toda la geografía costarricense y este aspecto agrega una condición central vinculada al mecanismo narrativo que informa al texto.

Si fuera el caso de aportar una justificación sobre la cual sostener la elección de la novela de José León Sánchez, podría argumentarse que al igual que el corpus literario costarricense acerca de la explotación minera resulta discontinuo y aislado, en ese

¹ Para una revisión detallada de cuáles textos conforman el corpus de literatura minera costarricense recopilado hasta el momento, consúltese el anexo de este trabajo. Esta primera propuesta sigue en construcción y está abierta a nuevas producciones que puedan publicarse sobre este tema.

mismo sentido se puede leer *La colina del buey*. Esta novela representa un paréntesis en la historiografía literaria de Costa Rica, pues convoca discursos como el de la tradición literaria sobre la minería en América Latina —entre otros más—, acercándose a la forma narrativa de la picaresca española —fiel a la tradición—, en un momento —las décadas de 1960 y 1970— de experimentación narrativa y del salto de la literatura latinoamericana a la escena de la literatura llamada universal.

c) PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Una vez determinada la base sobre la cual se trabaja este análisis, es conveniente plantear algunas interrogantes que dispersen o complejicen el propósito general de esta investigación, que consiste en realizar un análisis deconstruccionista de *La colina del buey*. Como ya se adelantó, esta novela de José León Sánchez retoma dos tópicos comunes a la tradición literaria latinoamericana: por un lado, la cercanía a la estructura narrativa del relato picaresco y, por otro lado, el trabajo ficcional sobre el motivo de la explotación minera.

Debe señalarse que no deja de ser —y no dejará de ser— productivo examinar lo picaresco para acercarse a distintas formas narrativas, tanto pasadas como contemporáneas. No obstante, justamente esa seguridad que provee el término picaresco —u otros como neopicaresco (Muñoz, 1980) o hasta sicaresco (Abad-Faciolince, 1994)— debe despertar algunas sospechas; en ese sentido, un primer

problema podría expresarse con esta pregunta: ¿cuáles son los elementos estructurales que validarían una lectura de *La colina del buey* como modalidad de la picaresca?

A partir de la pregunta por los elementos formales que pueden incluir o excluir determinado texto de un corpus leído como modalidad de la picaresca, desde la perspectiva deconstruccionista ¿cuáles son las tensiones que revelan los conceptos clave que sostienen el discurso crítico acerca del género picaresco? Precisamente, este segundo problema es el que dispersa de modo más provechoso la discusión teórica a partir de las condiciones que convoca *La colina del buey*.

Se entiende que la propuesta de Jacques Derrida no consiste en un método de análisis; con cierta cautela, su pensamiento podría relacionarse más con una manera de leer cualquier tipo de texto que con una teoría funcional para determinar cómo debe interpretarse un texto. Su manera de leer es minuciosa, en los márgenes, en el detalle exterior e inferior; como él mismo propone, una lectura de la nota al pie, concentrada en donde todo está en aparente calma. En esa medida, un último problema se formularía como sigue: ¿qué elementos en los márgenes de *La colina del buey* podrían diseminar la significación?

d) OBJETIVOS

Objetivo general

- Realizar un análisis deconstruccionista de la novela *La colina del buey*, de José León Sánchez

Objetivos específicos

- Identificar los elementos estructurales del relato picaresco en la novela *La colina del buey*
- Releer los conceptos estructuralistas del relato picaresco identificados en la novela *La colina del buey* desde la deconstrucción
- Estudiar los márgenes de la novela *La colina del buey* desde la propuesta de lectura derrideana

e) PLAN DE CAPÍTULOS

Este proyecto de tesis está compuesto por tres capítulos, los cuales más que como unidades de sentido independientes pretenden componer un encadenamiento de significaciones y guiños entre sí, entendiéndose por esto una recuperación de los espacios de ilegibilidad o aporía entrevistos en el proceso de escritura precedente. A la manera de Derrida, se intenta formular este abordaje como una escritura de la escritura.

El capítulo I explora la posibilidad de leer en *La colina del buey* una modalidad de la picaresca, tomando como base las tesis estructuralistas sobre la picaresca y su metodología de lectura conducida por la búsqueda de constantes formales, de presencias que llenan de sentido el texto. La intención es ajustarse a esta metodología para valorar las herramientas conceptuales que provee y el alcance que pueden tener en términos de generar un discurso crítico en torno a la novela. Este abordaje daría pie para comprender cualquier similitud estructural entre el personaje literario del pícaro y el del minero en el texto de José León Sánchez, además de plantear la alternativa de reconocer en la presencia de elementos formales un subgénero que podría llamarse literatura minera, del mismo modo en que se sostiene la existencia del subgénero picaresco.

El capítulo II se proyecta a modo de reescritura del capítulo anterior, en tanto que explora cualquier evidencia de la prohibición que opera en las tesis estructuralistas, en su metodología de lectura sustentada en la búsqueda de

determinadas presencias conceptuales. Es a la luz de conceptos precisos que los estudios estructuralistas de la picaresca detienen el juego de la significación cuando el significado ha sido colmado y se ofrece pleno, en términos de Derrida, saturado. En este punto es donde se empiezan a juntar los eslabones de la cadena de indecibles, los cuales permiten una manera de leer que desestructura la tradición metafísica occidental, desde su propio centro y a partir de sus propias categorías. Este es el lugar para discutir la supremacía logocéntrica, así como para revisar qué otras lecturas quedan oscurecidas a raíz de la violencia que ejercen los conceptos centrales o dominantes de la teoría sobre la picaresca.

El capítulo III está orientado a trasladar el análisis a los márgenes, los cuales plantean tantos problemas como el propio texto literario o eso que se lee como literatura, puesto que la literatura ha sido bien delimitada por dispositivos también textuales, pero de condición diferente, llámese dedicatorias, prólogos o hasta glosarios. Este capítulo recupera las implicaciones precedentes, por lo que trabaja sobre la escritura de la escritura. Debido a que tradicionalmente lo que no se presenta como parte del texto de ficción se ha visto como accesorio o exterior, no es casual que sea ahí en donde surge la contradicción o bien lo que se escapa de la voluntad del querer-decir. En ese sentido, este capítulo se prefigura como el más complejo en términos de mantener el juego en movimiento, en ese movimiento de la deconstrucción.

i) ORGANIZACIÓN CAPITULAR

CAPÍTULO I: ANÁLISIS

ESTRUCTURALISTA DE *LA COLINA*

DEL BUEY: MODALIDAD PICARESCA

1.1. Estructura del relato picaresco en

La colina del buey

1.2. Características del personaje novelesco

1.3. Consideraciones generales

CAPÍTULO II: LECTURA DESDE

OTRO LUGAR DE LA MISMA

HABITACIÓN

2.1. Autobiografía y su imposibilidad

2.2. Punto de vista:

ilusión de presencia y memoria

2.3. Dictado: la oreja del otro y la firma

2.4. Apertura del juego en

La colina del buey

CAPÍTULO III: MÁRGENES DE

LA COLINA DEL BUEY: LO QUE ESCAPA

AL QUERER-DECIR

3.1. *Párreron*: dedicatoria, presentación y glosario

3.2. Escritura dentro de la escritura

f) ESTADO DE LA CUESTIÓN

En las secciones anteriores —especialmente en la delimitación y el planteamiento del problema—, se expone que este trabajo de investigación apunta en dos direcciones que se entrelazan en la novela: el modo picaresco y el ámbito de la mina como motivo literario. Así las cosas, un estado de la cuestión reclamaría como mínimo tres líneas de desarrollo que abarquen tanto la picaresca y la mina en la literatura costarricense, y una más para *La colina del buey* como tal o, en su defecto, la obra de José León Sánchez en general.

Tomando como punto de partida las tres líneas citadas, se podría inferir la existencia de un vasto estado de la cuestión. No obstante, una revisión exhaustiva de la crítica respecto a la picaresca y el tema de la mina en la literatura costarricense, así como del estudio de la producción de José León Sánchez, no generó una sección extensa; por el contrario, se reveló una posibilidad de profundización historiográfica y, de paso, se reafirmaron las anticipaciones planteadas en la justificación de este trabajo, relativas a la existencia de un corpus de textos costarricenses leídos como picarescos y un corpus cuya temática se centra en el espacio de la mina o sus actores.

i) INTERÉS POR LA PICARESCA EN COSTA RICA: TEXTOS LITERARIOS Y CRÍTICOS

Antes de limitar la indagación sobre la picaresca al ámbito de la literatura costarricense, merece revisarse el desarrollo de este tema en el plano latinoamericano. Dentro de la modalidad de la novela social, se aduce que la picaresca española reapareció en la Hispanoamérica del siglo XX, debido al interés por “personajes de baja

extracción... [así como por] una forma que les permitiese [a los escritores] enhebrar ligeramente una serie de episodios en una narración hecha en primera persona” (Franco, 1993, p. 188).

En su *Historia de la literatura latinoamericana*, Jean Franco (1993, pp. 188-195) ubica a cuatro autores con textos que dan continuidad a la picaresca española en América Latina. De Roberto Payró, el crítico señala *El casamiento de Laucha* (1906), por su estructura episódica, el ascenso social a base de engaños del personaje y la narración en primera persona; *El águila y la serpiente* (1928), de Martín Luis Guzmán, lo cataloga como narrativa picaresca revolucionaria, por tratarse de una narración en tono antiheroico en primera persona sobre la Revolución mexicana.

Asimismo, Franco (1993) considera los textos de José Rubén Romero, *Desbandada* (1934) y *Apuntes de un lugareño* (1932), como relatos picarescos por ser novelas “contadas en primera persona por un narrador que pertenece a la baja clase media” (p. 192); así como también *Mi caballo, mi perro y mi rifle* (1936), debido a que presenta lo autobiográfico “absorbido por la forma de la picaresca” (p. 192). Por último, de Manuel Rojas destaca *Hijo de ladrón* (1951), cuyo personaje principal enfrenta el encarcelamiento de su padre, la muerte de su madre, la migración desde Argentina a Valparaíso y el ejercicio de distintos oficios para terminar siendo vagabundo.

Este realismo picaresco en oposición al realismo cerrado, de acuerdo con la propuesta conceptual de Franco (1993), muestra “el carácter casual y desordenado de la experiencia” (p. 195). Esta interpretación de la picaresca toma distancia de la que

propone y defiende una estructura causal, ordenada según una poética definida. En ese sentido, para este crítico el modelo tradicional quinientista se comprende en tanto relato de todo cuanto acude a la memoria, sin dirección concreta o unidad estructural. Precisamente por dicha condición, este modelo textual les permitió a los intelectuales latinoamericanos que no creían en la meta del progreso humano, desafiar “deliberadamente la imposición de pautas a los hechos”, característica de las narrativas que en el campo literario renegaban de los proyectos nacionalistas de la época (p. 195). De acuerdo con su conceptualización del realismo picaresco, la experiencia de lo vital se serviría del dispositivo textual en primera persona para apelar al caos de la memoria, por lo que su interpretación no considera que haya una narración adecuada a un fin o a un efecto formal en particular.

Para cerrar este preámbulo, debe hacerse la mención de un texto importante en la literatura hispanoamericana que Franco (1993) no considera en su estudio panorámico, probablemente por un asunto cronológico o porque se sale del concepto de realismo picaresco que propone. Se trata del *Periquillo Sarniento* (1816), de Fernández de Lizardi, catalogado como la primera novela de América Latina (González-Echevarría, 2011/2017, p. 178). “Por su carácter autobiográfico, por el continuo cambiar de amos, el vagabundeo y actitud de Perico” (Ramírez-Pimienta, 1998, p. 226), este texto inaugura el género picaresco en Hispanoamérica (Muñoz, 1980, p. 8). Ahora bien, el *Periquillo Sarniento* ha sido leído como proyecto nacionalista e identitario para el caso mexicano, incluso heredero de las ideas de la Ilustración, particularmente de Rousseau. Esta interpretación de Ramírez Pimienta (1998), sostenida también por

Raúl Muñoz (1980), se coloca en el reverso de la lectura que marca Franco, cuando construye el concepto de un realismo picaresco deliberadamente desordenado y a contrapelo de la literatura ajustada a los fines de los diferentes proyectos nacionales latinoamericanos, en su mayoría gestados desde principios del siglo XIX.

Regresando a la literatura costarricense, el surgimiento de formas narrativas cercanas a la tradición picaresca española es también temprano. Sin embargo, la primera referencia crítica sobre este tema no aborda el primer relato escrito y leído como picaresco, *El huerfanillo de Jericó* (1888), sino el segundo, *La Rosalía* (1931). En un trabajo titulado *Corrientes literarias en Costa Rica* y publicado en el *Repertorio Americano*, Roberto Brenes Mesén (1944) menciona del realismo de la novela costarricense que:

Durante estos últimos diez años y más especialmente como consecuencia de los concursos panamericanos, este género ha florecido en Costa Rica. Los problemas económico-sociales y los puramente sociales son el nervio de las más importantes novelas de este período... [en donde destacan novelas escritas a modo de] autobiografía o crítica social a clave, o imitando el lenguaje del siglo dieciséis [se] escribe novela picaresca (Moisés Vincenzi). (p. 15).

La siguiente reseña sobre la temática picaresca en Costa Rica fue realizada por Abelardo Bonilla Baldares (1963), quien al comentar las obras completas de Manuel Argüello Mora alude específicamente a la novela corta *El huerfanillo de Jericó* (1888), el primero de los textos en la literatura costarricense que se acerca a la forma narrativa de la picaresca. Para este crítico, la sintaxis del título hace eco de por sí del texto prototípico escrito en el siglo XVI, el *Lazarillo de Tormes*:

Hemos situado en primer lugar este relato en la obra novelesca del autor porque le atribuimos una importancia extraordinaria. Ante todo, encontramos en él los primeros cuadros de los bananales del Atlántico, que más adelante habrían de ser tema importante de nuestra literatura... Además, nos parece que en este relato hay *notas autobiográficas e influencia de la novela picaresca española*. (p. 120. Cursivas agregadas).

Respecto de la presencia de la forma autobiográfica en el texto, Bonilla Baldares convoca la orfandad del propio Argüello Mora como motivo de *El huerfanillo de Jericó*, asunto que también resaltaría como dato biográfico del autor en su *Historia de la literatura costarricense* (1967/1981, p. 112), para explicar la cercanía del escritor con su tío, el presidente Juan Rafael Mora. Además, Bonilla Baldares subraya la filiación del texto a la novela picaresca española. Dicho de otro modo, el crítico destaca la relación entre la forma autobiográfica y una escritura cuya influencia conecta con la tradición quinientista.

Igualmente, en el trabajo historiográfico y crítico titulado *100 años de literatura costarricense*, de las autoras Margarita Rojas y Flora Ovares (1995), se hace mención del vínculo entre el título del texto de Manuel Argüello Mora y el *Lazarillo de Tormes* (p. 18). En pocas palabras, las autoras citan la narración en primera persona y el ascenso económico favorecido por el azar de Pedro —el personaje principal—, como explicación de la cercanía estructural entre la picaresca clásica y *El huerfanillo de Jericó*.

La siguiente referencia sobre la forma picaresca en la literatura costarricense se enmarca en “uno de los trabajos más constantes y sistemáticos del periodismo cultural”, de acuerdo con la perspectiva de Quince Duncan (1995, p. 38). Dicho trabajo

fue realizado por José Fabio Garnier entre 1949 y 1951 en el periódico *La Nación*. Con el título “Cien novelas costarricenses”, Garnier publica, efectivamente, un comentario para cada uno de los 100 textos que elige reseñar; a raíz de tal estudio, este autor establece una división entre 12 tipos narrativos distinguibles en la literatura costarricense, uno de ellos: la novela picaresca. En este tipo, el autor ubica *La Rosalía* (1931), de Moisés Vincenzi,² de la cual menciona que:

Calixto [personaje principal], mientras sigue la *conquista sin engaños* —por algo, *es de la pícaro gente*— se disfraza de bandolero y, como tal, asalta a los *honrados facinerosos*³ del pueblo, los obliga a entregarle los dineros mal habidos que distribuye enseguida entre los pobres de solemnidad de los muchos que discurren sin esperanzas por las calles de Buenaventura.

Y —*cosa de relatos picarescos*— resulta que Calixto tiene sangre de *azulada nobleza*. Logra casarse con la Rosalía y se cree en la obligación de *fundar*, en medio de la comarca, con los *trashumantes* elementos del gitanerío, una población. (Garnier, 1949, p. 7. *Cursivas agregadas*).

² Vincenzi subtítulo su novela *La Rosalía. Novela picaresca*; para que no quede ninguna duda, el autor subraya lo que considera orientaría al lector hacia cierto modo de lectura. Este punto también es reforzado por un epílogo que titula “De cómo Calixto y don Alonso se escaparon de la novela para charlar en cosas de arte; y del regocijo, nonada imaginario, que tuvieron en ello”, en el cual el autor explica el tipo de humor que utiliza para hacer ciertas críticas en la novela. Es notable además que el relato no necesariamente acoge la autobiografía o la narración en primera persona, tal como se esperaría de un esquema centrado en el punto de vista del personaje principal. De *La Rosalía*, Bonilla Baldares (1967/1981) señala que se trata de una “obra alegre, escrita en lenguaje arcaico, que ocurre entre pícaros, de gran originalidad” (p. 162). Este criterio es compartido en los siguientes trabajos: “Corrientes literarias en Costa Rica”, por R. Brenes-Mesén, 1997, *Herencia*, 9(2), 4-6, y “Moisés Vincenzi, lo filósofo no quita lo poeta”, por G. Vargas, 2005, *Revista Comunicación*, 75-82.

³ En el caso de “honrados facinerosos” se trata de un oxímoron, no una paradoja. Esta figura retórica opone dos términos contradictorios o incoherentes para generar un nuevo matiz conceptual. La lectura de José Fabio Garnier plantea un pliegue que resulta sugerente en *La Rosalía* de Moisés Vincenzi, en tanto que trama un significado que solo tiene sentido en el orden metafórico; es decir, en la construcción literaria de un sitio llamado Buenaventura, cuyas calles están llenas tanto de íntegros ciudadanos, pero viles y tramposos, como de pobres en extremo, excluidos de esa *buena ventura*.

Como se observa y repite a lo largo de la reseña, Garnier destaca una serie de elementos recurriendo a la figura retórica de la paradoja. De los términos contradictorios resaltados, las paradojas que más interpelan son: por un lado, la ausencia de engaños en la pícara gente y, por otro lado, la relación entre picardía y nobleza. Ambas asociaciones conceptuales son relevantes porque colocan la atención en el *modus operandi* y en el origen del personaje como elementos del relato picaresco, pero trastocan las ideas de que el pícaro por definición engaña y es de origen infame.

En su relectura de la picaresca, Garnier considera el origen del pícaro Calixto como rasgo importante y, a su vez, inscribe en este origen una estirpe más bien noble. Este personaje ciertamente practica el despojo, pero sin estratagemas y sin afán de medro. Así pues, esta paradoja revela una trama compleja a través de la expresión de dos ideas que pueden leerse en oposición: el pícaro Calixto no recurre al engaño para obtener lo que los otros sí mediante prácticas cuestionables y resulta, además, de noble linaje, para luego estar a la altura social de esos *honrados* conciudadanos a los que en un principio roba.

También en relación con *La Rosalía*, Víctor Cañas, citado por Rodrigo Cordero⁴ (1975), realiza una comparación entre la picaresca española y la novela de Moisés Vincenzi, parcializado a favor de esta última. Aunque se trata de afirmaciones de carácter encomiástico, lo interesante es que, sin un aparato teórico definido, plantea

⁴ Rodrigo Cordero (1975) señala que de los cinco textos narrativos de Moisés Vincenzi, *La Rosalía* es el único que respeta las características del género novelesco; además, se adhiere al criterio de clasificar la novela como picaresca y así menciona que es una obra que "embriaga al lector de la descripción entusiasta del mundo gitano y de su malicia y picardía" (p. 63).

una serie de diferencias estructurales y temáticas entre el modelo de la tradición picaresca y *La Rosalía*:

En la picaresca española siempre hay [un] personaje central que absorbe a los otros: en *La Rosalía*, de Vincenzi existen varios personajes en equilibrio. En la picaresca española casi no hay paisaje: en *La Rosalía* se presta más atención al paisaje. La picaresca carece de sentimiento: *La Rosalía*, revela verdaderas y frecuentes pinceladas sentimentales. En la picaresca hay exageraciones que apenas si pueden concebirse... En *La Rosalía* de Vincenzi nada de eso: todo es proporcionado, real, posible y realizable en el verdadero sentido de la armonía. (Cañas como se cita en Cordero, 1975, pp. 67-68).

Desde la perspectiva de Víctor Cañas, la novela picaresca cuenta con un personaje central, casi no hay paisaje (lo cual puede leerse como un mayor énfasis en la acción que en la descripción), carece de sentimiento (o sea, es más visceral) y privilegia lo hiperbólico. Todos los elementos resumidos anteriormente dan cuenta de la estructura narrativa, asunto que concentró el interés de quienes abordaban lo picaresco como objeto de estudio, especialmente en esos años setenta, tanto en Europa como en Costa Rica.

Otro trabajo que plantea el análisis de la estructura picaresca lo realizó Luis Barahona Jiménez⁵ (1983) en torno a la novela *Marcos Ramírez* (1952/1979), de Carlos

⁵ Barahona Jiménez se inclinó por el estudio del género picaresco, pues en la misma revista publicó otro artículo en el cual, luego de enumerar antecedentes y aspectos narrativos, hace un recorrido por los relatos clásicos de dicho género: *El Lazarillo de Tormes*, *el Guzmán de Alfarache* y *La vida del Buscón*. Su propuesta concluye con la tesis de que con *Vida, ascendencia, nacimiento, crianza y aventuras del doctor don Diego de Torres y Villarroel* se acaba la picaresca y muere el último de los pícaros; véase "La picaresca y el último de los pícaros", mayo de 1977, *Tiempo Actual*, (4), 55-63. Esta lógica de plantear un origen y determinar un fin del género picaresco acerca a Barahona Jiménez a la postura de Francisco Rico (1970/1989), desarrollada también por esos años. En este trabajo, Barahona Jiménez cita tres características que conectan perfectamente con los elementos descritos en esta sección, por cuanto el narrador de la novela picaresca: "deforma la realidad y endereza la acción de tal manera que logre el efecto satírico o caricatural que busca, adoptando un ángulo visual que también debe corresponder a la visión estrecha de su héroe" (p. 56. Cursivas agregadas).

Luis Fallas⁶ *Calufa*, en un artículo publicado en la revista *Tiempo Actual*. En las primeras líneas del estudio, se exponen antecedentes y elementos que definen la novela picaresca española, para luego compararlos con el texto de Calufa. Barahona Jiménez (1983) sostiene que el género picaresco no se trata de “un fenómeno exclusivo del Siglo de Oro... puede suceder que en nuestro país se dé la existencia de obras que, si no son de carácter completamente picaresco, tengan algunas características de tal género” (pp. 46-47). De esta manera, el crítico establece paralelismos en relación con el origen del personaje, el asunto de la autobiografía como aspecto formal, la pobreza como elemento característico del pícaro,⁷ la experiencia vital y el componente religioso. En síntesis, concluye Barahona Jiménez (1983):

El elemento picaresco de Marcos Ramírez, con ser muy “tico”, es también muy castizo, hasta el punto de que a veces uno está tentado de llamarlo no simplemente Marcos, sino “El Marcos Ramírez”, como si fuera hermano gemelo de Lázaro o del Marcos de Obregón. Queda demostrado el parentesco de nuestro *Marcos Ramírez* con la picaresca española, sin que por ello deba tomarse esta novela como enteramente picaresca. (p. 58).

Finalmente, otro relato picaresco, según Virginia Sandoval de Fonseca (1978), es el texto *A ras del suelo* (1970), premio nacional de novela en 1970, de la escritora Luisa González. Para esta crítica literaria, la novela remite a la picaresca debido a que

⁶ Abelardo Bonilla Baldares (1967/1981) subraya algunos aspectos generales de la obra de Carlos Luis Fallas y apunta que “no hace propaganda ideológica, pero denuncia sobre la realidad y lo hace con risa e ironía que recuerdan el espíritu de la picaresca española” (p. 320).

⁷ En un estudio más reciente, José Ángel Vargas señala: “Las vicisitudes que atraviesan Marcos y sus amigos (Ernesto, por ejemplo) están motivadas por el estado deplorable de las economías de su hogar. Las acciones que en repetidas oportunidades ejecutan los personajes se aproximan a formas de la narrativa picaresca, pues resulta necesario transgredir ciertas normas o hacer lo imposible con el fin de obtener algún recurso material que les permitiera sobrevivir”; véase “Marcos Ramírez y su dimensión histórica y social”, 1995, *Revista Comunicación*, 3-9.

se trata de un texto autobiográfico y lineal; además, presenta la denuncia social como tema y la ironía como recurso narrativo. Entre otros detalles, Sandoval de Fonseca (1978) menciona que *A ras del suelo*:

Es un relato lineal sin alardes literarios. Por ello sus rasgos salientes son la sencillez y la amenidad; se cuela entre las líneas la ternura de la protagonista, especialmente para los niños y para su madre; el gracejo con que cuenta las cosas que a veces raya en ironía para llegar a la denuncia social. Recuerda un tanto el arte de la novela picaresca. (p. 34).

Ciertamente, no son pocas las referencias críticas a textos que han sido leídos como picarescos (e incluso abiertamente escritos en ese modo: por ejemplo, el caso de *El huerfanillo de Jericó* y *La Rosalía*, de Argüello Mora y Vincenzi, respectivamente). De este repaso, debe puntualizarse en el interés por el aspecto formal desarrollado en todos los acercamientos reseñados, ya que entre los análisis sobresalen las alusiones a elementos estructurales del relato como condición para interpretarlos a tono con una modalidad de lo picaresco.

En resumen, los siguientes serían los conceptos centrales del relato picaresco, según la crítica costarricense, definidos a partir de las propias novelas analizadas: La autobiografía como elemento constitutivo de la narración (la representación de una experiencia vital), el origen del personaje (relacionado a la orfandad y la ignominia), la narración en primera persona (centralidad en el personaje, en su punto de vista), el predominio de la acción y la caracterización negativa de los modos en que ejecuta esas acciones, el ascenso económico-social (lo cual connota un estado inicial de pobreza y marginalidad), el privilegio de lo visceral e hiperbólico y la ironía como recursos de la

narración. Asimismo, se entresacan dos aspectos de contenido que expresaría un relato picaresco: la denuncia social y la crítica a la religión. Por último, también se menciona la filiación genérica a la tradición española, tomando como referencia el anónimo modelo quinientista.

Para cerrar este apartado, habría que anticipar una de las consideraciones sobre el personaje picaresco expuestas por Constantino Láscaris Comneno (1971), en el texto que presenta la primera edición de *Picahueso* (1971).⁸ Para este filósofo español, Picahueso, narrador y personaje principal del texto, resulta en síntesis un “honrado y laborioso pícaro” (p. xii). Valga por el momento esa breve mención, puesto que en el apartado de este trabajo dedicado a las lecturas de *La colina del buey* se ahondará en el texto de presentación citado.

ii) EL MUNDO SUBTERRÁNEO EN LA LITERATURA COSTARRICENSE

Contrario al caso de la picaresca en Costa Rica, el tema de la minería en la literatura no ha sido visitado desde una perspectiva crítica. Este detalle no es menospreciable porque sí existe una compleja producción narrativa, lírica y dramática que recorre el submundo minero (véase el anexo de esta investigación). La única referencia que plantea explícitamente la existencia de un corpus de literatura minera se encuentra en el prólogo del libro *Oro y sol* (1990/2003), de Ofelia Gamboa Solórzano.

⁸ *La colina del buey*, de José León Sánchez, fue premiada y luego publicada inicialmente por la Imprenta Lehmann con el título *Picahueso*, apelativo del protagonista de la novela. Por decisiones editoriales, su título cambió a partir de la siguiente edición a cargo de la Editorial Costa Rica en 1972.

Este resumen escrito por Miguel Fajardo (2003), titulado “Las narraciones mineras: un perfil histórico”, plantea lo siguiente:

El tema minero en la literatura guanacasteca podemos rastrearlo en varias direcciones. Leonardo Rodríguez Martínez publicó en 1946 su poema “El minero”. En 1971, José León Sánchez da a conocer su novela histórica “Picahueso”, llamada posteriormente “La colina del buey”. En ese mismo año, el escritor José Gamboa Alvarado da a conocer su texto “El hilo de oro”. En marzo de 1974, el Dr. Guillermo García Murillo publica “La vida en las minas de Abangares y la novela histórica “La colina del buey”, cuya aportación es un documento histórico de suma importancia. Ofelia Gamboa suma, ahora, su libro de narraciones: “ORO Y SOL”, 1990. (p. 5).

El párrafo citado representa un acercamiento importante en la definición de un corpus de literatura minera no solo guanacasteca, sino costarricense, pues no hay razón para considerar el texto de José León Sánchez como exclusivamente guanacasteco; no obstante, el aporte de Fajardo simultáneamente deja espacio para ampliarlo con una serie de textos que deberían incluirse. Aceptando de antemano este vacío crítico, primero que todo es necesario hacer una breve mención a la importancia que tuvo este tipo de literatura sobre todo en Latinoamérica y, especialmente, en el sur del continente.

Para la historiografía de la literatura latinoamericana, el periodo del realismo social fue una etapa en la que el interés se concentró en documentar literariamente los efectos enajenantes de las continuas reformas políticas impulsadas, con mucho más vigor a partir de 1900, en la mayor parte del continente (Franco, 1993, pp. 208-210). En esta literatura, la expresión de lo social dejó de vincularse con el motivo folclórico del costumbrismo o las gestas nacionales del realismo decimonónico, para asumir un

papel comprometido en la lucha “entre los detentadores del poder y del capital y las masas campesinas... los obreros, los empleados, los mineros, o los sin oficio” (Peña-Gutiérrez, 1987, p. 178).

Dentro del llamado realismo social,⁹ inició una producción narrativa relacionada con las minas a partir de la publicación de *Sub terra* (1904) y *Sub sole* (1907), del chileno Baldomero Lillo, que se adentraba en las entrañas de la tierra y reconocía en el plano literario la influencia de Émile Zola (Franco, 1993, p. 209). César Vallejo continuaría esa temática en *El tungsteno* (1931); mientras que, en Bolivia, sería reconocida la novela *El metal del diablo* (1946), de Augusto Céspedes. Ya fuera carbón, tungsteno o estaño, oro o plata, el tema de la explotación minera en la literatura se perfilaría como una tradición extendida por América Latina.

Desde la perspectiva de Franco (1993), este periodo marcado por el desarrollo del realismo documental y socialista “significó una fase importante en la narrativa hispanoamericana y... durante algún tiempo funcionó como sustituto de unos estudios sociales inexistentes” (p. 210). No obstante, esta confusión entre documento y ficción provocó justamente el desplazamiento de lo literario por el interés en otros discursos que trazaban de manera pormenorizada los problemas derivados de la explotación social.

⁹ Según Franco (1993), el realismo dejó su carácter didáctico para asumir la vertiente documental o la socialista, desde que Zhdánov apelara a la función revolucionaria de la literatura en el Congreso de Escritores de París (1934), bajo la definición del realismo socialista. El dilema de la ausencia del proletariado como actor definido, según Franco, fue resuelto por los intelectuales de izquierda latinoamericanos mediante la búsqueda de equivalentes “en los indios, los mineros, los estibadores y otros pequeños grupos proletarios” (p. 208).

El interés por el ámbito minero en la literatura costarricense tuvo un inicio cronológicamente cercano a la tendencia en Latinoamérica, pero su búsqueda estaba puesta en otros detalles, no precisamente de denuncia social. Para afinar este argumento, seguidamente se reseñan los tres primeros textos narrativos costarricenses en abordar la explotación en las minas: "El minero" (1910), del padre Juan Garita; *Tierras de sol* (1935), de Rubén Yglesias Hogan, y *Alma llanera* (1946), de Edelmira González. Esta tríada es importante porque compone el antecedente minero de la novela de José León Sánchez, de manera que revisar cada texto no representa un esfuerzo infundado.

En el caso del cuento "El minero",¹⁰ del padre Juan Garita, este se publicó en el *Magazín Costarricense*. La narración se ubica en 1871 y da principio con la llegada a Cartago de una carta enviada desde Miramar, lugar ubicado en la provincia costera y minera de Puntarenas. Más que ahondar en el ambiente de la mina, el cuento relata la travesía de dos mujeres que, enteradas mediante la carta de la situación delicada del minero Pedro Monge por causa de un derrumbe, se desplazan hasta la zona aurífera para asistirlo y evitar su muerte.

A excepción del accidente, la representación del espacio minero como tal no asoma sino a través de la carta del inicio: "Que Pedro está muy enfermo; que le cayó encima, un paredón, y está todo lisiado y mal asistido y se despide de nosotras. La

¹⁰ En este caso, se cita el trabajo de compilación titulado *El padre Juan Garita, fundador de la literatura costarricense. Vida y obra*, por J. R. Rojas (Comp.), 2013, Costa Rica: Editorial de la Universidad Estatal a Distancia. Le agradezco al profesor Dr. Alexander Sánchez Mora por compartirme la referencia de este cuento y los detalles de su reedición.

anciana leyó la carta en voz alta; luego se quedó con ella entre las manos, mirando al techo” (Garita, 2013, p. 62). Más adelante se cuenta un detalle interesante: Pedro Monge llevaba ocho meses de trabajar en el sitio, por lo que había ahorrado “unos cien pesos, o cosa así, pues jamás gastaba sin necesidad”, y casi de seguido, el narrador señala que a este minero “le dolía un poco perder el salario de la mina” (Garita, 2013, p. 72), a cambio de convertirse en propietario a través de un denuncia de unos terrenos ociosos.

De manera que en este relato, por encima de la representación descarnada del ámbito de la mina y de las condiciones de explotación –rasgo característico de la tradición del relato minero latinoamericano heredero de Zola–, prevalecen el tema de la travesía y la prioridad de la riqueza material inmediata, a pesar del riesgo latente en la mina, frente al esfuerzo de trabajar la tierra ociosa y esperar por sus recompensas. En comparación con los cuentos de Baldomero Lillo, el padre Juan Garita ofrece un ángulo muy distinto a partir de otros recursos narrativos y manejo del argumento.

Tierras de sol, de Rubén Yglesias Hogan,¹¹ novela corta publicada en 1935 por la Imprenta La Tribuna, es el segundo texto que trabaja el motivo de la mina, aunque de

¹¹ En un primer borrador de esta tesis, escribí el nombre Rafael Yglesias, en lugar de Rubén Yglesias. Esto sin duda es una desatención. Ahora, la inscripción de un nombre propio sobre otro advierte la relación de parentesco entre quienes hacían los tratos con las empresas mineras en representación del Estado y quienes, en otros campos, como el literario en este caso, generaban un discurso complaciente o como mínimo indiferente respecto a las situaciones más delicadas que ocurrían producto de la explotación minera. Por ejemplo, en relación con el papel del presidente Rafael Yglesias Castro y otros mandatarios, Castillo Rodríguez (2009) menciona que “estos hábiles y conspicuos políticos se acreditaron como apoderados generalísimos y abogados de las compañías mineras extranjeras. Además, entablaron nexos empresariales y familiares con inversionistas extranjeros llegados al país durante el desarrollo de los negocios ferrocarrileros, bananeros, bancarios, inmobiliarios y mineros” (p. xxiii). De manera que los nexos familiares, en la sociedad costarricense de aquella época, entre políticos y empresarios, no se limitaba a esas esferas, sino que se ampliaban a campos como el literario. Una situación similar se observa en la figura de Manuel Argüello Mora, intelectual y sobrino de Juan Rafael Mora Porras, quien ficcionalizó a la vez que documentó importantes eventos de la vida política de su tío;

manera particular, pues desarrolla una historia de amor como eje principal. Además, desde su primera edición se publicó con el subtítulo de novela costumbrista, circunstancia que anticipa el tono de la ficción y, en ese sentido, los túneles y los campamentos mineros solo son el decorado del argumento principal.

En efecto, los temas del relato de costumbres se superponen; por ejemplo, las celebraciones típicas en la sierra de Abangares, la descripción de las labores cotidianas o el lenguaje popular. En tanto, el romance entre los personajes principales se desborda y matiza todo lo que rodea a los enamorados, incluido por supuesto el ambiente. Así, la atmósfera del relato insiste en la tranquilidad de la vida, la armonía y un tiempo que solo transcurre serenamente. Al respecto, apunta José Fabio Garnier (1950) en uno de sus cien comentarios sobre novelas costarricenses:

Aquí y allá, como sin querer, nos detienen deliciosas descripciones de los domingos pueblerinos. De las duras faenas de las minas, sombrías como venganzas en acecho. Del padre río que se desliza majestuoso en medio de tantas bellezas que son suyas. De las fiestas en las que quiere cantar —y lo logra, con fáciles notas— la marimba de regia stirpe. De las procesiones y misas solemnes y de las peligrosas novilladas que recuerdan apenas su lejana ascendencia hispánica. (p. 2).

Si en general la crítica del momento reclamó un tono maniqueo en *El tungsteno* de César Vallejo, parcializado en favor de los indígenas explotados en las minas, perfectamente podría señalarse una parcialización opuesta en el trabajo de Yglesias Hogan (1935). Una relectura en esta línea condicionaría la afirmación de Garnier

de hecho, en sus relatos, Mora Porras era exaltado como protagonista de la historia del país, mientras que el propio Argüello Mora se colocaba a modo de testigo de los eventos narrados.

cuando apunta que las deliciosas descripciones pueblerinas distraen “como sin querer”. Por ejemplo, en la novela se menciona que en el entorno minero “había descontento, no tanto por las condiciones generales, que eran relativamente satisfactorias, sino porque algunos elementos agitadores conmovían a los mineros con sus prédicas” (p. 51). El narrador, personaje enamorado de Rosario, asegura que uno de los agitadores es un tipo de apellido Rosas, “cetrino y malhumorado, de rostro anguloso, cubierto de cicatrices, ojos turbios... era suramericano y se rumoraba que no le eran desconocidos algunos de los más afamados presidios del mundo” (p. 23).

Se reconoce en *Tierras de sol* (1935) una retórica maniquea, pero no a favor de los mineros; todo lo contrario, físicamente se subrayan los rasgos y comportamientos violentos de algunos de los trabajadores de las minas, e ideológicamente quedan expuestos como agitadores y desestabilizadores extremistas, inclusive, como criminales indeseables. Desde la óptica del narrador y de su amada, “¿qué interés iban a tener en ver las caras macilentas de los mineros, sus ropas sucias, sus ojos apagados?” (Yglesias-Hogan, 1935, p. 53). Es a partir del idilio romántico que la indiferencia manifiesta del narrador queda excusada, pues “la quietud de nuestra casa no era alterada por la vorágine de las pasiones que no lejos de ella, en los centros mineros, arrastraba a muchos seres” (Yglesias-Hogan, 1935, p. 51). Además, el narrador se justifica diciendo que, “como los enamorados, éramos egoístas, y solo teníamos tiempo para vivir nuestra vida” (Yglesias-Hogan, 1935, p. 53). Posteriormente, una vez que la brutalidad del minero Rosas se interpuso entre el narrador y su amada, el heroísmo

con que es relatada la pelea por la mujer remarca el carácter salvaje del otro y, por “su gesto satánico” (Yglesias-Hogan, 1935, p. 59), lo hace irredimible.

Por último, *Alma llanera*, novela de Edelmira González Herrera premiada en los Juegos Florales de la Universidad de Costa Rica en el año 1946,¹² cierra la tríada que antecede al trabajo de José León Sánchez, en el sentido de que esta representa una continuidad en términos de la elaboración literaria del motivo minero. Esta novela¹³ desarrolla la historia de una familia conformada por Simeón Caldereta, inmigrante italiano, y Bonifacia, mujer nacida en la zona minera: “eran llana y sencillamente, la pareja «manceba», una más, una de tantas, que formaban *el coro brutal y desconcertante de la mina y sus contornos*” (González-Herrera, 1958, pp. 11-12. Cursivas agregadas).

A diferencia de *Tierras de sol*, esta novela no solamente recupera el espacio de la mina como escenario, sino que a modo de contrapunto construye una atmósfera hostil que afecta las relaciones entre los personajes. En repetidas ocasiones, la influencia del ambiente en el carácter de todos es una de las tesis fuertes en la narración, y esta situación se apunta como esencia desde el título: *Alma llanera*. En este

¹² Abelardo Bonilla Baldares clasifica a Edelmira González dentro del grupo de autores nacidos fuera de la provincia de Guanacaste, pero que han escrito sobre ella. Acerca de la novela premiada, el crítico expresa que es una “obra de brillante descripción y que revela un notable talento narrativo. Esta excelente novela, elogiada por el jurado de aquel concurso don Roberto Brenes Mesén, se publicó doce años después de escrita” (p. 149). Es esta publicación del año 1958, por la editorial Aurora Social, con la que se trabaja en esta sección.

¹³ En “Cien novelas costarricenses”, 14 de enero de 1950, *La Nación*, p. 4, José Fabio Garnier señala lo siguiente, en términos generales, sobre *Alma llanera*: “Como fondo, la existencia angustiosa y sin esperanza del minero. La vida del hombre de la pampa que ahoga sus inquietudes en la más desbordante de las alegrías... Todo haciendo segunda a las cavilaciones sin fin del muchacho esclavizado por la enfermedad que no sabe de compasiones”.

sentido, uno de los fragmentos de mayor profundidad se construye a través del grito, parte del coro brutal descrito en la cita anterior: Caldereta les grita a los mineros que llegan a su tienda, y en la tienda también le grita a Bonifacia; ella en la cocina les grita a sus hijos, descritos como bestezuelas de labor; mientras que los niños en el corral les gritan a las vacas y a sus becerros. Esa estridencia se enmarca en el ambiente de ruido y furia descrito a continuación:

A lo lejos gritaban con ronca furia los mazos el ensordecedor trompeteo de una labor de titanes. El taladro gritaba sordamente en los socavones de la mina el bronco ronquido con que desmenuzaba el pétreo corazón de la montaña.

Grita el minero al abandonar las bocas negras de los túneles, tumbas de vivos, como si exhalara a borbotones por la garganta su sed de luz y de aire libre. La vida entera de la mina y de los fundos de la llanura interminable, era una gritería de lucha de titanes; y por encima de las colinas y de los picachos, bramaba el viento su eterna canción de libertad, arrastrando pesadamente por el llano, como girones de grasa dorada, la polvareda.

Sólo el pequeño José Justiniano y las vacas chontaleñas y ariscas no gritaban. (González-Herrera, 1958, p. 13).

La propuesta literaria de González Herrera es notable en la medida en que trabaja el espacio de las minas de tal modo que no solo se reduce a escenario, sino que el ambiente está totalmente presente y tiene la misma vitalidad y fuerza que los personajes. El único que se desmarca de este coro brutal es el hijo enfermo de la pareja: José Justiniano, quien a pesar de todo también termina por reconocerse en ese ambiente y pudiendo dejarlo atrás no lo hace.

Igualmente, debe entenderse *Alma llanera* en una década cuya narrativa acuerpó la tesis de la transformación de la realidad a través de la literatura (Chase-

Brenes, 1975, p. 77). Para los años cuarenta, la explotación minera en Abangares era nula¹⁴ a escala industrial (Castillo-Rodríguez, p. 246), por eso es llamativo que la novela de González Herrera recuperara esa geografía como espacio de conflicto, sobre todo si se compara con *Mamita Yunai* (1941) en términos de cercanía cronológica a ciertos hechos denunciados en esta novela de Carlos Luis Fallas. No obstante, en el relato sí persiste, y de forma repetida, la idea del abandono de la provincia de Guanacaste y su exclusión del proyecto nacional costarricense de la época, tesis encarnada por José Justiniano, convertido en doctor y político: “Y el hijo del llano volvió a la ciudad para representar a su tierra, a la Cenicienta de la nación, víctima de la política de olvido de todos los gobiernos” (González-Herrera, 1958, p. 232).

Estos antecedentes de la novela que aborda el tema de la minería no han generado réplica desde la crítica literaria, más allá de los comentarios de José Fabio Garnier acerca de *Tierras de sol* y *Alma llanera*. No obstante, sí existe un estudio académico del tema minero en *La colina del buey*, en un trabajo realizado por Guillermo García Murillo (1974). El artículo titulado “La vida en las minas de Abangares y la novela-histórica «La colina del buey» de José León Sánchez”, contextualiza histórica y espacialmente los sucesos que tienen relación con el enclave minero a lo largo de la novela.

¹⁴ “La crisis de 1929, evidenció las limitaciones históricas del modelo de enclave predominante en la minería costarricense, a tal punto que inoperó [sic] años más tarde la producción industrial” (Castillo-Rodríguez, 2009, p. 246).

Aunque en el siguiente apartado se trabajará el aporte crítico de las lecturas acerca de la obra de José León Sánchez en general, el artículo de García Murillo —el único estudio extenso sobre *La colina del buey*— se ubica aquí por dos motivos: primeramente, porque desmarca esta novela de la corriente del realismo social para ubicarla en la de la novela histórica y, en segundo lugar, porque toma el texto como fuente documental para hacer un análisis sociológico de las condiciones de vida de los mineros durante el enclave en Abangares.

Para García Murillo (1974), es indudable la filiación de *La colina del buey* a la corriente de la novela histórica, por lo que aprovecha esa comunicación entre historia y ficción para describir la explotación aurífera en Abangares y las consecuencias laborales padecidas por los mineros. En cuanto a la cuestión genérica, el autor enfatiza: “hay que aclarar también, para que no se crea que no se trata de una novela-histórica, que para la redacción de la obra se tomó en cuenta el parecer de personas muy entendidas en la Historia Patria” (García-Murillo, 1974, p. 87).

El análisis de García Murillo recuerda el propósito de los primeros textos literarios que se acercaban al entorno subterráneo de las minas y su explotación. Esto se explica por la importancia que en su trabajo le imprime a los aspectos material y social que logra identificar en la novela. Su lectura coloca a *La colina del buey* como monumento literario a la trágica historia de la minería en Abangares, un recordatorio de los problemas socio-económicos padecidos por la provincia guanacasteca.

iii) LECTURAS DE *LA COLINA DEL BUEY* Y LA PRODUCCIÓN LITERARIA DE JOSÉ LEÓN SÁNCHEZ

Un primer hecho que salta a la vista al momento de realizar un estado de la cuestión sobre la producción literaria de José León Sánchez, es la escasa crítica acerca de su trabajo. El éxito en ventas de algunas de sus novelas, la repercusión de su obra en la región —sobre todo en México— y las traducciones de sus textos no coincide con una representativa cantidad de estudios literarios. Si bien *La colina del buey* no sobresale entre otras producciones costarricenses —aunque fue galardonada con el premio Juegos Florales Centroamericanos 1968—, lo cierto es que una novela como *Tenochtitlan. La última batalla de los aztecas* (1986) sí demuestra mayor dominio en cuanto a estrategias narrativas y profundidad argumental.

Los trabajos críticos acerca de la producción literaria de este autor consisten en dos tesis de posgrado, una tesis de licenciatura, dos artículos especializados y el análisis ya citado escrito por el profesor Guillermo García Murillo. Cronológicamente, el primer estudio lo realizó José Ángel Ortiz Carvajal en 1992 y lo tituló *Tenochtitlan: la otra cara de la conquista*, para obtener el grado de licenciatura en Filología Española. Al igual que las siguientes dos tesis, este trabajo se centra en la novela *Tenochtitlan* del año 1986.

El segundo trabajo académico en extenso es de Jennifer A. Jacobi, escrito en 1995 y titulado *La muerte o destrucción de la mujer en la obra de José León Sánchez*, tesis de maestría de la Texas Tech University. Este análisis se propone como lectura

feminista de los personajes principales femeninos en tres novelas: *La isla de los hombres solos*, *La luna de la hierba roja* y *Tenochtitlan*. Aunque se centra en las novelas mencionadas, la autora afirma que “a partir de La colina del buey existe un patrón obvio de abandono, violación, prostitución y muerte o destrucción para las protagonistas de Sánchez” (Jacobi, 1995, p. 16). Por último, está una tesis de maestría en literatura latinoamericana titulada *Marina en la novela Tenochtitlan: una historia de amor y temor*, presentada por Magda Alvarado Chaves en 1998, en el posgrado de Literatura de la Universidad de Costa Rica.

En cuanto a los artículos especializados, el primero de ellos es de Francisco Rodríguez, publicado en 1994 en la revista *Káñina*, de la Universidad de Costa Rica. El trabajo se titula “*Campanas para llamar al viento* y las posibilidades de una gramática de producción textual”. Al igual que este estudio, el siguiente tampoco aborda *La colina del buey*, sino nuevamente la novela sobre la batalla de los aztecas. En la revista *Herencia* (1998-1999), se publicó “La astucia de José León Sánchez. (A propósito de *Tenochtitlan*)”, artículo escrito por Allen Cordero Ulate.

Los cinco trabajos académicos recopilados conforman el acercamiento crítico, sistemático y exclusivo a la obra de José León Sánchez; ahora bien, como se refirió, a excepción del análisis sobre *La colina del buey* escrito por el profesor Guillermo García Murillo (1974), es evidente que el interés casi se ha limitado a su obra más sobresaliente, es decir, *Tenochtitlan: la última batalla de los aztecas*, o a su primer éxito en ventas *La isla de los hombres solos*. No obstante, autoridades como Constantino Láscaris Comneno o Álvaro Quesada Soto, entre otras, también han comentado la obra

de manera general, sobre todo en términos temáticos y formales, tanto en estudios panorámicos como en notas de periódico.

La primera reseña sobre *Picahueso* apareció meses después de su primera edición. A propósito de la reciente publicación de la novela, en su columna dominical en el periódico *La República*, Alberto Cañas Escalante (1971) resaltó la madurez que alcanzaba José León Sánchez. Sobre la novela como tal, su comentario enfatiza que este tipo de personaje errabundo e inestable ha sido poco frecuentado en la literatura costarricense, de allí su valor particular, y destaca también que el autor en su novela lo biografía *in extenso*:

Picahueso es ese hombre que todos conocemos —generalmente alajuelense, de San Ramón o de Palmares— que recorre Costa Rica buscando una estabilidad que encuentra o no, y que, participando de las más variadas aventuras, se destruye construyendo. Un personaje de *episodios picarescos* que no es un pícaro, sino, simplemente, *un errante*. (p. 8. Cursivas agregadas).

Cañas Escalante destaca sobre todo el carácter errante del personaje, cuya movilidad constante asocia con episodios picarescos, pero sin tratarse por ello de un pícaro. En un tono similar, en el prólogo a *Picahueso*, Láscaris Comneno (1971) puntualiza en la construcción del personaje y del entorno que rompe con las representaciones propias del Valle Central costarricense, pues esto conlleva dilucidar otras problemáticas y angustias. Sobre José León Sánchez y su trabajo, opina que:

Mentalmente fue contemplando a Picahueso por entre los hombres a quienes realmente veía. Y aprovecha los distintos trabajos de este honrado y laborioso pícaro para ir describiendo el país. Especialmente se detiene en la descripción de San José, allá

por los finales del siglo. Diría que esa descripción es lenta, parsimoniosa, detallista, peca de morosa, lo que muestra que está hecha con amor hondo y tibio. (p. xii).

Para Láscaris Comneno, la movilidad de Picahueso de trabajo en trabajo sirve en el texto a la descripción del país; de ese modo, el énfasis en la acción de desplazarse genera una estructura del relato que a su vez da cuenta de la Costa Rica de finales del siglo XIX e inicios del XX, a través del punto de vista de un honrado y laborioso pícaro que recorre su geografía. Además, destaca que la narración de Picahueso no es mesiánica o ejemplar, sino que es una vida que lo fue solo para quien la vivió, contada simplemente. De forma que Láscaris Comneno presenta el texto sin entrar en detalles de tipo formal o de contenido, pues no es su propósito detenerse en ello.

Contrario a Cañas Escalante, para quien Picahueso no es un pícaro, Láscaris Comneno sí lee a este personaje en esa línea. Es notorio, además, que le anteponga dos adjetivos como honrado y laborioso, aspecto que recuerda la lectura que hacía José Fabio Garnier (1949) de Calixto, personaje de *La Rosalía* de Moisés Vincenzi, el pícaro de azulada nobleza. Ambas consideraciones desbordan el límite de lo que la crítica literaria más canónica ha interpretado como lo picaresco; sin embargo, se trata de una presentación y un comentario y, por lo tanto, los dos textos sugieren una interpretación menos ajustada a principios teórico-literarios.

Por su parte, Alfonso Chase Brenes en su texto *Narrativa contemporánea de Costa Rica* (1975), menciona que *La colina del buey* “es un intento, magnífico, para presentar de la literatura costarricense, esa *introspección histórica* de que carecen ciertas obras modernas” (pp. 90-91. Cursivas agregadas). En este estudio

introdutorio, el autor destaca lo histórico; no obstante, no afirma que se trate de una novela histórica. Además, Chase Brenes se refiere en dos ocasiones a la narrativa de José León Sánchez: al tiempo que elogia y le atribuye importancia dentro del desarrollo de la novela costarricense, no deja de señalar “escandalosos aspectos biográficos” y lo ubica en lo que denomina como el “típico autor de la sociedad de consumo” (p. 90). Páginas más adelante, reitera que “su caso es el del escritor en la sociedad de consumo, sujeto a un sub-boom editorial” (p. 118).

Finalmente, Ana Yolanda Zúñiga Arias en la introducción al drama sobre las minas de Abangares *Más abajo del aire* (2010), escrito por el dramaturgo Sergio Masís Olivas, plantea que “el escritor José León Sánchez (1999) fue el primero en denunciar las atrocidades, que se vivían en las minas por medio de su novela histórica” (p. 15). No obstante, esta afirmación es imprecisa, puesto que no se trata del primer texto literario en abordar dicha temática. Asimismo, suscribe la tesis de asociar *La colina del buey* con el género de la novela histórica y agrega que su autor se sumerge “en el ambiente de los trabajadores mineros y transporta a los lectores a un mundo que la mayoría de los costarricenses desconocía y aún muchos desconocen. Es una novela llena de aventuras, luchas, alegría y dolor; en ella, se da vida a personas reales desaparecidas” (p. 16).

La mención de Zúñiga Arias (2010) casi cierra lo que se ha planteado en términos generales acerca de *La colina del buey*, pues solo queda reseñar más adelante una escueta observación hecha por Sandoval de Fonseca (1978) respecto a esta novela, en el marco de un comentario general sobre el trabajo literario de José León Sánchez. Así pues, los siguientes trabajos revisados suponen una valoración panorámica de la

obra, que destaca motivos y tendencias en la escritura de este autor. Por ejemplo, Bonilla Baldares (1967/1981) señala aspectos de carácter biográfico y se limita, sin hacer un comentario para cada texto, a citar los títulos hasta entonces publicados, por lo que no hay mención a *Picahueso* y mucho menos a *La colina del buey*:

Un caso interesante, en buena parte por sus circunstancias trágicas, es el de JOSE LEON SANCHEZ, que pasó varios años en el presidio de San Lucas, donde escribió la novela **La isla de los hombres solos**, cuyo título expresa su tema, y allí mismo, o bien en Alajuela después de su salida del penal, ha satisfecho su evidente y vigorosa vocación literaria, a la que no responde todavía una sólida preparación cultural, con varios tomos de cuentos: **Dos cuentos** (1964), **Cachito de luna** (1964) y **El poeta, el niño y el río** (1965). (p. 330).

En 1975, Ervin Beck y Nilbur Birky realizan un trabajo titulado *Contemporary Costa Rican Literature in Translation: A Sample of Poetry, Fiction and Drama*. En este estudio, incluyen la traducción del cuento *God was Looking the Other Way* de José León Sánchez; además, estos autores hacen un breve comentario sobre su narrativa en general y sobre el texto compilado en particular. Beck y Birky (1975) resaltan y continúan la idea de la controversia en relación con la biografía del autor, así como el carácter marginal de sus personajes:

His narratives always focus on degraded human conditions in marginal sectors of our society. He uses forms and techniques that are not highly refined in artistic perfection, but which are skillfully directed toward provoking the reader's conscience. José León's aim is to force the reader to feel himself an accomplice in the humiliation, ignorance, misery, and degradation which victimize the characters who parade through his works. (p. 9).

Por su parte, Virginia Sandoval de Fonseca, en su *Resumen de literatura costarricense* (1978), hace un comentario general sobre José León Sánchez y sus textos, en donde pondera sobre los demás *La colina del buey*, pero no ahonda en las razones para sostener esa posición:¹⁵

José León Sánchez ha escrito varias obras: *Cachito de luna*, *La cattleya negra*, *La isla de los hombres solos*, *El río sucio*. Generalmente su obra tiene **valor documental**, en cuanto **testimonio de los bajos fondos sociales**.

El tomo titulado *A la izquierda del sol* incluye la mayor parte de las narraciones de José León Sánchez.

Todos sus escritos incorporan la **denuncia social** y algunos de ellos conllevan rasgos líricos.

La crítica está de acuerdo con que *La colina del buey* es lo mejor que ha escrito. (p. 35. El resaltado no pertenece a la cita).

Sandoval de Fonseca (1978) plantea nuevamente el valor testimonial —y por esa razón documental— presente en la narrativa de José León Sánchez y ese elemento testimonial es canalizado a través de personajes marginales. Para esta crítica literaria, el centro de la producción del autor es entendido en clave de denuncia social, característica distintiva de la generación del 40 a la que Álvaro Quesada Soto (2008, p. 105) también alude en su estudio de literatura costarricense, cuando se refiere a las influencias en el trabajo de José León Sánchez.

¹⁵ Sandoval de Fonseca menciona un “acuerdo entre la crítica” para considerar *La colina del buey* como el mejor trabajo literario de José León Sánchez hasta ese momento. Como ya se mencionó, en realidad la crítica de los textos de este autor es más bien escasa. Quizás la autora se refiere con ese “acuerdo” al artículo periodístico citado: “Con *Picahueso*, José León Sánchez nos ha dado el mejor y más maduro de sus libros” (Cañas-Escalante, 1971, p. 8).

Duncan, González, Jiménez y Mora, en el libro *Historia crítica de la literatura costarricense* (1995), ubican la obra de José León Sánchez en una corriente que denominan testimonial, la cual da cuenta tanto del espacio urbano como del campesino; no obstante, esta vertiente del testimonio, de acuerdo con su lectura, no plantea un proyecto capaz de solventar las problemáticas abordadas, a la manera en que, desde su perspectiva, sí lo hizo la generación precedente:

No es una narrativa innovadora en el sentido en que lo fueron las dos grandes corrientes de los años 40. Sus aportes más significativos son más bien temáticos: la oligarquía decadente, la población carcelaria, los negros limonenses como personajes, la ciencia ficción. En el plano formal, el chiste y la ironía. (p. 108).

Es relevante, en el acercamiento a la obra de José León Sánchez propuesto por Duncan, González, Jiménez y Mora, la desatención del tema de la mina. No hay motivo para excluir la explotación de las minas como aporte temático significativo, porque además de *La colina del buey* (1971) está el cuento “La mina de los cuarenta leones”, perteneciente al volumen *A la izquierda del sol* (1972), título citado en el estudio de estos autores. Lo más importante de su criterio en relación con la narrativa en general es convenir en la ironía como característica en el plano formal.

Quienes igualmente realizan un comentario sobre la producción literaria de José León Sánchez, y no contemplan *La colina del buey* en su trabajo, son Margarita Rojas y Flora Ovares (1995), en el libro *100 años de literatura costarricense*. En él hacen mención únicamente de dos de sus textos narrativos más conocidos, aunque consideran que el autor: “Se ha dedicado en algunas de sus novelas a reelaborar la

temática histórica, algunas veces situando la acción fuera del ámbito nacional... el mundo novelesco construye una idea de la realidad deformada y poblada de personajes y acontecimientos muchas veces grotescos” (pp. 186-187).

Por un lado, las autoras apuntan que *La isla de los hombres solos* se formula más como denuncia de las condiciones inhumanas y el aislamiento social en que se abandona a los reos del presidio San Lucas, mientras que su final voluntarista, opinan Rojas y Ovaes (1995), “le resta carácter novelesco a la obra” (p. 187). Por otro lado, acerca de *Tenochtitlan. La última batalla de los aztecas*, reiteran el motivo de la denuncia, en este caso del proceso de conquista de México.

iv) CONSIDERACIONES GENERALES

El siguiente fragmento de Álvaro Quesada Soto (2008), tomado de su *Breve historia de la literatura costarricense*, recoge las constantes halladas a lo largo de toda la revisión documental sobre picaresca, minería en la literatura costarricense y la obra de José León Sánchez en general:

Las novelas de J. L. Sánchez retoman de la novela del 40 la preocupación por **testimoniar** —desde el **punto de vista de los personajes marginados**— **ámbitos periféricos** de la **historia** o la **vida social**: el presidio de San Lucas en *La isla de los hombres solos* (1963), **los enclaves mineros de Abangares** en *La colina del buey* (1972), o la conquista de México desde el punto de vista de los aztecas en *Tenochtitlan* (1986). (p. 105. El resaltado no pertenece a la cita).

El estado de la cuestión descrito proyecta tres líneas de lectura que comparten una serie de constantes. Sin ánimo de adelantar el desarrollo del capítulo primero de

este trabajo, desde este punto se empiezan a perfilar las siguientes temáticas: la denuncia social, la marginalidad del personaje, el tema de la pobreza y el trasunto histórico del relato. Estas características representarían los nudos de lo que canónicamente se identifica como literatura picaresca y literatura minera, rasgos presentes también en la producción literaria de José León Sánchez de acuerdo con la crítica, particularmente en *La colina del buey*, novela sobre la que se centra este análisis.

g) APROXIMACIÓN TEÓRICA-CONCEPTUAL

Los estudios revisados sobre novela picaresca metodológicamente proponen la identificación de rasgos formales o de contenido y, según la perspectiva crítica que se adopte, establecer la continuidad o vínculo con la tradición literaria española. Tal es el caso de la lectura de Franco (1993) discutida en el estado de la cuestión. Asimismo, resulta notable que la teoría predominante en esta tradición crítica es la del enfoque estructuralista, debido a su interés por encontrar la forma textual inamovible que permita afirmar primero la existencia de un género picaresco, para luego discutir sobre él y establecer un canon irrefutable.

Sin duda, sigue siendo provechoso el impulso por definir una poética para analizar otras producciones textuales cercanas en su forma a la picaresca; no obstante, por lo general cada nueva réplica primero se encarga de desautorizar los acercamientos anteriores y, seguidamente, de proponer una respuesta planteada como novedosa y universal. Esta *nueva poética* por lo general recurre a los mismos supuestos

teóricos, formales y de contenido, pero acomodándolos a conveniencia, de acuerdo con el texto o corpus que se analice, como se aprecia también en el caso de Franco (1993).

El resultado de este tipo de ejercicios críticos es que todo el esfuerzo interpretativo termina por ajustarse a la perfección: por un lado, el aparato teórico construido, la mayoría de las veces *ad hoc*, es confirmado en todos sus ángulos de manera mecánica; por otro lado, el texto literario termina funcionando para los propósitos de justificar una teoría y no para plantear una reflexión en torno a la potencialidad de la escritura en tanto práctica, por mencionar un ejemplo de lo que puede trabajarse en un estudio sobre literatura.

El discurso crítico de la picaresca se puede resumir en tres líneas definidas según su desarrollo teórico. En un primer momento, el denominador común de todos los acercamientos a esta temática fue definir su objeto de estudio, es decir, hacerle un lugar en el canon literario al género picaresco. Con base en la revisión más reciente realizada por Luis Villamía (2011), compartida en otros trabajos académicos como, por ejemplo, el de Sarah Laporte (2011), las orientaciones definidas con mayor claridad son la línea referencialista, la línea estructuralista (también llamada formalista) y la perspectiva comparatista (o ecléctica).

Las dos primeras aproximaciones, la referencialista y la estructuralista, coinciden en la intención de definir contundentemente sus conclusiones y, por lo tanto, de cerrar el campo de estudio a un limitado número de textos. Por su parte, la línea ecléctica o comparatista procura abrir las posibilidades de análisis a múltiples textos,

pero en algunos casos plantea conclusiones tan cerradas y excluyentes como las que acusa. Por ejemplo, esto ocurre con la propuesta de Laporte (2011), quien reconstruye una poética a partir de conceptos ya trabajados, “para remediar satisfactoriamente la complicada situación del género más emblemático de la literatura española... género extremadamente escurridizo que hoy en día sigue (¿seguía?) careciendo de una poética definitoria concluyente” (p. 539).

Para los intereses de esta investigación, se propone revisar los conceptos de la tradición estructuralista que permitan enmarcar la lectura de *La colina del buey* a tono con una modalidad de la picaresca. Aunque la primera fase de la investigación es marcadamente descriptiva, de ninguna manera se quiere describir una poética de lo picaresco, ni nada similar, para luego trasladar esa máquina conceptual al texto con el objeto de medir o evaluar cuánto se cumple y cuánto no. Antes bien, debe reconocerse que ciertos puntos del aparato crítico estructuralista son potencialmente útiles para examinar algunas constantes en *La colina del buey*, pero deben neutralizarse¹⁶ y ponerse al servicio de una teoría diseminadora, en este caso, la deconstrucción derrideana.

En ese sentido, esta aproximación teórica debe responder a la intención de la segunda fase de la investigación. En este segundo momento se empezaría por retomar las constantes más importantes extraídas de la modalidad picaresca que enmarca la lectura de la novela *La colina del buey*, propiamente consideraciones de orden

¹⁶ Se entiende neutralizar como el acto de señalar la ahistoricidad de muchos conceptos estructuralistas y tomarlos a favor, reconociéndoles su valor operativo, pero con ese cuidado.

descriptivo, y examinar cómo interpretarlas desde una estrategia textual deconstructiva. Como apunta Jacques Derrida (1967/1998) en *De la gramatología*, su texto programático:

Los movimientos de deconstrucción no afectan a las estructuras desde afuera. Sólo son posibles y eficaces y pueden adecuar sus golpes habitando estas estructuras. Habitándolas de una determinada manera, puesto que se habita siempre y más aun cuando no se lo advierte. Obrando necesariamente desde el interior, extrayendo de la antigua estructura todos los recursos estratégicos y económicos de la subversión, extrayéndoselos estructuralmente, vale decir sin poder aislar en ellos elementos y átomos, la empresa de deconstrucción siempre es en cierto modo arrastrada por su propio trabajo. Es esto lo que, sin pérdida de tiempo, señala quien ha comenzado el mismo trabajo en otro lugar de la misma habitación. (pp. 32-33).

i) LO PICAresco: ALGUNAS COORDENADAS PARA EL ANÁLISIS

El discurso crítico sobre la picaresca ofreció sus primeros resultados con las aproximaciones que acudían al texto literario como fuente o documento histórico de la época en que surgió. Dadas las particularidades de la narración y la caracterización del personaje, los críticos tanto positivistas como marxistas entresacaban dinámicas sociales y temáticas referidas en los textos literarios. Entre los más importantes de esta tendencia, sobresalen especialmente autores como Alexander Parker con su libro *Los pícaros en la literatura: la novela picaresca en España y Europa, 1599-1753* (1971) y José Antonio Maravall con *La literatura picaresca desde la historia social* (1986).

Cuando Gérard Genette publica *Estructuralismo y crítica literaria* en 1966, en defensa del posicionamiento estructuralista frente a la esterilidad del análisis temático,

como era el caso del acercamiento marxista a la literatura, retoma de Lévi-Strauss la tesis de que el pensamiento crítico sostiene su discurso sobre la base de la estructura que le provee la misma obra que analiza (Genette, 1966/2010, p. 140). Por esta razón, en una segunda etapa, el énfasis en los contenidos y temas reproducidos en los textos literarios considerados picarescos dio paso a la discusión acerca de la forma textual en que estos eran presentados.

Sobre cualquier otro aspecto de contenido, lo que interesaba a los críticos era el dispositivo textual que diferenciaba a la picaresca de otras producciones literarias de la época. Interesaba definir puntualmente el diseño del relato y su particular estructura como garantía genérica, de modo que se terminaba por reducir bastante el corpus canónico. En esta segunda línea teórica, cabe mencionar dos importantes trabajos críticos: en primer lugar, *La novela picaresca y el punto de vista* (1970), de Francisco Rico y, en segundo lugar, *Lazarillo de Tormes en la picaresca* (1972), de Fernando Lázaro Carreter.

A manera de síntesis de las dos etapas anteriores, el enfoque comparatista ofrece una amplitud que convoca tanto elementos de contenido como de la estructura del relato leído a tono con una modalidad de la picaresca. No sin polémica, quien abordó inicialmente esta posibilidad de análisis fue Claudio Guillén, con su clásico *Toward a Definition of the Picaresque* (1962). Este mismo autor en 1989 propondrá el término *interhistoricidad*, el cual le permite validar la lectura comparada de textos escritos en distintos momentos históricos, pero que ofrecen marcas de intermitencia, ruptura, recuperación, interrupción y reescritura (p. 289), y para el caso utiliza como

paradigma la novela picaresca. Posteriormente, en 1990, un texto que se convierte en referente es *La novela picaresca* de Antonio Rey Hazas, debido a que retoma a Parker, Maravall, Rico, Carreter y Guillén, entre otros autores.

En la medida en que Rey Hazas (1990) retoma, contrasta y reinterpreta lo picaresco sobre la base de las tesis referencialista y estructuralista, su propuesta más abierta posibilita una lectura coherente de *La colina del buey* en modo picaresco. A diferencia de Francisco Rico¹⁷ (1970/1989, pp. 135-136), quien opina que lo picaresco como tal se cerró con *La vida y hechos de Estebanillo González, hombre de buen humor* (1646), para Rey Hazas (1990, p. 89) existen rasgos formales en la narrativa contemporánea que le dan continuidad a la picaresca, como sería para él la novela *La familia de Pascual Duarte* (1942), de Camilo José Cela: “Yo, señor, no soy malo, aunque no me faltarían motivos para serlo” (1942/1977, p. 15). Esta narración de un condenado a muerte que recurre a la epístola y mediante la autobiografía compone un relato con el objetivo de justificar sus crímenes, según Rey Hazas forma parte con toda justicia de esa tradición inaugurada por el anónimo *Lazarillo de Tormes* (1544).

La propuesta de Rey Hazas es compleja, sobre todo cuando ofrece sus hipótesis en torno al origen del relato picaresco y los temas que, de acuerdo con su lectura, están en juego en textos como el *Lazarillo de Tormes* y el *Guzmán de Alfarache* (1599): las tensiones entre conversos e hidalgos, el erasmismo y la Contrarreforma, el punto de

¹⁷ Un argumento similar ofrecía también Luis Barahona Jiménez, pero de acuerdo con su propuesta, la picaresca concluye con *Vida, ascendencia, nacimiento, crianza y aventuras del doctor don Diego de Torres y Villarreal*; véase “La picaresca y el último de los pícaros”, mayo de 1977, *Tiempo Actual*, (4), 55-63.

quiebre con la novela de caballerías y el relato épico, entre otros. Ahora bien, las características formales que paralelamente propone sí dejan ver su deuda con las tesis estructuralistas, de las cuales apenas llega a distanciarse; sobre todo, esto último es evidente cuando elabora una “nómina picaresca”, determinada a partir de la suma de elementos morfológicos y temáticos (1990, p. 45).

Los rasgos formales de la propuesta de Rey Hazas se ofrecen casi a manera de decálogo (1990, pp. 40-44), con un orden de mayor a menor relevancia que podría ordenarse como sigue: la autobiografía, el punto de vista, la dialéctica lector/autor, la herencia de sangre, la evolución temporal, el dualismo temporal, la relación con el amo y el motivo del viaje, los episodios concatenados por un eje, la narración cerrada y vida abierta, y la composición narrativa-digresiva. De modo más apropiado, estas categorías operativas en el relato picaresco se desarrollarán en el capítulo I, pues a partir de estas se propondrá una lectura de *La colina del buey* como una modalidad de la picaresca.

En su propuesta, Francisco Rico (1970/1989, pp. 100-101) intenta cerrar la disputa de si la picaresca se define a partir de la figura del pícaro como tipo social de una época —entiéndase el pícaro de la literatura como imitación o mimesis del pícaro de la vida real—, mediante el recurso a una estructura literaria específica. Según su criterio, la criatura literaria del pícaro se compone mediante las reglas de la imaginación y el arte: “el pícaro de la vida se disuelve en mil facetas inaprensibles; el pícaro de la novela se reconoce precisamente por un orden y una concatenación (orgánicos unas veces, otras fosilizados, pero siempre presentes)” (p. 101). Cuando Rey Hazas (1990, p. 20) afronta el mismo problema de la definición del pícaro esgrime un

argumento idéntico que no vale la pena reproducir y, seguidamente, ofrece otra demarcación a partir de la cual se puede reconocer *con propiedad* esa criatura literaria.

Las principales características *que deben buscarse* en la materia literaria del pícaro, de acuerdo con Rey Hazas (muchas de las cuales coinciden con las de Francisco Rico), inician con la actitud antiheroica y toda su carga moral negativa, la encarnación del deshonor, la libertad en términos de no sujeción a los códigos sociales o morales, el afán de ascenso social y la parodia del honor, la genealogía vil, el hambre sumada al ingenio, la mendicidad o miseria, la actitud delincuente, el encuentro con un mundo adverso, el paso de la inocencia a la malicia, las malas compañías, la locuacidad, el pícaro escritor, la soledad radical del pícaro y una moral a su medida.

Un acercamiento crítico a la lectura de Rey Hazas revela que su tesis suspende la pugna entre la perspectiva morfológica y el enfoque histórico o temático, en la medida en que apuesta por la opción que comprende el significado como interdependiente de la forma. Esta salida, sin embargo, es conciliable solo dentro de la misma relación de oposición binaria que ha sostenido la metafísica en Occidente. Para Derrida, los estudios literarios han estado dominados por supuestos filosóficos tanto como la misma filosofía; la teoría literaria ha trabajado limitada a las formas clásicas del pensamiento filosófico griego desde Aristóteles: siguiendo las reglas del silogismo y asumiendo las oposiciones fundamentales y absolutas como lo inteligible y lo sensible, forma y materia, sujeto y objeto, naturaleza y cultura, presencia y ausencia (Attridge, 1992, p. 3).

Reconocer de antemano esta característica o los límites del campo de los estudios literarios es un primer paso, pero debe estar acompañado de la pregunta por cómo se lee la literatura y, por qué no, el proceso de su escritura. En ese sentido, la propuesta derrideana incomoda porque también la literatura ha sido tanto leída como entendida en términos de un origen (biográfico, histórico, socioeconómico, psicoanalítico) o un fin (estético, moral, espiritual, político), o en última como fundamentalmente mimética y por eso deudora de una noción de verdad (Attridge, 1992, p. 4). Sirvan estas inquietudes para introducir la propuesta de Jacques Derrida.

ii) LA DECONSTRUCCIÓN COMO RECURSO AL FUERA DE JUEGO Y A LA DESTRUCCIÓN¹⁸

La palabra deconstrucción puede parecer particularmente técnica y su significación remitir a cierto carácter procedimental o metodológico, además de que podría asociársele también a un valor negativo; sin embargo, la deconstrucción se resiste a ser, en palabras de Derrida en su texto "Carta a un amigo japonés" (1985/1997, p. 24), *domesticada* por las instituciones académicas, reapropiada en forma de una metodología de lectura e interpretación. Dos argumentos de por qué la deconstrucción no puede reducirse a método los plantea Patricio Peñalver Gómez, en su introducción al libro *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía* (1987/1989).

¹⁸ En este lugar es preciso agradecer a dos personas que me acercaron a los textos de Derrida: por un lado, a la Dra. Ruth Cubillo Paniagua, quien me presentó en su curso "Deconstruccionismo y Literatura" al Derrida preocupado por lo literario y los entresijos de la representación; por otro lado, a la Dra. Laura Álvarez Garro, quien hizo lo propio en su curso "Filosofía Contemporánea", al acercarme al Derrida pensador, al filósofo de lo político. Sus clases magistrales enriquecen esta sección en particular.

El primero de los argumentos de Peñalver Gómez (1987/1989, pp. 21-22) es que la deconstrucción es singular, irreductiblemente, en la misma medida en que cada texto por sí mismo lo es. En palabras de Derrida (1968/1975), se trata de abrir un texto particular para producir otro mediante una operación doble: “Habría, pues, con un gesto doble, pero desdoblado, que leer y escribir” (p. 94); por lo que la deconstrucción en su doble gesto, lee un texto singular y escribe un texto singular. Pero esta manera de leer exige descentrarse y producir otro texto que no repita un método, como queda insinuado en el prólogo a “La farmacia de Platón”: “tampoco leería aquel a quien la «prudencia metodológica», las «normas de la objetividad» y las «barandillas del saber» le contuvieran de poner algo de lo suyo” (1968/1975, p. 94).

En *De la gramatología* (1967/1998), Derrida propone que el movimiento de deconstrucción es también una manera determinada de habitar las estructuras (p. 32), aspecto que Peñalver Gómez retoma para defender que, si bien la deconstrucción se resiste a una conversión metódica, sí echa mano de la crítica “al método o los métodos clásicos (de los que no se podría prescindir simplemente sin el riesgo de la más estéril arbitrariedad)” (p. 22). De manera que la deconstrucción arranca desde dentro y se sirve de las herramientas metodológicas disponibles, pero con otros intereses hermenéuticos.

El segundo argumento contra la reducción metódica que ciertos malentendidos respecto a la deconstrucción podrían acarrear es la interpretación en términos de acto u operación que un sujeto realiza, cuando más bien se trataría de “un acontecimiento histórico que tiene lugar en, o como, la clausura del saber y la diseminación del sentido”

(Peñalver-Gómez, 1987/1989, p. 22). Dicho de otra manera, la deconstrucción trabaja en el límite, justo en el borde de la estructura donde se detiene el juego de sentido y este tiene la potencialidad de diseminarse. Estas consideraciones son expuestas por Derrida con especial énfasis en el texto "Carta a un amigo japonés" (1985/1997):

No basta con decir que la deconstrucción no puede reducirse a una mera instrumentalidad metodológica, a un conjunto de reglas y de procedimientos transportables. No basta con decir que cada «acontecimiento» de deconstrucción resulta singular o, en todo caso, lo más cercano posible a algo así como un idioma y una firma. Es preciso, asimismo, señalar que la deconstrucción no es siquiera un acto o una operación. No sólo porque, en ese caso, habría en ella algo «pasivo» o algo «paciente» (más pasivo que la pasividad, diría Blanchot, que la pasividad tal como es contrapuesta a la actividad). No sólo porque no corresponde a un sujeto (individual o colectivo) que tomaría la iniciativa de ella y la aplicaría a un objeto, a un texto, a un tema, etc. La deconstrucción tiene lugar; es un acontecimiento que no espera la deliberación, la conciencia o la organización del sujeto, ni siquiera de la modernidad. Ello se deconstruye. El ello no es, aquí, una cosa impersonal que se contrapondría a alguna subjetividad egológica. Está en deconstrucción (Littré decía: «deconstruirse... perder su construcción»). Y en el «se» del «deconstruirse», que no es la reflexividad de un yo o de una conciencia, reside todo el enigma. (p. 25).

Antes de ampliar en la propuesta gramatológica, es conveniente retomar la tesis de Derrida expuesta en "La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas" (1967/1972), conferencia dictada en la Johns Hopkins University en octubre de 1966, el mismo año en que Gérard Genette publicaba su trabajo "Estructuralismo y crítica literaria". Este texto es importante porque es anterior a *De la gramatología* (no tanto en un sentido cronológico, sino epistemológicamente) y no solo anticipa algunas

ideas disparadoras de la deconstrucción, sino que en sus páginas elabora una crítica a la estructuralidad de la estructura y a la metafísica occidental.

Derrida expone que el discurso del estructuralismo se neutraliza a sí mismo en tanto que necesita referirse a un centro o punto de presencia, principio organizador que cierra y abre el juego posible dentro de la estructura (indistintamente *arjé* y *telos*). Aunque sí existe un juego en la estructura, es impensable que se dé la permutación o transformación de sus elementos porque el centro representa un adentro y simultáneamente un afuera que está fuera de juego: “Se ha pensado siempre que el centro, que por definición es único, constituía en una estructura aquello que, gobernando la estructura, se sustraía a la estructuralidad” (Derrida, 1967/1972, p. 10). Es esta condición, contradictoriamente coherente, de la estructura centrada tanto en la presencia y en el fuera de juego, la que detiene y fija el sentido.

En términos políticos, por ejemplo, es la misma metáfora que planteaba Hobbes en la teoría del soberano absoluto, aquel que sale de la sociedad, pero al mismo tiempo está fuera de ella y esto hace que se detenga el juego por la ley totalizante del centro, la cual estaría representada en la autoridad incuestionable del soberano. En términos lingüísticos, por ejemplo, es la tesis de Ferdinand de Saussure que coloca la preeminencia del significado (metafísica de la presencia) sobre la materialidad del signo fónico (o significante lingüístico), y reafirma la condición subsidiaria de la escritura en ese esquema analizado en su *Curso de lingüística general* (1916). En términos del marco teórico construido en torno a la picaresca, por ejemplo, es la serie de universales que se han posicionado y a fuerza de invocar su presencia, han detenido

el juego interpretativo en cuanto se salga del trazado determinado por el origen, el cual a su vez señala un fin que es otra de las variantes de la presencia.

Derrida comprende por acontecimiento el punto en que se percibe una ruptura comportada por la sospecha frente al constante recurso a la presencia, que no es más que un no-lugar, una ausencia que se troca en discurso, entendiéndolo como “sistema en el cual el significado central, originario o trascendental no es jamás absolutamente presente fuera de un sistema de diferencias” (1967/1972, pp. 12-13). Sin expresarlo exactamente como acontecimiento histórico, Derrida (1967/1972) alude a la radicalidad de la época en que se da esta tensión:

Si se quisiera, sin embargo, a título indicativo, escoger algunos “nombres propios” y evocar los autores de los discursos en los cuales esta producción se halla más cerca de su formulación más radical, sería preciso sin duda citar la crítica nietzscheana de la metafísica, cuyos conceptos de ser y de verdad son en ella sustituidos por los conceptos de juego, de interpretación y de signo (de signo sin verdad presente); la crítica freudiana de la presencia de sí, es decir de la conciencia, del sujeto, de la identidad consigo, de la proximidad o de la propiedad de sí; y más radicalmente, la destrucción heideggeriana de la metafísica, de la onto-teología, de la determinación del ser como presencia. (p. 13).

La deconstrucción aparece como posibilidad, en un escalón menos agresivo que la destrucción heideggeriana, cuya formulación remite a un círculo que para Heidegger describe la relación —en palabras de Derrida— entre la metafísica y la historia de la destrucción de la metafísica. De ahí la relevancia de habitar de otra manera la estructura, porque no hay lenguaje ajeno a esa historia que permita enunciar una proposición que destruya aquello que en principio habita y, hay que agregar, “el juego

de las diferencias implica en efecto síntesis y remisiones que evitan que en algún momento, y en algún sentido un elemento simple pueda estar *presente* en sí mismo y no remita más que a sí mismo”, según plantea Derrida (1972/2014, p. 47) en una entrevista con Julia Kristeva.

La tesis de que la deconstrucción no puede ser entendida como método se sostiene porque resulta un gesto doble distinto: leer/escribir, expandir el campo y el juego de la significación (buscar la fisura donde el discurso aparece en calma, cómodamente encerrado en sí mismo; ir donde se expresa lo que no se presupuestó en el querer-decir), sin renunciar a la complicidad metafísica, previendo las reducciones y oposiciones que intervienen en todo discurso. A riesgo de caer en lo explicativo, se trata de una estrategia textual siempre singular y móvil que reclama su lugar.

iii) APUNTES GRAMATOLÓGICOS

La posición de *De la gramatología* como relato teórico para esta investigación es solo una apelación a una escritura más programática en comparación con otros textos de Derrida; no obstante, la deconstrucción no es una teoría que provea/promueva una batería conceptual fija o inamovible. Como Peñalver Gómez (1987/1989) apunta, los textos de Derrida, y de otros, “en los que la deconstrucción toma cuerpo, por así decirlo, como motivo explícito, como palabra en una cadena y como estrategia móvil, son ya ellos mismos respuesta, síntomas e intentos de interpretación de esa deconstrucción-acontecimiento histórico-ontológico que ya ha tenido lugar” (p. 22).

Tomando en cuenta lo anterior, esta tesis se plantea como un acontecimiento en la cadena del ser-en-deconstrucción que ha tomado lugar, en este caso en un texto titulado *La colina del buey*, cuya propuesta de lectura primero se sostiene gracias a una metodología estructuralista y, seguidamente, se deconstruye habitando de una cierta manera esa misma estructuralidad. En tal orientación, el movimiento de deconstrucción no lee/escribe acuciado por un deseo de señalar un origen, un fin o por una exigencia de verdad, lo cual no representa un síntoma de esterilidad como se le ha criticado, sino que abre el juego en la propia metafísica logocéntrica.

La deconstrucción configura esa posibilidad de ir encadenando, sobre la marcha y a manera de escritura de la escritura, los indecibles que sugiera el texto literario diseminado mediante la lectura atenta; precisamente, es este movimiento el que se trasladará a otro lugar, en específico a los capítulos II y III. En este lugar del texto, en este punto de la escritura, cualquier otra anticipación de carácter teórico-conceptual corre el riesgo de leer en *La colina del buey* lo que *habría querido decirse* desde la deconstrucción, lo cual representaría una doblez hermenéutica al propio pensamiento derrideano.

No es un desvarío suspender acá la exigencia formal y académica del marco teórico —titulado en esta tesis solamente como aproximación teórico-metodológica, por guardar mejor relación con lo que abordan las líneas anteriores, en términos de evitar *domesticar* el discurso de la deconstrucción—. La deconstrucción implica un moverse sobre una superficie textual y, en este sentido, esta sección en sí ha sido ya bastante indicativa respecto a ciertas referencias para pensarla; por lo tanto, sin caer

en la contradicción o la ingenuidad, es preciso realizar al modo nietzscheano un cierre parcial de sentido en este lugar de la escritura.

h) DESCRIPCIÓN DEL CORPUS

i) DATOS BIOBIBLIOGRÁFICOS DE JOSÉ LEÓN SÁNCHEZ

En 1971, José Marín Cañas declara en una entrevista a propósito de la joven literatura costarricense que “en novela, José León es el de más habilidad y enjundia” (Tovar, p. 9). Para ese momento, José León Sánchez, nacido el 19 de abril de 1929, estaba por cumplir 42 años y ya contaba con dos novelas y una considerable cantidad de cuentos publicados, incluido un libro de poemas.

Hasta la fecha, es innegable que la obra de José León Sánchez ha tenido un eco internacional que no ha sido alcanzado por otro autor o autora en Costa Rica. De acuerdo con el estudio bibliográfico de Kargleder y Mory (1978), antes de la aparición de *Picahueso* o *La colina del buey*, José León Sánchez contaba con publicaciones como *Poemas* (1962), *La isla de los hombres solos* (1963), *Cachito de luna* (1964), *El poeta, el niño y el río* (1964), *La niña que vino de la luna* (1964) y *Una guitarra para José de Jesús* (1964). Todas estas ediciones fueron de un alcance reducido y de pocas páginas, casi artesanales, a excepción de *La isla de los hombres solos*.

En 1967, Alberto Cañas Escalante lamentaba que la primera edición profesional de un texto escrito por José León Sánchez se publicara fuera del país: “Debería darnos

un poco de pena, que a cuatro años de su revelación como cuentista con un merecidísimo premio otorgado por un jurado muy solvente, su primer libro aparezca en Guatemala y no aquí” (p. 9). En este caso hace referencia a *Cuando canta el caracol* (1967), que fue sucedido por *La cattleya negra* (1967).

Será en 1971 que José León Sánchez publique su segunda novela, titulada en una única edición como *Picahueso*, y que un año después se editaría de modo definitivo como *La colina del buey*. En ese año 1972 también ve la luz en España *A la izquierda del sol*, una compilación hecha por el Círculo de Lectores de Madrid que reúne algunos cuentos del autor ya publicados y otros más. La profusa labor del escritor es manifiesta con novelas como *Los gavilanes vuelan hacia el sur* (1981), *La luna de la hierba roja* (1984), *Tenochtitlan* (1986), *Campanas para llamar al viento* (1987), *¡Mujer... aún la noche es joven!* (2001) y *Al florecer las rosas madrugaron* (2014), entre otros trabajos de no ficción que suman una cantidad considerable.

A las exitosas reediciones de *La isla de los hombres solos* se agregan elogios que han sido explotados como parte del trabajo editorial en contraportadas o prólogos, por lo que resulta dificultoso afirmar su veracidad. Por ejemplo, entre los comentarios agregados por las editoriales son recurrentes las figuras de dos premios Nobel: Gabriel García Márquez y Camilo José Cela. Mientras que, de *Tenochtitlan*, se expresa que Carlos Fuentes la consideraba una novela que todo mexicano debe leer.¹⁹

¹⁹ El comentario de Carlos Fuentes se materializó en una edición de *Tenochtitlan*, exclusiva, de lujo e ilustrada, que el Gobierno mexicano ofrece como regalo a los servicios diplomáticos extranjeros, lo cual es bastante representativo del acogimiento de José León Sánchez y su obra literaria en el ámbito regional, especialmente en México.

ii) RESUMEN DE *LA COLINA DEL BUEY*

El relato inicia a modo de rememoración con la frase “Yo he sido”, que dirige de entrada la lectura del texto como si fuera un recuento de una vida singular, pero sin ningún artificio o recurso de ambigüedad. Aunque no se divide explícitamente en capítulos, la novela sí está segmentada en partes con numeración romana; en total, seis secciones separadas a su vez en pequeños episodios distinguidos entre sí por tres asteriscos centrados. La primera edición de 1971 (titulada *Picahueso*), en sus primeras páginas exhibe el galardón recibido en los Juegos Florales Centroamericanos 1968; además, trae una dedicatoria del autor (fecha el 8 de noviembre de 1967), una presentación a cargo de Constantino Láscaris Comneno (fecha el febrero de 1969) y un glosario al final del texto. La novela cierra con la palabra FIN y está fecha el en San José, 8 de noviembre de 1967.

La sección I recupera la infancia de Manuel Miranda Miranda, alias Picahueso, en San Ramón de Alajuela. En esta parte, el narrador revela los pormenores de su origen y las circunstancias de su posterior orfandad. Manuelillo describe los juegos que lo entretenían, los trabajos que realizaba, las travesuras y los castigos, su experiencia precoz con el guaro y el sexo. También repasa las actividades festivas de San Ramón, con una cantidad considerable de detalles, antes de desplazarse por primera vez a San José a la edad de diez años, luego de ser cedido para su tutela a un personaje adinerado de la ciudad capital.

La narración en la sección II es prolija en referencias al San José finisecular, conocido por Manuelillo gracias a su nuevo oficio como mozo en casa de la familia Esquivel. En contraste con la sección anterior, esta es predominantemente descriptiva y la acción se demora en favor de una mirada que callejea y descubre las actividades cotidianas de la ciudad, su calendario y su catálogo de oficios. En la narración se introducen tanto digresiones históricas como referencias a situaciones comprensibles desde el presente narrativo y no desde el presente narrado, que sería la mirada de un niño de poco más de diez años. Esta sección cierra con la renuncia de Manuelillo a quedarse en San José, por su deseo de volver a San Ramón.

La sección III introduce al lector en el ambiente minero por primera vez, pero antes ocurren una serie de episodios relacionados con los trabajos que realiza Manuelillo previo a su llegada a la zona minera de Abangares. Instalado en territorio de la Compañía, en su oficio de carnicero recibe el apelativo de Picahueso, colocado por una mujer nicaragüense, conocida como la Toña Cortés, dueña de una fonda que alimentaba a centenares de mineros. Esta sección es llamativa por la cantidad de detalles que Picahueso ofrece relacionados con las dinámicas entre los mineros y sus condiciones de trabajo, sin ser él uno de ellos aún. Aparecen en esta parte digresiones como la de la matanza de los negros y un robo de oro a la Compañía, situaciones que Picahueso no presencia, pero conoce de oídas.

La narración continúa en Abangares durante la primera parte de la sección IV, con Picahueso sumado entre los mineros que trabajan en los túneles; por primera vez, desempeña propiamente un oficio en la mina, hasta que retorna al trabajo de carnicero

en Las Cañas. Ahí tiene problemas con el jefe de Policía, por lo que pasa un tiempo encerrado en una celda; es liberado bajo fianza, pero reincide; huye y es recapturado. De reo asciende a teniente, de un día para otro, porque ocurre una revuelta armada que requiere de hombres para formar filas gubernamentales. Después de la sublevación, Picahueso se traslada a Abangares por un tiempo hasta formar parte de la lista negra de la Compañía minera por coligallear, es decir, hurtar pequeñas cantidades de oro. Se traslada a las minas del Aguacate, donde prospera momentáneamente, pero su fortuna se torna en desgracia una vez más.

La sección V empieza con Picahueso en Punta Arenas, alcoholizado por motivo de un desengaño amoroso. Durante un corto periodo vive en la costa, haciendo trabajos relacionados con el mar, hasta que regresa a la mina. Se enamora en La Sierra de Abangares, nace su única hija, pero nuevos problemas con la ley lo arrojan un año entero a la cárcel. Por segunda ocasión, su pareja lo cambia por otro hombre que sí tiene futuro.

Para finalizar, en la sección VI, más corta que las demás, Picahueso hace de peón en las bananeras del Pacífico Sur y en la construcción de una línea férrea en esa zona. Debido a severos problemas de salud, termina su vida en el hospital San Juan de Dios, en el Salón Azul, el de los tuberculosos. Es desde ese lugar que narra su historia, consciente de que cada día está más cerca de la muerte, hasta que un día muere.

i) MARCO METODOLÓGICO

Esta investigación se inició por el interés en definir un corpus de literatura costarricense que abordara el tema de la explotación minera, sobre todo porque no existe un estudio panorámico que rastree pormenorizadamente esta temática en la literatura nacional. Así fue que mediante búsquedas y textos que conducían a otros textos, se fue conformando un considerable grupo de publicaciones de distintos géneros (narrativa, lírica e incluso drama), que abordan la minería y sobre todo la historia minera de Abangares. En esa línea, un resultado todavía en construcción se ofrece en el anexo de esta investigación, puesto que dejó de ser prioridad.

Paralelamente a la labor de recopilación, se consultaron trabajos académicos tanto nacionales como internacionales relacionados con la temática de la minería en la literatura. No obstante, dado que la selección y el análisis panorámico del corpus dejaron de ser prioridad para la investigación, fue necesario replantearla, lo que derivó en la exploración de las posibilidades narrativas heredadas de la tradición picaresca y las teorías acerca de esta. Posteriormente, la pertinencia de sumar la deconstrucción se convirtió en el interés principal del trabajo.

Toda esta búsqueda se hizo mediante Internet, se acudió a la consulta de repositorios institucionales (para la revisión de libros especializados de forma gratuita), hemerotecas (para la conformación del estado de la cuestión), bibliotecas (para libros de consulta obligatoria y otros) e incluso mediante la comunicación con los

autores de algunas de las investigaciones halladas (específicamente vía correo electrónico).

CAPÍTULO I. ANÁLISIS ESTRUCTURALISTA DE *LA COLINA DEL BUEY*: MODALIDAD PICARESCA

La lectura de lo picaresco como forma narrativa en la producción literaria contemporánea sigue siendo productiva. Estudios críticos y trabajos académicos dan cuenta de ello, algunos con propuestas más convincentes como la de Coello-Gutiérrez (2009), quien encuentra rasgos similares entre el pícaro literario y el protagonista de la novela negra centroamericana, y otras menos persuasivas como la idea de la sicaresca esgrimida por Abad Faciolince (1994), quien acuña el neologismo para plantear un paralelismo entre el pícaro y el sicario de la narrativa del narcotráfico en Antioquia. Dichas propuestas, en todo caso, señalan la vitalidad que sigue teniendo la tradición picaresca en la literatura hispanoamericana y entre sus críticos.

En cuanto a trabajos académicos más extensos, una búsqueda inicial revela un grupo de tesis de grado y posgrado debidamente formuladas, las cuales siguen al pie de la letra una metodología crítica definida como comparatista (que mirada de cerca resulta una combinación de las tradiciones referencialista y estructuralista en el manejo de presupuestos teóricos, solo agregando la condición de la apertura en cuanto al corpus) y otras veces, menos convincentes, establecen una nueva poética que permita leer determinado corpus como picaresco. En estos casos,²⁰ la metodología

²⁰ Los trabajos se refieren en nota al pie porque no fueron citados en esta investigación, solamente ilustran lo que se halla sobre el tema en el ámbito académico hispanohablante. Las tesis referidas son: *Ecos de la picaresca en la novela Travesuras de la niña mala*, por M. G. Beatrice-Pados, 2008, tesis de maestría en Literatura Española, Universidad de Oslo, Noruega; *Un pícaro en México: La posición de Tata Lobo (1952) de E. Abreu Gómez dentro del marco genérico de la tradición picaresca*, por A. Vande Walle,

consistió en encontrar los rasgos formales, desde un acercamiento comparatista, cuya presencia pudiera validar la hipótesis de si los textos analizados se ajustaban o no a la tradición picaresca, si podían leerse o no en esa clave.

1.1. ESTRUCTURA DEL RELATO PICAresco EN *LA COLINA DEL BUEY*

Esta primera sección se plantea justamente en esa misma línea que ha marcado el estudio crítico de la picaresca desde los años setenta e incluso recientemente: encontrar qué elementos de la tradición quinientista están presentes en la novela y puedan sostener así una lectura de *La colina del buey* en esa modalidad. Los siguientes elementos comparatistas desarrollados por Rey Hazas (1990), así como los conceptos estructuralistas formulados por Francisco Rico (1970/1989) dan la pauta para manejar esta hipótesis de lectura.

1.1.1. LA FORMA AUTOBIOGRÁFICA

Al margen del corpus que se investigue o las premisas teóricas que se quieran problematizar en el trabajo crítico sobre el género picaresco, uno de los elementos que primero se señala y que en esa medida carga con buena parte de lo comprendido como lo picaresco remite a la autobiografía. Este esquema narrativo construido a partir de la primera persona del singular, que implica la presencia de un yo que relata los avatares

2009, tesis de maestría en Letras, Universidad de Gent, Bélgica; *Replanteamiento de la poética de la novela picaresca a través del diálogo*, por S. Laporte, 2011, tesis doctoral en Filología Española, Universidad Autónoma de Madrid, España; *Diablo Guardián y la pervivencia del género de novela picaresca*, por L. J. León-Castellanos, 2012, tesis de grado en Estudios Literarios, Pontificia Universidad Javeriana, Colombia.

de su vida, “es sin duda la característica estructural más significativa de la novela picaresca” (Rey-Hazas, 1990, p. 40).

Sin ningún pudor y sin recurrir a estrategias narrativas más complejas, *La colina del buey* arranca con una frase contundente: “Yo he sido borracho, jugador, enamorado y peleador” (Sánchez, 1971, p. 1). El pretérito perfecto compuesto de la oración señala una constante que, iniciada en el pasado, continúa hasta un presente determinado. Algunas líneas adelante, se deduce que hay un presente narrativo que define un momento de escritura desde el cual se rememora toda una vida, la de un personaje en particular: “Tengo 72 años y se me ha conocido por Manuel Miranda Miranda, alias Pichahueso” (Sánchez, 1971, p. 1).

De forma directa y sin sutilezas se presenta Pichahueso, el protagonista de la novela, incluso utilizando un alias, del modo en que se presentaría un personaje cercano a la marginalidad o al mundo del crimen. El uso del alias con ese sentido ocurre más adelante en el texto, por alguna razón entre paréntesis, en referencia a unos mineros que ejecutan el robo más importante en la historia de la compañía minera: “se logró descubrir el nombre de los asaltantes. Uno de ellos era Manuel Madrigal, (alias) «Pico de Chiche», vecino de San Ramón; otro, Lolo Sequeira, (alias) Pañía; y, otro de apellido Varela, de San Juan de San Ramón” (Sánchez, 1971, p. 109).

“Aún ese día tiene en mi memoria ribetes de tristeza” (Sánchez, 1971, p. 2), asegura Pichahueso y reafirma así una condición que es particular en el relato picaresco: la característica de que el personaje es tanto narrador como protagonista de sus aventuras, de modo que esto sugiere cierta dualidad en él (Rey-Hazas, 1990, p. 40).

Este mecanismo narrativo en el cual se asocia la voz en primera persona con el rol protagónico, Genette (1989) lo pone en términos de relato autodiegético. Las expresiones que remiten al yo en la novela son muy frecuentes, así que el protagonismo de Picahueso es absoluto y en ese papel solo cede a secuencias más narrativas, precisamente, en su carácter dual como narrador. El siguiente fragmento expone el funcionamiento de esa dualidad; en este, Picahueso, desde la propiedad del yo, narra lo que su madre explicaba para dar cuenta de la ausencia del padre:

Mamá decía que todo fue por culpa de la corrida de toros que solía hacerse en el pueblo para la fiesta de San Ramón. Sucedió que una vaca melada, de ésas que en el ruedo suelen tirar para todos lados, le dio tal revolcada que el pobre después estuvo quince días en cama. Para desquitarse, cuando se sintió curado, fue hasta el corral de los Zamora, sacó la vaca vieja del potrero y la llevó a vender en una noche de poca luna. (Sánchez, 1971, p. 2).

1.1.2. EL PUNTO DE VISTA ÚNICO SOBRE LA REALIDAD

La segunda característica estructural más productiva en el discurso sobre la novela picaresca es el punto de vista, que también remite a la primera persona, pues “a consecuencia de la morfología autobiográfica, el pícaro expone sólo su personal visión del mundo” (Rey-Hazas, 1990, p. 40). En la picaresca, toda la perspectiva del relato se ordena a partir de una específica experiencia de vida y es este criterio de identidad del personaje lo que le confiere su unidad estructural a la narración. “Pero la singularidad de la perspectiva, por otra parte, frecuentemente se realza reconstruyendo con detalle el proceso de percepción”, agregaría Francisco Rico (1970/1989, p. 39), lo cual tiene todo que ver con una técnica narrativa que no quiere dejar nada al azar, que busca

delinear un relato cerrado y sin contradicciones internas; es decir, sin traicionar el punto de vista.

La reconstrucción detallada del proceso de percepción alude, por ejemplo, a que cuando la narración no presente al personaje como protagonista, el narrador (que es el mismo protagonista, como ya se afirmó) reformulará lo dicho separando claramente lo presenciado de lo escuchado, para que no quepa duda de la coherencia y veracidad de las otras partes que componen su relato. En *La colina del buey*, esta misma estrategia resuelve el problema de la coherencia interna de la novela:

Testigo de las cosas no fui, pero en la mina nada se olvida. Tenía el minero tan pocas cosas que contar, que las repetía siempre. Eran como el rosario de una diaria oración. Hay que contarlos muchas veces, hasta estallar. Y el minero nuevo se aprendía la historia de memoria, para contarla otra vez...

Sucedió como me lo contaron. Y a veces uno lo cuenta y la gente, que no es de la mina ni sabe de estas cosas, mueve la cabeza de un lado a otro y dice así:

—No puede ser.

Pero sucedió como me lo contaron. (Sánchez, 1971, pp. 104-105).

Más adelante, será relatada una nueva historia en la que Picahueso no es protagonista y cuya narración pormenorizada podría vaciar de sentido esa unidad del punto de vista, traicionando la forma central que le da sostén a toda la estructura de su autobiografía; sin embargo, al final de la relación de los hechos que tienen que ver con un robo de oro a la compañía minera, de la cual no participa, se aclara la procedencia de tanto detalle referido, si no imposible, por lo menos difícil de conocer para quien no ha sido partícipe o testigo directo de cuanto relata:

Cuando llegó la autoridad judicial a hacer un registro, abrieron la caja fuerte y se encontraron un cuaderno. Ahí Madrigal contaba la historia del robo en la mina, su fuga

a Panamá y el regreso hasta Punta Arenas. Todo, desde el principio hasta el final, quedando así terminado el misterio de tantos años. Nosotros pronto supimos la historia. (Sánchez, 1971, p. 111).

Para Rey Hazas (1990), la novela debe ser consistente en esta perspectiva del punto de vista; por ejemplo, cuando la estructura admita la presencia de un interlocutor, ya sea un personaje dentro de la ficción o bien un lector implícito, debe permanecer esa perspectiva en el relato. En el caso contrario, se recurriría al punto de vista “como mero molde estructural, vacío de significado y de coherencia” (p. 40). Esta situación que Rey Hazas describe se amplía en la lectura que hiciera Francisco Rico (1970/1989), cuando establece *el caso* de la narración y su posibilidad de sumar a un interlocutor a la estructura del punto de vista. En pocas palabras, *el caso* es el motivo que da origen a todo el relato picaresco; específicamente en el *Lazarillo de Tormes*, *el caso* son las habladurías por las cuales se cuestiona a Lázaro, mientras que la figura representada por “Vuestra Merced” pide una aclaración respecto a todo el escandaloso asunto. *El caso* es, nada más y nada menos, lo que motiva la narración: el pretexto (Rico, 1970/1989, p. 24).

Como se puede constatar, en el esquema causal de Francisco Rico, una figura más queda implicada en la narración; en esa medida, debe haber consistencia con esta, para que no suceda lo que apunta Rey Hazas (1990) cuando se refiere “al *Buscón* de Quevedo, por ejemplo, que a veces dirige su relato a un «señor» y a veces al lector en general” (p. 40), con lo cual tampoco se constituye un punto de vista consistente. En ese sentido, del mismo modo que en el *Lazarillo de Tormes* está un Vuestra Merced que pide que se le escriba acerca del *caso*, en *La colina del buey* se puede detallar una

estrategia narrativa distinta, pero que justifica la forma autobiográfica como eje articulador a lo largo de todo el relato. Picahueso, el narrador, cuenta que un día Monge le dijo: “Pica, siempre has sido buen conversador. Te voy a traer unos cuadernos para que con la ayuda de algún compañero, escribas tus «memorias». Fue él quien me trajo estos cinco cuadernos, en donde he ido contando esta historia” (Sánchez, 1971, p. 201).

En ese momento, cerca del final de la novela, el fragmento anterior muestra un par de asuntos capitales. En primer lugar, se revela por qué razón empezó todo, cuál es el pretexto que justifica el recurso de la autobiografía: la petición de un amigo, de los pocos que tuvo Picahueso. Más que la explicación de un caso como propone Francisco Rico para la novela picaresca, en *La colina del buey* únicamente hay un interés por reconstruir una memoria. En ese sentido, al tratarse de una vida singular, el punto de vista resulta una exigencia más del esquema autobiográfico del que parte la narración entera.

En segundo lugar, formalmente habría que agregar que en comparación con el *Lazarillo de Tormes* —en el cual “Lázaro, el individuo, asume el pasado en función de su presente...; y el *Lazarillo*, la carta, se organiza en la convergencia de los diversos episodios anteriores hacia *el caso* del capítulo final” (Rico, 1970/1989, p. 25)—, la novela de José León Sánchez carece de un pretexto complejo, pues el relato de Picahueso solo se sustenta en una sugerencia de su amigo Monge. Así pues, en el presente narrativo no hay una situación que aclarar, según la cual se justifique la autobiografía²¹ como estrategia textual para hilvanar la declaración, ni hay un Vuestra

²¹ Para entender la relevancia del *caso* en la propuesta de Francisco Rico (1970/1989), debe tenerse en cuenta este argumento: “*El caso* es, pues, el pretexto de *La vida de Lazarillo de Tormes*. Pero no sólo eso:

Merced que exija la verdad de los hechos; no obstante, la petición de Monge ocupa ese lugar central de la estructura y se configura como *el caso* de la novela.

Con otros recursos, en *La colina del buey* la autobiografía queda afianzada por la singularidad de una memoria, la de Picahueso, la cual a su vez determina el recurso del punto de vista para enfocar todo ese material de su vida; por último, pero en el centro de toda la estructura, la petición de Monge es *el caso* que justifica la narración. Esta coherencia apuntada: memoria y punto de vista, se evidencia en fragmentos como los siguientes: “Don Patrocinio Ugalde... era dueño del más hermoso cabuyal que mis ojos han visto en toda una vida” (Sánchez, 1971, p. 11); “Así era San José cuando llegué a la ciudad desde mi San Ramón Nonato” (Sánchez, 1971, p. 31); “La Esperanza estaba en Escazú y no hay, en mis recuerdos de niño, un lugar más lleno de encanto y de belleza que esa finca” (Sánchez, 1971, p. 41).

1.1.3. LA DIALÉCTICA LECTOR/AUTOR

Una tercera característica del relato picaresco es expresada como la dialéctica entre lector/autor. Rey Hazas (1990) afirma: “parece obvio que la autobiografía picaresca es, en realidad, la mitad de un diálogo, o un diálogo implícito, por lo cual el «tú» del receptor establece una suerte de relación dialéctica con el «yo» del pícaro narrador” (p. 41). La dialéctica (considerada por sí misma y no en esa restricción

es, también, el asunto último de la novela. Importa no perder de vista la capital advertencia del *Prólogo*: si tenemos «entera noticia» del protagonista, agradecámoslo a que Lázaro ha decidido no tomar «el caso... por el medio, sino del principio». La autobiografía, así, depende del *caso* y a la vez lo justifica; o (para aplicar los términos familiares de Ferdinand de Saussure) se nos presenta entendida como la dimensión «diacrónica» del *caso*, como su trayectoria a lo largo de un «eje de sucesiones» de entre los varios que componen la entera existencia de Lázaro” (pp. 24-25).

autor/lector, en principio también cuestionable) solo es posible cuando exista efectivamente la incorporación de un interlocutor,²² implícito o no, en la estructura de la narración; de otro modo, no sería tan obvio considerar la autobiografía picaresca a manera de diálogo. Ahora bien, la dialéctica tampoco se reduce a la presencia del diálogo como esquema narrativo literario y, en esa circunstancia, un receptor no es necesariamente una garantía, pues cabe cuestionarse si al recibir el mensaje, esa univocidad excluye el indispensable contraste de posiciones y la premisa antidogmática de la que parten el diálogo y la dialéctica, entendidos como expresiones filosóficas que confrontan dos *logoi* (Ferrater-Mora, 1964, p. 444).

Igualmente, el otro problema de esta categoría asoma en la relación lector/autor. De entrada, Rey Hazas los define como un tú-receptor y un yo-narrador; no obstante, ni el receptor ha de ser representado siempre por un lector ni el narrador se puede identificar con el autor ficticio necesariamente. Este esquema parece una derivación del punto de vista, pero en este particular, el argumento no alcanza a sostenerse por su cuenta. Ciertamente, cada concepto puede responder de manera más o menos productiva según el texto que se analice, pero la dialéctica lector/autor como categoría de análisis conlleva inexactitudes desde la propia formulación.

Tomando la propuesta de Rey Hazas, el Lazarillo de Tormes-narrador, en su relato autobiográfico, se dirigiría a un tú-receptor llamado Vuestra Merced: en efecto, así se puede colegir con solo los elementos de la propia narración. Sin embargo, ¿es

²² Es importante señalar que esta sería una definición primaria de dialéctica. Ampliando un poco más el concepto, existe la dialéctica como figura de argumentación, que "no tiene lugar necesariamente entre dos interlocutores, sino, por así decirlo, «dentro del mismo argumento»" (Ferrater-Mora, 1964, p. 444).

esta condición formal la comprobación de una suerte de relación dialéctica entre Vuestra Merced-lector y Lázaro-autor? En sentido estricto, no parece haber dialéctica alguna, ni siquiera diálogo, solamente comunicación epistolar, y muy vertical, entre ambos. Así formulada, esta categoría parece una ligera variante del punto de vista, que simplemente exige coherencia en relación con ese interlocutor implicado en el texto.

Si se acepta la categoría configurada por la relación coherente lector/autor sin la carga filosófica que le agrega el término dialéctica y, una vez neutralizada, se conviene en que la autobiografía de la picaresca puede (no necesariamente) demandar la coherencia estructural lector/autor, como por ejemplo el Vuestra Merced-tú-receptor/Lázaro-yo-narrador, entonces, para el caso de *La colina del buey* se puede entresacar un detalle que complejiza la exigencia formal del esquema narrativo tradicional de la picaresca.

Está claro que es Picahueso el yo-narrador en *La colina del buey*, desde el inicio se resuelve esta cuestión; sin embargo, ¿qué figura podría llenar la posición del tú-receptor? Al tratarse de la relación de unas memorias, resulta sugestivo pensar en el lector como destinatario externo, al estilo del *Guzmán de Alfarache*, o en su amigo Monge como interlocutor interno, puesto que es quien finalmente le pide que escriba. Nuevamente, no hay un calco de la estructura del relato picaresco, pero este detalle sí da lugar para sostener una coherencia interna en la novela, cuya consistencia también se vincula al proceso de reconstrucción de la memoria por medio de la escritura autobiográfica; es decir, en franca comunicación con el punto de vista. Como aspecto estructural, a lo largo del relato aparecen elementos vertebradores que revelan el

proceso narrativo-escritural y su persistencia no cobra sentido, sino hasta cerca del final de la novela.

Picahueso relata: "Me asustaba mucho viendo a doña Pánfila con esos espavientos, pero Rafaelillo que era *así de grande* y mayor que yo, comentaba..." (Sánchez, 1971, p. 8. *Cursivas agregadas*). Más adelante, Picahueso afirma que no sabe leer ni escribir (Sánchez, 1971, p. 82), por lo que en ese instante la fiabilidad de su relato, lo que es decir toda su autobiografía, parece socavarse: ¿cómo, entonces, escribe sus memorias? Su figura como autor queda en suspenso para ese momento, pues si no es él, ¿quién lo hace por él? Hay que regresar al fragmento citado y leer con detenimiento lo que le dice Monge cuando lo visita en el hospital: "Te voy a traer unos cuadernos para que con la ayuda de algún compañero, escribas tus «memorias»" (Sánchez, 1971, p. 201). De manera que no es Picahueso quien escribe de su puño y letra su autobiografía.

Resuelto el problema del artificio que posibilita la escritura de las memorias de Picahueso, persiste la cuestión de dónde hallar la figura del tú-receptor, aspecto que ya es un poco más claro por la presencia de los escribientes: "Tengo ya mucho tiempo de estarla contando. Me la empezó a escribir Celestino Porras, hasta que murió. Luego ha tenido como diez escribientes y por eso es que hay mucha clase de letras. Aquí voy contando mi vida y Monge cree que lo hago bien" (Sánchez, 1971, p. 201). La figura del tú-receptor la ocupan los distintos escribientes que ha tenido a su disposición Picahueso y su presencia durante toda la narración se fundamenta en el uso recurrente del deíctico modal *así*, que asegura la coherencia del proceso de narración-escritura, el

cual termina por revelarse como el dictado de sus memorias y no como escritura del yo: "La mujer salió de repente y tomándome de las manos me llevó hasta detrás de un cerco, en donde *tocándome así y así* y diciendo palabras bonitas, terminó por levantarse las enaguas" (Sánchez, 1971, pp. 9-10. Cursivas agregadas).

Picahueso continúa dictando: "Algo que me abría los ojos *así de grandes*, era la hora del recreo" (Sánchez, 1971, p. 23. Cursivas agregadas). Una definición de diccionario para comprender los deícticos es que son elementos lingüísticos o léxicos que sirven para señalar y referirse a lo presente (Lewandowski, 1982). Ahora, al tratarse de un texto escrito, lo esperable es el uso de deixis textuales, pero en cambio se utilizan deixis ostensivas, pues su significado depende de un gesto o de información extratextual. En apego al concepto, el recurso del deíctico modal *así* a lo largo de la novela no tiene efecto, porque señala aspectos únicamente comprensibles con información adicional, gestual, que escapa a la escritura, y es solo perceptible en la inmediatez oral: "Sus trenzas eran *así*. Y sus piernas *así*. Y una cintura, como de amuleto nuevo, de esos sacados del horno en Guatil" (Sánchez, 1971, p. 102. Cursivas agregadas). Mediante este recurso, en la narración se consolida la presencia de un escribiente que escucha, mira y, por lo tanto, comprende la idea que Picahueso le subraya con sus gestos: el tú-receptor toma nota del dictado del yo-narrador. Sin embargo, al momento de escribir, hay algo que queda por fuera.

Se sigue que el recurso de la deixis ostensiva en *La colina del buey* supone dos condiciones centrales en términos de la construcción y la estructura de la narración: en primer lugar, señala la presencia de un interlocutor, los escribientes, del yo-

narrador, Picahueso, esquema provisto por la autobiografía, en esa medida cercana a la autobiografía picaresca; en segundo lugar, el deíctico modal *así* resulta un eje vertebrador y cohesionador de la novela, cuya reiteración y consistencia refuerzan el punto de vista. Por lo tanto, en cuanto estrategia formal, la relación entre receptor/narrador está más cercana a la conceptualización del punto de vista que a una relación propiamente dialéctica.

1.1.4. DE LA PREHISTORIA A LA HISTORIA: LA HERENCIA DE SANGRE

La herencia de sangre como categoría de análisis es otra característica estructural de la novela picaresca, pues establece un origen y contiene un fin: asegura un sentido y cierra la estructura del relato. Retomando el argumento de *La colina del buey*, efectivamente, Picahueso narra sus memorias desde un presente y desde ese lugar ofrece no solo sus memorias, sino también su perspectiva adulta acerca de otros temas, entre ellos su infancia, pero con especial atención a los detalles de su ascendencia.

Rey Hazas (1990) sostiene que este mecanismo de remitirse a la prehistoria del personaje, “sigue las recomendaciones de la retórica contemporánea [al relato picaresco quinientista], que era partidaria de detallar la mayor cantidad posible de circunstancias familiares, ambientales, etc., para describir a los entes de ficción” (p. 42). De manera que esa estrategia presente en el relato picaresco de declarar la ascendencia del personaje, responde a un precepto retórico, además de que aseguraba un efecto narrativo muy preciso: perfilar el estigma del personaje, condicionar su libertad en razón de la vileza de su sangre, es decir, determinarlo desde su origen.

De manera similar al recuento que hace Lázaro de su ascendencia, Picahueso cree importante retomar su infancia no desde el punto en que su memoria es capaz de recuperar, sino desde antes, una prehistoria a la cual tiene acceso a través de la perspectiva de su madre. Además de la ausencia de nombres de sus progenitores, debe subrayarse que si bien la vida de su madre no representa ningún estigma para Picahueso –pues su mala sombra le viene únicamente de su padre–, también es de considerar que la muerte de aquella agrega un estigma más, el de la orfandad, a la existencia del protagonista.

De acuerdo con lo referido por la madre, el padre de Picahueso fue desterrado de San Ramón porque sacó una vaca de la finca donde trabajaba y la llevó a vender. Según ella, el motivo fue una especie de venganza por una corneada que le dio el animal en las corridas de toros, y lo dejara maltrecho. Fuera de esa situación y de las circunstancias de su muerte, no se tiene más conocimiento de él, pero a la madre hay que creerle porque “lloraba a poquitos cuando lo iba narrando y se recogía una lágrima con el ruedo del delantal, a pesar de los muchos años que ya habían pasado desde ese día” (Sánchez, 1971, p. 3). El día del destierro:

Él caminaba dándole recomendaciones por si acaso no regresaba. Ella le escuchaba en un llanto intermitente, como el sonido del casco de los caballos sobre las piedras. Pero cuando llegaron hasta el camino de barro, los policías apuraron el trote de las bestias. Papá que iba con las manos atadas tras ellos, tuvo que seguir corriendo y ya ni siquiera pudo volver la espalda para mirar a mamá, que le estaba diciendo adiós. (Sánchez, 1971, p. 3).

Como quedó anotado, el padre fue desterrado por sacar una vaca de la propiedad de su patrón y venderla (en su narración, la madre dice que sacó el animal,

no que lo robara y fuera condenado al destierro por ladrón). Lo más relevante es que Picahueso siendo niño continúa trabajando en la finca de los Zamora, de donde su padre sustrajo la vaca, y crece en San Ramón no solamente con el estigma por esa circunstancia, sino también con la marca de ser huérfano y rechazado. “Mi madre trabajó años y años como cocinera en esa finca [de los Zamora]. Ahí comenzó a sentirse muy mal, se inclinó sobre el horno de hacer rosquillas y se quedó dormida” (Sánchez, 1971, pp. 1-2): su madre murió trabajando.

Además de la herencia de sangre, se insiste en la carencia y precariedad absolutas en que quedan Picahueso y su hermana, después de la muerte de la madre:

Las cosas que me heredó fueron muy pocas: una alforja vieja que alguna vez sirvió para dejarle el almuerzo a papá; una carta, ya amarilla, que desde más allá de La Sierra le trajo una persona de buena voluntad, donde le decían que papá había muerto de una calentura que después de volverlo loco lo mató. (Sánchez, 1971, p. 4).

La imagen del padre maniatado y halado al trote por los policías a caballo, le da otro sentido al relato de la primera vez en que Picahueso es apresado, encerrado y condenado por pendenciero. La única diferencia es que él ni siquiera tiene a alguien de quien despedirse o que llore por su desgracia, de forma que el determinismo por la herencia de sangre no solo se cumple, sino que lo hunde todavía más que a su padre:

Cuando acaté, tenía las dos manos amarradas con una coyunda de cuero verde.

—¿Cómo, así a lo animal, con un amigo?...

Al día siguiente, en la madrugada, me pusieron las esposas y nos fuimos para Las Cañas. El policía adelante y yo a pie, atado a la grupa [del caballo] por un mecate. (Sánchez, 1971, p. 123).

Años más tarde, la segunda vez que lo apresan es por una pelea con un nicaragüense que también trabaja en la mina, con quien se reta a filazos de machete. “Tenemos orden de llevarte amarrado hasta Las Juntas” (Sánchez, 1971, p. 172), le dice el agente de Policía. A estas alturas, Picahueso tiene pareja estable y una hija: “mi mujer se puso a llorar. Mi suegro me dio unos cuantos colones. Hablé a la carrera con los socios de la mina. Quedamos de acuerdo en que ellos darían ayuda a mi mujer... para luego enviarme algún dinero a la cárcel” (Sánchez, 1971, p. 172). De nueva cuenta, emergen la imagen del padre amarrado como criminal y la mujer llorosa por lo inevitable del castigo, como una condena que precede a Picahueso y de la cual nunca podrá escapar.

La potencia de esta determinación es tanta que ni siquiera su propia hermana logra evitar el mal signo que marca a su familia, puesto que, viéndose huérfanos, Elena Zamora, hermana del finquero para quien trabajaban su padre y su madre, se hace cargo inmediatamente de ella; sin embargo:

Un tiempo después, la niña Elena [Zamora] tuvo que marcharse a *Esparza* y se llevó a mi hermanita. Le dí [*sic*] muchos besos y le dije que se portara muy bien. Me respondió que siempre lo haría. Sin embargo, cuando se hizo grande, me contaron que se fugó con un nicaragüense de apellido Moncada, el que la hizo madre de siete hijos y le dio muchos años de mala vida, hasta que una noche la ahorcó sobre la cama con las mismas trenzas bonitas que tenía. (Sánchez, 1971, p. 6).

Cuando Francisco Rico (1970/1989) lee el *Lazarillo de Tormes* encuentra paralelismos o simetrías en la construcción literaria que precisan “la materia novelable y ponen de relieve, por ahí, la conexión de todos sus componentes” (p. 31). Uno de los efectos que más destaca es cómo en el primer capítulo se explica que el padre de

Lázaro, Tomé González, roba el grano de los sacos de molienda y sufre de persecución por justicia; mientras que Lázaro mismo, en el último capítulo, siendo uno de esos que son perseguidos por justicia, declara por escrito ante Vuestra Merced. Según afirma más adelante, “las varias etapas en la prehistoria del pregonero funcionan como una suerte de frases condicionales, orientadas... hacia un futuro que debe colmarlas de significado” (1970/1989, p. 33). De ahí la importancia de una estructura episódica que contribuya al efecto de unidad mediante la disposición de la información precisa.

Si bien este recuento del origen o prehistoria del personaje en *La colina del buey* no sirve para darle un marco de sentido al caso como en el *Lazarillo de Tormes*, siguiendo esa lógica de lectura, estructuralmente genera una estrategia especular efectiva en términos de proveerle unidad a la narración. En cuanto a Picahueso, esa unidad narrativa se configura en el signo determinista que acaba por consumir su vida y la de su sangre. Esos episodios donde es apresado a mitad y cerca del final de la novela, adquieren otro sentido a la luz de su prehistoria, detallada al iniciar la relación de su vida; por lo tanto, a lo largo de su relato persiste la idea de que la suya es una vida marcada por la tragedia desde el origen.

1.1.5. LA EVOLUCIÓN TEMPORAL

La evolución temporal refiere a una narración cronológicamente lineal, en un tránsito que va desde la niñez a la adultez. Además, es deseable, de acuerdo con Rey Hazas (1990, p. 42), que esta evolución temporal sea coherente con una evolución psicológica del personaje. Ahora bien, hay que agregar que la narración de la autobiografía picaresca, como ya se ha señalado, cuenta lo pasado para aclarar lo

presente, de manera que en muchos pasajes de la infancia (o en situaciones alejadas del presente narrativo) se hace un esfuerzo retórico por enfatizar la perspectiva más coherente y no hay un trabajo o búsqueda de profundidad psicológica, porque bien se entiende que quien narra es un adulto.

Así pues, en la primera página de *La colina del buey* se afirma: "Nací en una mañana de neblina allá por donde se llama los Palmares de San Ramón Nonato. Entonces no era como hoy" (Sánchez, 1971, p. 1). Fiel a este fragmento inicial de la novela, el narrador protagonista desenvuelve la historia de su vida de forma cronológica desde ese nacimiento hasta el hoy desde donde se sitúa, sin recurrir a otros mecanismos narrativos distorsionadores del tiempo lineal. Entre el momento en que nace y a excepción de cuando afirma tener 72 años, son contadas las oportunidades en que Picahueso refiere su edad o da un aproximado: "Tendría diez años cumplidos cuando murió mamá" (Sánchez, 1971, p. 1), "realizando esta labor llegué a cumplir 14 años" (Sánchez, 1971, p. 54), "cuando comencé mi trabajo de caballerizo, tenía 25 años" (Sánchez, 1971, p. 85); de forma explícita, en todos estos datos hay una progresión temporal y esta condición es respetada a lo largo de la novela, de principio a fin.²³

De acuerdo con la revisión del estado de la cuestión, *La colina del buey* ha sido leída como novela continuadora del realismo social o como novela histórica. Sumado a lo anterior y en concordancia con la evolución temporal de la vida del protagonista, en

²³ No obstante, Cañas Escalante (1971) anota un desfase, según su criterio, entre lo narrado y el tiempo histórico: "El mural abarca mucho tiempo, aunque el autor, deliberada y a mi juicio equivocadamente, omite datos cronológicos. Pero Picahueso presencia la construcción del Teatro Nacional y termina participando en la apertura del Pacífico Sur a las actividades bananeras; esto son casi cincuenta años" (p. 8).

el relato aparecen algunos elementos que ubican al personaje en un contexto histórico determinado y que es consistente con el afán realista compartido también por el género picaresco.²⁴ No es fortuito que a su llegada a San José, Picahueso fuera testigo de la liberación del tabaco como monopolio del Estado (Sánchez, 1971, p. 34), que se entretuviera durante la construcción del Teatro Nacional (Sánchez, 1971, p. 39) o que formara parte de las filas oficialistas durante la revuelta armada para derrocar al gobierno dictatorial²⁵ de la época (Sánchez, 1971, p. 125).

Por último, respecto a la coherencia psicológica, sí es notable un intento por buscar una estrategia narrativa (por simple que sea) que de algún modo reafirme la perspectiva desde la cual pretende colocarse el protagonista. En *La colina del buey* hay fragmentos que dan cuenta de técnicas sencillas para conseguir esos efectos retóricos, con resultados coherentes con las perspectivas infantil o adolescente, construidas por el Picahueso maduro y desahuciado. Por ejemplo, de su niñez menciona un juego de cartas entre adultos: “Recuerdo que jugaban con las cartas a los «oros» y a los «palos», un juego que en esa época no entendía” (Sánchez, 1971, p. 7). En su adolescencia y después de recibir el favor sexual de una prostituta francesa, Picahueso relata: “Sabía

²⁴ Es preciso recordar que el *Lazarillo de Tormes* se construye como respuesta a una carta y fiel a la lógica epistolar, al final de la relación de su vida queda constancia de un dato cronológico y otro geográfico: el mismo año... y firma en la ciudad de Toledo (Rico, 1970/1989, p. 18).

²⁵ En la novela se cambian los nombres de muchas figuras históricas. Por ejemplo, la dictadura de los Montero, corresponde a la de los Tinoco; el intelectual Roberto Brenes Mesén, encargado de la cartera de Educación durante esa dictadura, en la ficción aparece como Roberto Meza, y así con otros nombres. Sobre esta condición de *La colina del buey*, Cañas Escalante (1971) señala: “Hay que objetarle dos cosas: la primera, el afán de desfigurar con floreos ciertos nombres geográficos (Punta Arenas por Puntarenas; San Ramón Nonato por San Ramón; Esparza por Esparta; Las Cañas por Cañas); la segunda, que en un relato tan documental, donde aparecen con nombre y apellido ciertos personajes, principalmente de los finales de siglo, se incurra en disfrazar o en ocultar personajes públicos... no había necesidad de quitarle vitalidad a la novela mediante ese recurso tímido e innecesario, sobre todo habida cuenta de que las referencias a gobernantes son parte del contexto y no tienen contenido polémico” (p. 8).

que era necesario pagarles. Así lo escuché algunas veces. Pero ella me dijo que todo el dinero que traía no alcanzaba si me cobraba y que tuviera esa noche como un recuerdo amable” (Sánchez, 1971, p. 58).

1.1.6. EL DUALISMO TEMPORAL

La categoría del dualismo temporal propicia un encuentro de dos visiones cronológicamente distintas: la del narrador, adulto, y la del protagonista, cuya perspectiva varía siguiendo la evolución temporal descrita en la categoría anterior. Para Rey Hazas (1990, p. 43), este juego con el tiempo es el que dota al relato picaresco de su modernidad novelesca. Ciertamente, el recurso representaba un elemento más en la complejidad de la narración y tratándose de una autobiografía era verosímil construirla manteniendo en perspectiva ese presente desde el cual se relata la experiencia vivida.

En *La colina del buey* existen muchos ejemplos de cómo se intercalan constantemente frases que remiten al presente narrativo, a un hoy desde donde se rememora todo: “Las cosas de Rafael, hermanadas con el cariño de los recuerdos, todavía encuentran sentido en mi repasar memorias sobre esos tiempos” (Sánchez, 1971, p. 7); a un presente desde el cual se reafirma la identidad: “Esa historia pronto se corrió por toda la mina y hasta llegó a otras. Lo cierto es que así fue como me encaramaron el apodo de *Picahueso*, que hasta el día de hoy he tenido” (Sánchez, 1971, p. 75), o a un presente desde el cual se reflexiona sobre el pasado: “Me parece hoy curiosa esa «humanidad» de la Compañía, mandar las mulas débiles para que recobraran su vigor” (Sánchez, 1971, p. 91).

Asimismo, en la novela se presentan otros juegos con el tiempo de la narración, acotados entre el tiempo de la infancia y el presente desde donde narra Pichahueso. Por ejemplo, en algunos casos el dualismo temporal da acceso a un suceso posterior, como cuando se hace referencia a quien observara a Cantarriada, la loca del pueblo, por última vez: "Miguelillo Serrano, el mismo que [sic] un tiempo después mataría un rayo en el camino de Punta Arenas, contó que la vio muy sonriente" (Sánchez, 1971, p. 10). El juego con la temporalidad también permite anticipar una situación que ha sido reservada para otro momento; por ejemplo, cuando promete relatar la historia de la matanza de los negros: "de esos fierísimos que la empresa trajo desde Jamaica, para vigilar de cerca a los blancos ramonenses, costumbre que fue adoptada en otras minas, hasta que vino la rebelión de los blancos y... Pero eso lo voy a contar después" (Sánchez, 1971, p. 76). En otros casos, la narración puede remitir a un tiempo lejano del presente del protagonista: "A mí me preguntó el capataz si sabía de cocina y al responderle afirmativamente me tomó como cocinero. Allá en San José, la infeliz de Chica, la cocinera, me hizo trabajar mucho escogiendo arroz y frijoles; eso era lo que se comía en las minas" (Sánchez, 1971, p. 63).

1.1.7. EL SERVICIO A VARIOS AMOS Y EL VIAJE

Morfológicamente, según Rey Hazas (1990, p. 43), el esquema de los múltiples amos y el viaje funcionan como marco para construir el relato autobiográfico en la picaresca. Debe reseñarse la manera en que este autor toma ambos elementos: por un lado, asegura que el primero tiene cada vez menos relevancia entre los clásicos del género y, por otro lado, identifica el viaje como esquema común en la época, como

forma y no como motivo de la narración. Concluye que “lo que sí es característico es que los dos módulos se utilizan para juzgar y censurar tipos y comportamientos diferentes en distintos lugares” (1990, p. 43).

El hecho de que estos conceptos se presenten juntos, servicio y viaje, responde a una interrelación basada en la movilidad que los dos términos convocan. No de modo necesario, pero sí como posibilidad, el abandono de un amo conllevaría un cambio de lugar para encontrar una nueva ocupación. La condición de desocupado no deja indiferente a nadie cuando el hambre aprieta, mucho menos a quien debe buscárselas por su cuenta —tal y como se las ingenia el pícaro desde su infancia—, echando mano de cualesquiera recursos aun cuando se opongan a todo pacto social, sea político, moral o económico. En el caso del *Lazarillo de Tormes*, la movilidad no es solo horizontal en el espacio, sino también vertical, pues Lázaro va ascendiendo socialmente al amparo de sus amos, desde que empieza con el mendigo ciego hasta alcanzar su cumbre de buena fortuna al lado del arcipreste.

En lo que respecta a *La colina del buey*, Picahueso puede que sea un personaje más inquieto que el propio Lázaro, pues su necesidad lo lleva a desempeñarse en 26 oficios, algunos repetidos, pero pocas veces en el mismo sitio. Empezó como arriero en la finca de los Zamora y desde entonces sobrevivió haciendo de mozo, cocinero, carnicero, minero, teniente, coligallero y chuchequero, e incluso viaja hasta la zona bananera en su afán por conseguir una mínima garantía para su subsistencia.

La movilidad vertical de Picahueso, sin embargo, no ocurre a la manera en que sucede en el *Lazarillo de Tormes*, más allá de las pocas y momentáneas veces en que él

mismo considera que está en una situación parecida a la fortuna. Estas ocasiones se presentan cuando coinciden su seguridad material y la idea de arraigo a un lugar; por ejemplo, cuando trabaja como cuidador de mulas para la Compañía y allí tiene oportunidad de enamorarse de una nicaragüense llamada Flor María, “una morena de esas que usan asomarse sobre las sierras de una mina... Primero fueron besitos robados; más tarde, un amor formal que terminó en la montañita” (Sánchez, 1971, p. 102). Picahueso se siente dueño de su destino y suerte, especialmente cuando afirma que “a ella le parecía bien mi posición, como mulero mayor, dueño de tres manzanas de cuadrados y de cuatro vacas que no eran mías, pero que ella no lo sabía” (Sánchez, 1971, p. 102).

En otra oportunidad, Picahueso se traslada a las minas del Aguacate, en donde conoce a Eloisa, “muy pícara y bonita... alta, pelo rubio, carnes rosadas” (Sánchez, 1971, p. 148). Allí junto a esta mujer alcanza una estabilidad suficiente y próspera como para llevarlo a afirmar que “el sueldo que me ganaba en la mina de carrero, se puede decir que estaba siempre libre para ir agrandando nuestro capital” (Sánchez, 1971, p. 148). Pero los problemas no faltan y nuevamente, después de otras muchas peripecias y desgracias, se encuentra en Abangares, nada más y nada menos que como socio y propietario de una mina: “en mis borracheras de toda una vida, he contado que alguna vez fui dueño de una mina y la gente se reía” (Sánchez, 1971, p. 158), relata Picahueso. Y, efectivamente, sí alcanzó tal fortuna y por segunda ocasión junto a una mujer, “una de las hijas de los Segura, una niña de bien ver” (Sánchez, 1971, p. 163), con quien hizo “una casita nueva, con puro tablón de espabel [*sic*], que luego pinté de rojo, porque así lo quiso mi mujer” (Sánchez, 1971, p. 171).

Dado que el tema del servicio a varios amos es un hecho verificable en la novela —en consonancia con el análisis hecho por Rey Hazas— y que la desocupación empuja al personaje a desplazarse en busca de mejor ventura —con lo que el viaje se hace fundamental en la estructura narrativa y no solo como motivo—, es necesario observar cómo la estabilidad representa una condición esquivada para un tipo como Picahueso. En cierto modo, solamente la necesidad empuja al personaje a viajar; entonces, si el viaje forma parte de la estructura de la narración, la estabilidad no es factible porque detendría una de las condiciones fundamentales de la ficción. En otras palabras, toda vez que Picahueso se establezca o colme sus necesidades, la narración pierde su sentido y se acaba: no queda nada más por narrar.

La condición del viaje como esquema o rasgo morfológico esencial se aprecia en su totalidad cuando Picahueso es detenido y condenado a prisión. El siguiente fragmento cierra uno de los episodios de la parte V de la novela: “dí [*sic*] con mis huesos en la cárcel de Punta Arenas, donde iba a pasar un año de trabajos forzados. Por milagro no me llevaron a San Lucas, pues hubiera dejado los huesos ahí” (Sánchez, 1971, p. 172). Al estar confinado el personaje en un lugar, privado de libertad, la narración se corta, pues no hay nada que contar cuando no hay viaje ni movimiento. De inmediato, al iniciar el próximo episodio, siempre dentro de la parte V, Picahueso señala: “Un año después, regresé a mi casa. No quiero contar del año que pasé encerrado. No. Mejor no contar eso” (Sánchez, 1971, p. 172).

La última característica remarcada por Rey Hazas para el esquema del viaje y su vínculo con los múltiples amos, es que estos funcionan para juzgar y censurar tipos y

comportamientos. En *La colina del buey*, estas categorías posibilitan un acercamiento distinto a prácticas o caracteres sociales, pero en contadas excepciones Picahueso los juzga o censura. En la mayoría de los lugares él refiere algunos de los vicios o comportamientos sin juzgarlos, porque suele compartirlos; por ejemplo, siendo un niño, Picahueso y su amigo consumen guaro y lo compran a una mujer que lo destila ilegalmente: “Cuando ña Filomena estaba llenando la media botella que nos vendía, vigilábamos el lugar donde escondía el contrabando para después robarlo” (Sánchez, 1971, p. 9). No obstante, antes de juzgar o censurar, más bien ofrece una razón que naturaliza la práctica que relata, aunque riña con ciertos principios que también comprende:

Eran tiempos en que no se conocía el Resguardo Fiscal en San Ramón Nonato y se bebía el guaro como agua de la quebrada. Los padres daban guaro con miel a los niños para todas las enfermedades, de tal manera que cuando uno cumplía los diez años, como yo entonces, ya era cliente de los lugares donde iban los contrabandistas a vender su guaro. (Sánchez, 1971, p. 9).

A lo largo de la narración, por momentos, Picahueso sí expresa rechazo hacia algunas personas a las que debe obedecer, o bien utiliza un tono particularmente crítico con motivo de situaciones inaceptables o injustas. Por ejemplo, cuando censura las prácticas del general Flores durante los días en que se da el levantamiento armado contra los Montero, Picahueso reprocha los excesos de ese militar, quien mandaba fusilar a cualquiera, abusaba sexualmente de las mujeres cuyas familias no colaboraran o considerara disidentes, así como también se aprovechaba del impase bélico que atravesaba el país para instalar el terror entre la población: “El general siempre era así de cerdo. Decían que fue arriero en Las Juntas. Ahora con su uniforme de charreteras

doradas y su gran sombrero, más la espada terciada, parecía un dios” (Sánchez, 1971, p. 134).

Entre las situaciones injustas que deja entrever este minero se encuentran las prácticas de la Compañía, que resultan cuestionables por la manera en que se trata a los trabajadores. De hecho, es contra la empresa explotadora del oro que la narración de Picahueso adquiere sus matices más políticos:

Vivíamos una época en que la Compañía era dueña y señora de los costarricenses que trabajábamos en la mina. Hasta un Presidente había autorizado importar negros de Jamaica, para que registraran a los mineros. Uno tenía que estar agradecido de trabajar en alguna obra y nada más. Si al capataz no le gustaba el trabajo, bastaba con tres palabras, y no le quedaba a uno más que tomar los maristates y buscar acomodo en otra parte. (Sánchez, 1971, p. 91).

Además de la crítica a este amo representado en la figura de la compañía minera, en el fragmento citado aparece el motivo del viaje, ese movimiento apurado por la búsqueda de acomodo, es decir, de un oficio que permita el sustento.

1.1.8. EPISODIOS CONCATENADOS POR UN EJE

Esta categoría es construida prácticamente para excluir del género picaresco toda narrativa leída como picaresca, a excepción por supuesto del *Lazarillo de Tormes* y el *Guzmán de Alfarache*, los cuales definen el género. Si bien es cierto Rey Hazas (1990, pp. 40-44) propone las categorías de análisis repasadas a manera de guía para leer otras producciones literarias como modalidades de la novela picaresca, de todos modos defiende los dos textos literarios citados como los determinantes de lo

picaresco. Fuera de Lázaro y Guzmán, para este crítico los demás son descendientes, continuadores de una tradición literaria fundamental en la narrativa española.

Rey Hazas afirma que en los mejores escritos que ha dado la picaresca “existe un núcleo temático, constructivo e ideológico que explica y justifica el conjunto y da coherencia y sentido al orden de las peripecias y a la inserción de cada una de ellas” (1990, p. 43). No obstante, aclara inmediatamente que, en realidad, solo en el *Lazarillo de Tormes con el caso* y el *Guzmán de Alfarache con la conversión*, esos núcleos o ejes quedan definidos de manera acabada. Además, conviene recalcar que este autor se coloca en ese punto de la tradición crítica sobre la picaresca que no solo aborda la forma en desprecio del contenido, sino que de manera complementaria también suma aspectos temáticos a los morfológicos para ofrecer una comprensión ecléctica del género y validar así la posibilidad de leer otros textos como continuadores de la tradición picaresca.

Por la explicación anterior, y a la vez a pesar de ella, la exigencia de los episodios concatenados por un eje, como categoría de análisis propuesta por Rey Hazas, describe una condición estructural —centrada en el aspecto episódico de la construcción narrativa— complementada con la identificación de temas que dan sentido y orden a lo narrado —confluencia que el autor describe como núcleo o eje—. La presencia de las condiciones morfológica y temática, entonces, posibilita la lectura de *La colina del buey* en línea con la tradición genérica de la picaresca.

La tarea aceptada por Picahueso de escribir sus memorias lo coloca en la exigencia de contar su historia, de crear lo que Francisco Rico (1970/1989, p. 27) llama

la ilusión de historicidad; por su parte, narrar la propia existencia demanda un proceso de selección del material provisto por la experiencia y rescatado por la memoria. En ese esfuerzo por componer una autobiografía, la organización episódica asegura estructuralmente la narración de una vida entera, pues permite hilar un recorrido por medio de sucesos independientes, pero con un sentido único en su totalidad. Para *La colina del buey*, se tiene que las seis partes que conforman la novela se dividen a su vez en cantidades variables de episodios ordenados cronológicamente. Es la suma de todas las partes, desde la I a la VI, la que da como resultado la autobiografía.

Como ya se mencionó, en *La colina del buey* lo que unifica el relato es el intento de rememorar la experiencia de una vida, la existencia de Picahueso. Así pues, la autobiografía es la forma que enmarca todas las partes del relato. Otros elementos ya descritos, como el punto de vista o el viaje, aportan a ese núcleo autobiográfico que consolida la forma de la novela y por momentos también queda en evidencia el proceso de selección del material vital. Para ilustrar esto último, el episodio citado que cierra con la captura y traslado de Picahueso a la prisión de Punta Arenas y la apertura del siguiente episodio un año después, con la aclaración de que no contará nada de lo sucedido en ese tiempo, calzan de modo elocuente con los puntos desarrollados en esta categoría.

1.1.9. NARRACIÓN CERRADA Y VIDA ABIERTA

La presencia de un eje cuya función es articular una amplia gama de elementos que caracterizan formalmente a la novela picaresca es garantía no solo de sentido y coherencia, sino también de cierre. De este modo lo interpreta Rey Hazas (1990, p. 44)

y en la misma línea lo hace Francisco Rico (1970/1989) cuando argumenta que la novelización del punto de vista está en función de una suma de elementos, “que en principio se dirían con consistencia autónoma [pero luego] se descubren plenos de validez estructural, en tanto ahora se les advierte subordinados a un diseño unitario” (p. 44) que responde al *caso*, el cual representa ese eje que da otra significación a todos los materiales de la suma: queda resuelta, cerrada, acabada.

Como Francisco Rico (1970/1989) detalla acerca de la función estructural del *caso* en el *Lazarillo de Tormes*, se puede leer cada capítulo en correspondencia con otro: la narración en forma de epístola “se organiza en la convergencia de los diversos episodios anteriores hacia *el caso* del capítulo final” (p. 25). A la luz de ese esquema es que incluso la prehistoria de Lázaro resulta importante en ese presente en el cual está siendo cuestionado; es evidente que no toda la información responde a la exigencia de esclarecer *el caso*, “pero sí se subordinan a él todas las células narrativas que fijan la estructura del conjunto, todos los hilos que determinan el dibujo del tapiz” (p. 26). Como se verá más adelante, ese dibujo del tapiz del cual trata Francisco Rico, también tiene su reverso.

En cuanto a *La colina del buey*, ya se explicó que si existe un paralelismo con *el caso* como pretexto de la narración o un eje como elemento de concatenación —en apego a la propuesta de lectura de Rico y Rey Hazas, respectivamente—, ese núcleo sería la intención de recuperar una memoria particular, la existencia de Picahueso, lo cual se condensaría en la estructura autobiográfica. Considerando la perspectiva estructuralista, es probable que en cuanto complejidad el *Lazarillo de Tormes* esté

mejor cerrado, porque responde a un fin específico bajo el cual toda la narración se organiza, en comparación con la novela de José León Sánchez.

Sin embargo, es posible sostener que la autobiografía de Picahueso, a su modo, también encierra una estructura compleja si se consideran todos los argumentos que se han ido esgrimiendo a lo largo de esta lectura: hay un punto de vista definido, es coherente una clara composición con un yo-narrador y un tú-receptor, está el tópico de la herencia de sangre, hay una evolución y dualismo temporales, así como la relación con múltiples amos y el viaje; en suma, todos los elementos anotados componen una estructura perfilada.

El único detalle, quizás, es que a diferencia de la autobiografía picaresca que resulta abierta porque la vida del personaje no concluye, en el caso de *La colina del buey*, Picahueso sí debe de algún modo acabar su autobiografía en un presente cada vez más cercano a la muerte, y la consciencia de ese fin inminente es la que de forma oportuna lo lleva a cerrar narración y vida en su propia autobiografía. Ese desenlace es construido como sigue:

La mañana de hoy parece de verano en La Sierra. Una golondrina entró en este galerón y anduvo buscando un lugarcito donde hacer su nido.

La hermana me ha vuelto a hacer preguntas. Pero tengo ganas de hablar y decirle:

—Nací en San Ramón Nonato de Alajuela. Tengo 72 años de edad. Me llamo Manuel Miranda Miranda, alias Picahueso. He sido borracho, peleador y enamorado. Pero honrado y muy macho. (Sánchez, 1971, p. 203).

1.1.10. DOS MODELOS DE COMPOSICIÓN DENTRO DE LA MISMA POÉTICA

La escritura de la autobiografía picaresca no es necesariamente uniforme o fiel a una estructura compositiva exclusiva. A pesar de tratarse de la narración en primera persona de un personaje que al tiempo es protagonista de cuanto relata, no es extraña la incorporación de fragmentos narrativo-digresivos. Esta característica formal proviene de “la novela barroca con interpolaciones, [modelo] en el que, al lado de las aventuras del antihéroe, se intercalan numerosas celulillas ajenas al discurrir de su vida, como novelas cortas, cuentecillos, facecias, fábulas, apólogos, chascarrillos, relatos mitológicos, poemas...” (Rey-Hazas, 1990, p. 44). Aunque se reconoce que esta posibilidad está presente en el *Guzmán de Alfarache*, se aclara que en el caso del *Lazarillo de Tormes* sí hay una sola forma compositiva concentrada en las andanzas del pícaro.

Cercana a la composición del *Guzmán de Alfarache*, *La colina del buey* presenta además de la autobiografía de Picahueso otros elementos narrativo-digresivos. El efecto que tienen esos pequeños pasajes ajenos a la autobiografía, dentro del género propiamente picaresco, identifica una de las características comunes de la novela barroca. En ese sentido, la presencia de este modelo en otros textos más cercanos, como la novela en estudio, aporta en la comprensión del contexto u otros temas secundarios, pero no en la identificación estructural con la tradición del género.

Por ejemplo, al narrar su vida, Picahueso introduce dos digresiones al relato, dejando contar a través de él a dos personajes, quienes desarrollan historias independientes, desde todo punto de vista, al relato de su vida, pero que le han marcado

significativamente, al punto de optar por sumarlas a su autobiografía.²⁶ La primera de ellas tiene que ver con el traslado épico –con solo fuerza de tiro animal y hombres– de la maquinaria y materiales, desde la costa del Pacífico hasta el centro del país, con motivo de la construcción del primer ferrocarril de Costa Rica. El artífice de esa hazaña era un gamonal de Moravia llamado don Eustaquio, quien narra:

Me valió mucho ser amigo de trajinantes, buhoneros, mercaderes, bandidos y señorones durante todo el camino... nos dejamos ir por esos caminos halando la locomotora que haría el primer camino de hierro entre Alajuela y Cartago. Fuimos bordeando precipicios sembrados de juaquiniquiles, uvas silvestres, serpientes, bajuras de mil metros... Casi siempre eran paradores rodeados de piedra como cortijos, para evitar el asalto de los tigres y las manadas de coyotes hambrientos... Y así poco a poco hasta que dejamos la locomotora en la ciudad de Alajuela y se hizo una fiesta donde acudió todo el pueblo. (Sánchez, 1971, p. 27).

Para ese momento, el protagonista es un niño que escucha con admiración la historia de una proeza por poco imposible de conseguir, una verdadera gesta. Al final de ese relato intercalado, Picahueso, en ese momento Manuelillo, concluye como lo más relevante lo siguiente: “Y todo lo logró gracias a que «*era amigo de trajinantes, buhoneros, bandidos, boyeros y señorones*», como él decía” (Sánchez, 1971, p. 28). Incluso en esta comprensión de la anécdota narrada se entrevé que el heroísmo no es el valor más importante para Picahueso, sino todo lo contrario: la capacidad de entenderse con toda la extensa escala social del entorno y sacar ventaja de todo y todos para lograr objetivos imposibles, pero en primer lugar el provecho propio.

²⁶ Nótese que incluso la tipografía cambia a cursivas en este fragmento en que no es Picahueso el que narra desde su perspectiva. La cita está resumida a lo más destacable.

La otra digresión narrativa ocurre en la zona minera: se trata de un relato elaborado por un ramonense criado en la ciudad de Alajuela, quien “una noche, en el campamento, contó una leyenda sobre la creación del mundo” (Sánchez, 1971, p. 78). En esta larga digresión, ese minero experto en trucos y mañas cuenta cómo Dios creó la ciudad de Alajuela después de hacer la luz y maravillado de su obra descansó. Luego dijo Dios: “Con lo que ha sobrado, después de hacerse Alajuela, HAGASE TODO LO DEMAS. Y así fue como se hicieron las estrellas, los mares, montes y ríos” (Sánchez, 1971, p. 80). Fuera de estos dos ejemplos citados, la narración de Picahueso permanece estable y unívoca de principio a fin.

1.2. CARACTERÍSTICAS DEL PERSONAJE NOVELESCO

Esta sección tiene por interés, luego de repasar los rasgos correspondientes al relato y su morfología, poner de relieve las características del personaje como tal, del pícaro literario, e identificarlas de ser posible en el protagonista de *La colina del buey*. Como en el caso anterior, se parte de las coordenadas ofrecidas por Rey Hazas (1990, pp. 20-31) y Francisco Rico (1970/1989, pp. 95-114), quienes al igual que muchos otros críticos coinciden en los siguientes puntos como los más importantes para establecer un paralelismo entre el personaje del pícaro y esos otros que parecen aproximarse a ese modelo literario. En este apartado solamente se trabajarán los rasgos pertinentes, es decir, los que de algún modo también componen la materia literaria de Picahueso.

1.2.1. LA ACTITUD ANTIHEROICA

El carácter antiheroico ha sido remarcado porque en el contexto en que surge el *Lazarillo de Tormes* no era esperable encontrar un personaje que no representara el valor del heroísmo. De manera que el antiheroísmo es un rasgo fundamental del pícaro y este se puede apreciar, por ejemplo, en su comportamiento contrastante con cualquier actitud que no sea la de: “callar y quedarse al margen cuando conviene, la del silencio en provecho propio” (Rico, 1970/1989, p. 35).

Contrariamente a lo esperable de la actitud de un caballero de su época, quien debía servir a las damas y aliviar sus menesteres, Manuelillo rechaza estos valores siempre que no vea provecho alguno, menos todavía si es movido por rencor, como el que experimenta por una sirvienta de la casona de Fabián Esquivel, donde hace de mozo de servicio durante su estancia en San José. Esta mujer, llamada Sinfrosa, se estaba partiendo la espalda mientras picaba leña, y el personaje reflexiona: “Como para mí era una mala mujer, que a veces me dejaba sin comer, estaba mirándola muy contento de su suplicio y ni a las cien varas se me ocurrió ayudarla” (Sánchez, 1971, p. 35).

En una de esas escenas que recuerdan el trabajo de Émile Zola en *Germinal*, cuyos conflictos en las minas también representan “las disputas entre hombres que pretenden a una misma mujer, las cuales con frecuencia desembocan en peleas mortales” (Suárez, 2009, p. 129), recién llegado a la zona minera, con 14 años y junto a un amigo cuatro años mayor, Manuelillo presencia un asesinato a cuchilladas. El motivo de la pelea, el amor de una mujer; los protagonistas, dos enamorados. Cuando la policía

llega detiene a todos; el primer interrogado es su amigo Juan, quien niega haber visto algo o a alguien; así, cuando le llega su turno, y a pesar de saberse mintiendo, Manuelillo imita a su amigo por considerarlo más experimentado. De vuelta en sus asuntos, Juan le explica al joven ingenuo lo siguiente:

—Pues que te sirva de lección: allá en San José hay tribunales, justicia y muchas cosas más. Aquí todo cambia y hay cosas que no las cura, ni el Cura. Por lo tanto, lo que has hecho hoy, debes de hacerlo siempre: no ver nada, no escuchar, no hablar. Y ya has de ver lo mucho que el consejo ha de servirte. (Sánchez, 1971, p. 62).

Distinto a lo que sucede con Lázaro de Tormes, quien aprende la lección por fuerza de un golpe en la cabeza, Picahueso no necesita más señas y se resigna a que muchos problemas es mejor evitarlos, especialmente cuando el provecho propio no está en juego. De ahí que afirme con absoluta seguridad: “A lo largo de mi vida, comprendí con suma amargura que mi amigo Juan tenía razón. Muchas veces el haber cerrado los ojos me ha servido de mucho” (Sánchez, 1971, p. 62).

1.2.2. LA ENCARNACIÓN DEL DESHONOR

Siguiendo su agudeza para comprender ciertos comportamientos sociales, el pícaro se da por enterado de lo falaz que resulta la honra en la sociedad (Rico, 1970/1989, p. 34), de ese modo es capaz de identificar las imposturas mantenidas en nombre del honor. Por ejemplo, el Lazarillo al lado del escudero comprende lo risible de su amo, “que no tiene qué llevarse a la boca, pero dobla cuidadosamente su capa todas las noches para que no se arrugue, con el fin de poder salir a la calle y pasear por ella” (Rey-Hazas, 1990, p. 22).

En el mismo episodio donde Sinforosa se encuentra en el patio picando leña, sucede que al verla en ese apuro y con tal carga de trabajo, el presidente de la República, vecino de los Esquivel, dueños de casa, cruza a tomar el hacha en favor de la sirvienta y le dice, según narra Pichahueso: "Permitidme, señora, que para eso estamos los caballeros. Y al decir lo anterior, me miró de una rara manera, pero no le hice caso, ya que en verdad todavía no era un caballero" (Sánchez, 1971, p. 35). Poco más adelante, Manuelillo minimiza cualquier sentido de autoridad o código de honor esperable, justo cuando agrega que: "la verdad no me daba vergüenza y hasta me dio mucha risa ver a ese viejillo, que siempre andaba en landó y en berlinas forradas de lana y oro, sudando la gota gorda con el hacha, como cualquier hijo de vecino" (Sánchez, 1971, p. 36).

1.2.3. LA LIBERTAD

Este concepto de libertad no debe comprenderse en oposición al sentido de esclavitud o encarcelamiento; esta idea de libertad que representa el pícaro remite al desconocimiento de convenciones sociales o morales, inclúyase religiosas, a tono con su antiheroísmo y deshonor. "Dada la marginación social que define al pícaro, éste no está obligado a seguir más regla que la que su libre albedrío le dicta" (Rey-Hazas, 1990, p. 23).

Después de su paso por San José y luego de causar problema tras problema, Manuelillo es interrogado sobre su futuro por primera vez desde que quedara huérfano. Antes de llegar a los 14 años de edad, el joven toma la decisión de regresar a su natal San Ramón. Manuelillo comprende que es insostenible su permanencia en la

casa de la familia Esquivel: “—Bueno, don Fabián, ¿no sería posible que usted me mandara de nuevo para San Ramón? Él dijo que sí; esa misma tarde escribió una carta a don Vicente Cruz para que viniera por mí” (Sánchez, 1971, p. 53).

Este último personaje, Vicente Cruz, trabaja en una mina y le ofrece a Manuelillo la opción de irse con él para hacerlo hombre, mediante el trabajo arduo de sacar oro de las galerías. Mientras realiza tareas menores junto a su nuevo tutor y sin hallar aún la riqueza prometida, Manuelillo se encuentra a su amigo Juan y decide acompañarlo a la zona minera, desde donde llegan rumores de abundancia y despilfarro. Es en esta primera oportunidad que él toma una decisión por su propia cuenta y esta acción definirá en adelante su libre albedrío e independencia:

Las compras que hice para don Vicente se las envié con un peón que iba de regreso al Hervedero, con el recado de que me marchaba para hacerme un hombre como él deseaba. Con los dos pesos que me dio mi protector para almorzar, compré un poco de pan y queso. Tal fue el único capital que tenía. (Sánchez, 1971, p. 55).

El desconocimiento de Picahueso cuando se trata de convenciones sociales es reiterado y utilizado siempre en su provecho. Uno de los episodios más elocuentes de esta muestra de indiferencia por parte de Manuelillo, ocurre a propósito de una travesura infantil durante su permanencia en San José, en la hacienda La Esperanza, de la familia Esquivel. Una vez que son descubiertos él y el hijo de los dueños, Manuelillo trata de evadir el castigo recurriendo a la mentira, pero construida a partir del recurso de la fe católica:

—Le juro por las tres divinas personas de la Santísima Trinidad, que no sé nada—. Uniendo la palabra a la acción, me puse de rodillas y juré a dos cruces...

Doña Carmen levantó el cuilo muerto y repitió:

—Usted sabe Manuelillo que si hubiera jurado en vano sería un pecado tan grande que no encontraría perdón de Dios. (Sánchez, 1971, p. 43).

Manuelillo reconoce la ventaja que representa utilizar ese discurso y gestualidad de la fe católica, estudiados durante su corto paso por el Seminario, “donde lo más que aprendí fue a rezar” (Sánchez, 1971, p. 39), por eso no duda en repetirlos como escape a esa situación desagradable. En ese acto le resta importancia a la sanción divina que implicaría jurar en vano, de acuerdo con el credo católico que conoce bastante bien, porque con la advertencia tajante de doña Carmen, en lugar de enmendarse, por el contrario, persiste en el engaño: “—Por el Niño Jesús de Praga, los santos mártires, los divinos primeros viernes de cada mes, la Santísima Trinidad y nuestra purísima Madre María, patrona de todos los Santos, rejuro que soy inocente” (Sánchez, 1971, p. 43). Este astuto proceder, lejos de mortificar su conciencia más bien les genera placer y risa, una complacencia incomparable a ambos, a Manuelillo y al hijo de don Fabián y doña Carmen.

1.2.4. LA GENEALOGÍA VIL, EL HAMBRE, LA MISERIA Y LA DELINCUENCIA

Algunas características de Picahueso han sido directa o indirectamente puestas en evidencia a lo largo de esta argumentación; por ejemplo, la genealogía vil fue discutida en la sección anterior como parte de los elementos estructurales del relato. Por su parte, la delincuencia ha sido mencionada desde que Manuelillo hurta guaro de contrabando con otro amigo en San Ramón Nonato, hasta las pequeñas porciones de oro que sustrae de las minas cuando se dedica a la actividad de coligallero. Asimismo, el hambre, pero sobre todo la miseria, lo acompañarán desde el inicio de su vida en

soledad, es decir, cuando queda huérfano y separado de su hermana menor: “Dicen que cuando las cosas muy buenas se van, no se sienten de momento. Se empiezan a sentir después, cuando se asoman los días con hambre, los caminos de ser huérfano, el vacío de no tener el eco de una sonrisa” (Sánchez, 1971, p. 4).

La malicia de Manuelillo incrementa conforme crece, pues pasa de cometer travesuras a experimentar sentimientos más fuertes como el odio o, en este caso, el rencor: “nos entró sangre en el ojo contra Federico” (Sánchez, 1971, p. 46). Igualmente, en su infancia Manuelillo asume una actitud vengativa contra otros que arruinan sus fechorías: “La acción del mandador don Chon, merecía venganza. Así fue como lo pensó Óscar y yo estuve de acuerdo. Chon era un viejo cascarrabias que nos tenía un odio especial” (Sánchez, 1971, p. 48).

Respecto a su sexualidad, a la edad de diez años Manuelillo siente por primera vez el placer carnal con la Cantarriada, una mujer con problemas mentales: “En una de las borracheras que solía ponerme, tuve conocimiento de lo que es un abrazo de mujer... [ella] me esperaba desnuda con los ojos muy cerrados y al besarme me llamaba por mi nombre y después por muchos nombres” (Sánchez, 1971, pp. 9-10). Una vez durante su paso por San José, Manuelillo se cuela una noche en el cuarto de una joven ayudante de cocina e intenta con ella lo que le permitiera la Cantarriada:

—¡Jesús, qué está haciendo este demonio aquí!— y se cubrió con pudor el pecho. Insistió en que me fuera, porque de no hacerlo iba a llamar a Chica, la otra sirvienta que no me quería para nada. Yo, que ya no podía temer nada de las palizas y creyendo que no iba a gritar, insistí en besarla de nuevo. Como respuesta recibí una bofetada y un grito. (Sánchez, 1971, p. 50).

1.2.5. UN MUNDO ADVERSO Y LA SOLEDAD RADICAL

Rey Hazas (1990) manifiesta, en primer lugar, que a los pícaros “el mundo se les ofrece hostil y enemigo, por lo que tendrán que aguzar su ingenio si quieren sobrevivir en él” (p. 29) y, en segundo lugar, que la soledad radical además de ser característica de los pícaros, garantiza el punto de vista: “Por eso, aunque sirva a varios amos o vaya acompañado por alguien, el pícaro está siempre radicalmente solo” (Rey-Hazas, 1990, p. 31), y la autobiografía representa esa exclusiva visión del mundo.

Estas dos características, la hostilidad del medio y la soledad radical, pueden agruparse porque de algún modo conectan entre sí; en alguna medida, la primera agudiza la segunda. Por ejemplo, Francisco Rico (1970/1989) recoge en su estudio sobre el *Lazarillo de Tormes*, la famosa primera lección que le da el ciego a Lázaro, cuando le propina un testarazo contra la figura del toro de bronce a la entrada del puente romano de Salamanca: “el coscorrón obliga a Lazarillo a tomar conciencia de su soledad y afirmarse frente a un mundo hostil, da la primera clave de su actitud ante la vida” (p. 27).

Por su parte, en *La colina del buey*, la manifestación de un mundo hostil y la soledad radical en que se encuentra el protagonista surgen apenas iniciada la narración, cuando Picahueso repasa los detalles de la muerte de su madre y los días de duelo posteriores a su sentido funeral:

Aún ese día tiene en mi memoria ribetes de tristeza, porque desde entonces me convertí en la persona más llena de soledad que el mundo ha visto... Ya casi no recuerdo mis pensamientos. Entendía que para mí, el mundo sería muy otro y que quizás nunca más iba a tener un beso bueno, con olor a ternura. (Sánchez, 1971, pp. 2-3).

Si se mira con atención, las características revisadas son identificables a lo largo de la autobiografía de Picahueso. Ciertamente, se trata solo de rasgos del protagonista, pero la presencia definitiva de tales particularidades en el periodo inicial de la vida de Manuel Miranda Miranda, refuerza la idea de que se trata de un personaje que al recordar su vida dispone su narración de forma que su destino parece predeterminado desde el origen, tal y como también se desprende de la reflexión centrada en la estructura del relato, el cual presenta una prehistoria que por un juego especular condiciona un determinado final.

1.3. CONSIDERACIONES GENERALES

Siguiendo las pautas metodológicas propuestas por Francisco Rico y Rey Hazas, dos teóricos destacados del género picaresco, *La colina del buey* efectivamente presenta aspectos morfológicos que la acercan a una tradición literaria como lo es la picaresca española. En el plano narrativo, la novela exhibe elementos o constantes temáticas para ser leída como una modalidad de la picaresca, esto es, sin afirmar que por la composición de sus partes y la presentación de contenidos, se trate de una novela picaresca estrictamente.

La colina del buey está construida a manera de autobiografía y es Picahueso quien narra su vida desde su punto de vista exclusivo, por petición de su amigo Monge. La coherencia del relato de sus memorias, además, se ve reforzada estructuralmente por la consistencia y gestualidad con que él se dirige a un receptor presente en el texto. Esta figura es representada por los distintos escribientes que le ayudan a darle forma

a su autobiografía, puesto que él no sabe leer ni escribir; sin embargo, es un excelente conversador que dicta y llena de gestos la narración de su vida, a la espera de su muerte en la cama de un salón lleno de tuberculosos.

La autobiografía de Manuel Miranda Miranda también presenta el motivo de la herencia de sangre. Este tema tiene una repercusión directa sobre la forma del relato, puesto que la prehistoria del protagonista interesa para efectos de su autobiografía, en la medida en que condiciona especularmente los eventos que se van a suceder. Este juego especular es el que Francisco Rico asocia con una estructura específicamente literaria. Lo propio de la literatura, desde este posicionamiento, sería la representación de la realidad por medio de una estructura textual organizada y orientada a un fin. Será tarea del crítico describir el funcionamiento de esa estructura o derivar de ella un marco teórico a la medida.

En relación con el tiempo del relato, hay un desarrollo cronológico con intercalación de momentos en que la dualidad temporal deja entrever que se está narrando desde un presente que va dando luz al pasado. En la novela, el aspecto del tiempo también va aparejado con el viaje como estructura (no solo en tanto motivo) y esta condición está ligada, a su vez, con la multiplicidad de amos. Siguiendo la teoría estructuralista del relato picaresco, en *La colina del buey* es legible este esquema narrativo cuando Picahueso debe moverse de un lugar a otro, con el objeto de conseguir un nuevo modo de subsistencia. En ese sentido, la estructura episódica de la novela de José León Sánchez responde a las necesidades narrativas del viaje y al discurrir lineal del tiempo.

Aunque *La colina del buey* está organizada en seis partes, es posible identificar que ellas se dividen en episodios separados entre sí por la marca gráfica de tres asteriscos; cada episodio al final se va ordenando según un eje que le da sustento a la recuperación de la memoria, a la experiencia de Picahueso, y ese eje es el relato autobiográfico. La narración queda unificada, pero la condición de vida abierta no se cumple, pues por la inminencia de su muerte, el narrador protagonista sabe que debe cerrar el ciclo del relato, pues pronto se cerrará el de su vida. Por último, sin ser una forma determinante en *La colina del buey*, su composición sigue un modelo narrativo-digresivo, al estilo de otras producciones picarescas distintas del modelo anónimo quinientista.

Por su parte, dejando a un lado la estructura del relato, las características de Picahueso como personaje coinciden con muchos de los presupuestos que los estudios sobre picaresca apuntan en relación con el pícaro literario. Por ejemplo, el antiheroísmo y el deshonor, la libertad comprendida en términos de estar más allá de las convenciones sociales —puesto que de todos modos se trata de un personaje marginado de las dinámicas en sociedad—, la delincuencia, la vileza de su origen, la miseria y el hambre, así como también la adversidad y la soledad, son rasgos que definen literariamente a Picahueso.

De acuerdo con todo lo anterior, no sería inconsecuente o forzado leer *La colina del buey* como modalidad de la picaresca siguiendo la metodología estructuralista, que ha producido un amplio discurso crítico sobre el tema. La presencia de rasgos morfológicos y temáticos es verificable en el texto literario, de manera que es razonable

una hipótesis de lectura en esa vía. La novela no es picaresca; no obstante, sí se acerca y mucho al modelo tradicional del género. Como planteaba Barahona Jiménez (1983) en su estudio sobre *Marcos Ramírez*, aquí también es posible reconocer una cercanía entre este texto de José León Sánchez y el modelo quinientista de la picaresca.

CAPÍTULO II. LECTURA DESDE OTRO LUGAR DE LA MISMA HABITACIÓN

El capítulo precedente propone una lectura centrada en la identificación de conceptos de la tradición teórica estructuralista, cuya funcionalidad permite la comprobación de un sentido de unidad en la novela de José León Sánchez. Estas condiciones hacen legible *La colina del buey* dentro de la producción literaria costarricense y, desde una perspectiva comparada, continuadora de un género en particular, en este caso el de la novela picaresca. Dicha manera de estudiar el texto literario participa de una escritura falogocéntrica y, en esa medida, una escritura masculina ordenada por una máquina programadora de enunciados. Recurriendo a la imagen que Derrida (1982/2009, p. 83) recupera de Nietzsche, se puede decir que la lectura de *La colina del buey* como modalidad de la picaresca es concebida en el vientre paterno de la academia.

En concordancia con Nietzsche, Derrida reconoce una estrategia de pensamiento en que lo femenino —como lenguaje vivo y anterior al discurso científico del padre— es capaz de producir múltiples interpretaciones, pero particularmente de provocar otros sentidos. Proponer esta alternativa de lectura no solo consiste en desarrollar una interpretación o plantear un significado ordenador con vistas a comprobar una hipótesis, sino en abrir la provocación a lo sensorial, de ahí que el tacto y especialmente el oído en adelante jugarán un papel movilizador. Esta otra escritura rodea la posibilidad de encontrar una lengua distinta de la esperada por la

programación del aparato crítico estructuralista. Como hace eco Alba de la Vega (2002) en su lectura de lo femenino en el corpus nietzscheano:

Tanto las fuerzas de vida como las de muerte intercambian enunciados en esa "máquina" de la cual nadie controla el sentido. Por eso con esa misma máquina —que habría que entender en primera instancia como *textual*— se podría, a partir de sus viejos enunciados (ya programados), crear la posibilidad de otra lengua y de otro oído: una, uno, otros, ya a tono con la *experiencia* de *saberse* trágicamente envueltos en mezclas *irreductibles*. (p. 119).

Este capítulo II se ofrece a manera de un cierre que se abre, sin la exigencia de demostrar o validar una interpretación superior a la precedente, sino como operación mediante la cual es posible, con los mismos recursos conceptuales provistos por la ciencia falocéntrica, retomar una lectura y hacerla diferente de sí. En otras palabras, desestabilizarla en su propio juego y con sus mismas reglas, sin desplazarla por otro análisis con valor de verdad presente y definitiva, lo que para Nietzsche sería otro cadáver. Así pues, se trata de ofrecer un suplemento más entre las múltiples lecturas de *La colina del buey*, no una única interpretación teoteleológica y definitiva de la novela, lo cual exige, apunta Derrida en *Márgenes de la filosofía* (1968/2010), "un cambio de «estilo», y si hay estilo, Nietzsche nos recuerda, debe ser *plural*" (p. 173).

En este caso, se toma en consideración que uno de los aspectos más notables del aparato crítico sobre la picaresca es que conceptos como la autobiografía, el punto de vista único sobre la realidad y la dialéctica lector/autor, se agotan en su definición y por momentos se observa una comunicación cercana entre ellos, una interrelación consecutiva, dependiente y a veces indiferenciable. Sin embargo, tales conceptos han sido estudiados como elementos independientes, como lo hace Rey Hazas (1990),

dispuestos así para trazar los límites del género picaresco (*arjé*) y establecer un canon (*telos*), el cual puede proponerse de manera más o menos flexible según el enfoque suscrito.

Partiendo de los elementos teóricos revisados y de la propuesta de lectura de *La colina del buey* desarrollada en el capítulo I, en este segundo momento de la investigación se proyecta el gesto de desmontar la estructura del texto, su mecanismo formal, rodeando los lugares de contradicción o los conceptos cuya centralidad dinamiza el inicio de su propia deconstrucción. En ese sentido es que en las siguientes secciones se trabaja una lectura desde otro lugar de la misma habitación —y si hay otro lugar, habrá muchos más—, reconociendo la importancia notable que la crítica estructuralista ha tenido en la producción del aparato teórico sobre la picaresca, un esfuerzo crítico sin el cual este otro abordaje no sería estéril, sino imposible de formular.

Esta estrategia o gesto emprendido por Derrida en sus textos, a la par de un cambio de estilo, propone retomar y cuestionar no solamente las herramientas conceptuales del estructuralismo, sino la misma idea de la estructuralidad y considerar las implicaciones de esto para producir/provocar otros sentidos desde los márgenes (Derrida, 1967/1972). En los siguientes términos parafraseados de Nietzsche, Alba de la Vega (2002) sintetiza esta intención discrepante del fallogocentrismo:

Este cuerpo materno, en cuanto lenguaje, no debe ser ni sacrificado ni enterrado en significados fijos, muertos, interpretaciones definitivas o interpretaciones mecánicas del saber acumulado, sino que debe servir a la afirmación de la vida y de las diferencias tanto en uno mismo como en los otros. (p. 118).

Antes de entrar en la discusión, es preciso apuntar que el orden seguido en adelante respetará la formalidad académica a la que pertenece esta escritura, organizada en capítulos, secciones y apartados, en respuesta al desarrollo de los puntos teóricos estudiados para el caso de la estructura del relato picaresco. De manera que las secciones propuestas a continuación pueden entenderse como una secuencia de contrapuntos o acontecimientos, pero no al modo de una exposición estricta de un procedimiento inalterable o rigurosamente metódico. Por lo tanto, si se contraargumentara que la deconstrucción al igual que el estructuralismo, a fin de cuentas, termina por circunscribirse a un mecanismo textual rígido o reproduce todas las sospechas que pretende descentrar, es de considerar que esta otra manera de abordar el trabajo conlleva no proponer un centro o concepto privilegiado, a partir del cual se apuntaría a un fin, al estilo de un acercamiento positivo a determinado problema.

Finalmente, no debe perderse de vista que esta propuesta de lectura tampoco se ofrece como fórmula aplicable a otros textos que dejen ver condiciones similares a las de *La colina del buey*, puesto que la novela de José León Sánchez es un texto singular y, consecuentemente, esta propuesta también lo es. Reconocer que la deconstrucción no es un método y que escribir crítica literaria reclama un esfuerzo reflexivo implica el reto de sostener una constante creativa que impulse la escritura, pero que se beneficie de *la jouissance* del proceso, porque como señala Derrida (1992): "There is no efficient deconstruction without the greatest possible pleasure" (p. 56).

2.1. AUTOBIOGRAFÍA Y SU IMPOSIBILIDAD

La forma textual autobiográfica es central en la comprensión de una novela que se lea como modalidad de la picaresca; de hecho, es el primer elemento que se identifica como punto estructurador en la narración y más bien es excepcional el relato picaresco que no parta del yo, tal como inicia el tratado primero del modelo anónimo quinientista: “Pues sepa vuestra merced, ante todas cosas, que a mí llaman Lázaro de Tormes, hijo de Tomé González y de Antona Pérez, naturales de Tejares, aldea de Salamanca” (1554/1957, p. 35). Este fragmento, mediante el recurso de la primera persona, fija un origen no solo de la narración, centrada en el yo protagonista, sino también de una tradición literaria picaresca, la cual coloca en primer plano tanto la imagen del personaje como el discurso de sí mismo.

En el siglo XVI, el hecho de que un personaje distante de ser noble o valeroso, al modo de los protagonistas de la narrativa de caballerías, y también distinto del enamorado de la novela pastoril, ponía especial énfasis en la condición infame del pícaro. Sumado a esto, el posicionamiento en primera persona del narrador resultó lo suficientemente llamativo para captar la atención de muchos que al momento identificaron otra posibilidad poética y, por tanto, reproducible; mientras que muchos más, posteriormente, vieron en este recurso literario una estructura canonizable y, sobre todo, comprensible a partir del concepto de la autobiografía.

La autobiografía como concepto central en el acercamiento a la estructura narrativa de *La colina del buey* permite identificar a Manuel Miranda Miranda como unidad del sentido o poseedor de la verdad del relato mediante la propiedad del yo. “Yo

he sido borracho, jugador, enamorado y peleador” (Sánchez, 1971, p. 1): esta es la escritura autobiográfica que da inicio a la novela, cuyo primer enunciado señala una consciencia particular, ligada a una sucesión de predicados que definen su identidad, superpuesta a todos los demás personajes. Así pues, el motivo literario de la autobiografía, dimensionado de esta manera, plantea en el texto de José León Sánchez desde el comienzo dos problemas afrontados por Derrida: primeramente, la presencia implícita de un yo en tiempo presente, figurado a través de la construcción verbal del pretérito perfecto compuesto *he sido* y, en segundo lugar, como consecuencia de esa afirmación del ser presente, la escenificación del privilegio del yo sobre el otro.

En el documento audiovisual titulado *D’ailleurs, Derrida* (1999), este filósofo comenta lo que para él viene a ser la imposibilidad de la autobiografía, una suerte de trabajo textual singular que primero implica, en el sentido clásico del término, que hay un yo que sabe quién es, lo cual supone una identidad anterior al acto de escribir. Precisamente, este es el caso de Manuel Miranda Miranda cuando se identifica como borracho, jugador, enamorado y peleador, pero honrado y muy macho. De inmediato, su narración continúa: “Nací en una mañana de neblina allá por donde se llama los Palmares de San Ramón Nonato. Entonces no era como hoy” (Sánchez, 1971, p. 1). En estas primeras líneas de la novela, además de conocer qué ha sido el narrador, se asiste incluso al momento de su nacimiento, detalle significativo que se retomará más adelante.

En cuanto al narrador-protagonista de *La colina del buey*, Manuel Miranda Miranda, la construcción del yo es fiel a la concepción cartesiana del sujeto. En este

caso, el efecto del *cogito ergo sum* como axioma de existencia afianza la consciencia de un yo estable, quien afirma lo que es o ha sido, o sea, su plena presencia, a partir de las coordenadas de su pensamiento. La *res cogitans* definida por Descartes deviene sujeto presente por la razón logocéntrica, la cual posiciona al *yo soy* que es dueño de sí y domina una cadena de predicados que le pertenecen. El yo es el referente que *está allí* presente, es la cosa pensante que afirma su existencia e identidad cuando empieza el dictado de sus memorias: “Tengo 72 años y se me ha conocido por Manuel Miranda Miranda, alias Picahueso” (Sánchez, 1971, p. 1).

Como complemento de la concepción cartesiana del sujeto, cuya existencia está informada por el logos, se suma un elemento que respecto al ser es anterior y superior a la escritura, el cual, por lo tanto, permanece más cerca del logocentrismo y es solidario con este: es decir, el fonocentrismo. Este puede entenderse como la “proximidad absoluta de la voz y del ser, de la voz y del sentido del ser, de la voz y de la idealidad del sentido. [Derrida añade que en este esquema de auto-afección que da existencia al ser,] Hegel demuestra muy bien el extraño privilegio del sonido en la idealización, la producción del concepto y la presencia consigo del sujeto”, de acuerdo con la lectura que realiza en *De la gramatología* (1967/1998, p. 18).

De modo que las condiciones de posibilidad del yo en la autobiografía de Manuel Miranda Miranda se acercan a la concepción cartesiano-hegeliana del ser, tan logocéntrica como fonocéntrica. Así, la primera línea de la novela: “Yo he sido borracho, jugador, enamorado y peleador” (Sánchez, 1971, p. 1), puede leerse en un sentido tradicional como la escritura fonética de esa voz del yo que dicta y al hacerlo se atribuye

el *ser* por pura auto-afección, por lo que no solamente supone su presencia, sino que también reclama como propio cuanto se predica a sí mismo. Precisamente, la objeción de esa tranquila propiedad del yo como unidad autorreferente es una de las inquietudes que mueven el trabajo de Derrida en *De la gramatología* (1967/1998), donde deconstruye el modelo lingüístico de Saussure que plantea el vínculo natural entre el pensamiento y la voz, el sentido y el sonido. En ese esfuerzo, Derrida se refiere al concepto saussureano de signo y su privilegio de representar como presencia una ausencia (Derrida, 1968/2010, p. 45), cuyo planteamiento solo se articula y sostiene dentro de la tradición metafísica occidental.

Mediante el recurso de la *différance*,²⁷ Derrida (1968/2010) deconstruye la tesis de Saussure al incorporar el aspecto temporal al sistema de diferencias de su modelo lingüístico, pues si el signo toma el lugar de la cosa ausente, en todos los casos implicaría un diferir; es decir, una demora de la presencia en la representación y no solamente la distinción (conceptual o fónica) respecto de otros signos dentro del mismo sistema de la lengua. Además, como “la lengua no comporta ni ideas ni sonidos que preexistan al sistema lingüístico” y “una diferencia supone en general términos

²⁷ En vez de utilizar el término diferencia propuesto por el traductor, en este trabajo se elige conservar por dos motivos el francés *différance*. En primer lugar, por el cuestionamiento implícito de la escritura fonética, pues en francés *différence* y *différance* son términos homófonos y en español esto no es perceptible entre *diferencia* y *diferancia*: “Esta diferencia [*différence*] gráfica (la *a* en lugar de la *e*), esta diferencia [*différance*] señalada entre dos notaciones aparentemente vocales, entre dos vocales, es puramente gráfica; se escribe o se lee, pero no se oye... Pero diré que ello mismo —este silencio que funciona en el interior solamente de una escritura llamada fonética— señala o recuerda de manera muy oportuna que, contrariamente a un enorme prejuicio, no hay escritura fonética” (Derrida, 1968/2010, pp. 40-41). En segundo lugar, además de hacerla ininteligible, la distinción escapa también a lo sensible porque no se deja oír: “Es preciso dejarse llevar aquí a un orden, pues, que resista a la oposición, fundadora de la filosofía, entre lo sensible y lo inteligible. El orden que resiste a esta oposición, y la resiste porque la lleva (en sí), se anuncia en un movimiento de diferencia (con una *a*) entre dos diferencias [*différences*] o entre dos letras, diferencia [*différance*] que no pertenece ni a la voz ni a la escritura en el sentido ordinario” (Derrida, 1968/2010, p. 41). Por lo tanto, solamente en las citas textuales se mantiene la opción del traductor.

positivos entre los que se establece: pero en la lengua no hay más que diferencias sin términos positivos” (Derrida, 1968/2010, p. 46), el esquema planteado por Saussure revela su fisura.

“Por eso la *a* de la *différance* nos recuerda también que el espaciamiento es *contemporización*, rodeo, aplazamiento mediante el cual la intuición..., la relación con el presente, la referencia a una realidad presente, a un *ente*, están siempre *diferidas*” (Derrida, 1972/2014, p. 50). Con la *différance*, Derrida no elabora un concepto, sino que señala una *marca* inaudible en francés al cambiar la letra *e* por la *a* y así traza una apertura a la simple distinción conceptual y fónica; en ese sentido, es la marca —que puede ser gráfica o temporal— la que posibilita la salida del esquema clásico del signo:

La diferencia es lo que hace que el movimiento de la significación no sea posible más que si cada elemento llamado «presente», que aparece en la escena de la presencia, se relaciona con otra cosa, guardando en sí la marca del elemento pasado y dejándose ya hundir por la marca de su relación con el elemento futuro, no relacionándose la marca menos con lo que se llama el futuro que con lo que se llama el pasado, y constituyendo lo que se llama el presente por esta misma relación con lo que no es él: no es absolutamente, es decir, ni siquiera un pasado o un futuro como presentes modificados. (Derrida, 1968/2010, p. 48).

Y ¿qué es lo que difiere o quién difiere en la autobiografía de Manuel Miranda Miranda? Para que sobrevenga la *différance* debe suponerse la presencia de un existente-presente. Esta presencia se puede nombrar (un *qué*) o predicar como sujeto (un *quién*); por ejemplo, en relación con el sujeto “como existente presente para sí, como consciencia, llegaría en un momento dado a diferir de ella... pero, en ninguno de estos casos, un existente-presente semejante [ya sea un *qué* o un *quién*,] sería «constituido» por esa diferencia” (Derrida, 1968/2010, p. 50). De tal manera, en la

representación de la presencia de Manuel Miranda Miranda trabaja la economía de la *différance*, dándole al yo una condición mínima de identidad sobre la base de un origen no pleno —“la diferencia es el «origen» no-pleno, no-simple” (Derrida, 1968/2010, p. 47)—, en donde ni la razón del pensamiento cartesiano ni la voz del fundamento hegeliano tendrían el privilegio de afirmar la existencia o el sentido del ser.

Considerando lo anterior, no hay sujeto —por más consciente y hablante— que tenga de fondo una unidad ontológica tranquilizadora o que escape del sistema de la *différance*, pues desde su predicación como sujeto presente ha quedado inscrito en un juego entre significantes que se van difiriendo espacial y temporalmente, sin terminar de constituir al yo. En este diferir de la presencia de Manuel Miranda Miranda, se entiende que por espaciamiento la relación de identidad se desplaza entre diferentes significantes (*difiere/différence*), mientras que por temporización se advierte que esa definición del yo se aplaza constantemente e incluso entra en contradicción en su mismo devenir (*difiere/différance*) por una economía de huellas.

Y pregunta retóricamente Derrida (1968/2010): “Pero ¿no se puede concebir una presencia y una presencia para sí del sujeto antes de su habla o su signo, una presencia para sí del sujeto en una consciencia silenciosa e intuitiva?” (p. 51). Interrogadas también la consciencia y la subjetividad, en general se conviene en que son presencia para sí y percepción de sí del sujeto, pero estos privilegios son herencia metafísica. Para Derrida (1968/2010), la consciencia y su correlación con el tiempo presente, lo cual concierne también a la comprensión de la subjetividad, son un *efecto* o *determinación* dentro del sistema de la *différance*, “de tal manera que al designar la

consciencia como un efecto o una determinación se continúa, por razones estratégicas, que pueden ser más o menos lúcidamente deliberadas y sistemáticamente calculadas, a operar según el léxico de lo mismo que se de-limita" (p. 52).

El yo autobiográfico que emprende la narración en *La colina del buey* se afirma presente a razón de escuchar su propia voz (sobre todo, no debe olvidarse que Manuel Miranda Miranda dicta sus memorias). Sin embargo, la identidad de este protagonista difiere cada vez que el yo se juega entre otros significantes, por lo que el yo soy nunca resulta idéntico a sí mismo, pues no hay previamente al acto de dictar una consciencia ni una forma absoluta del ser que le brinde fundamento. El yo se presenta como Manuel Miranda Miranda, pero exhibe sus marcas cuando difiere entre otros signos, ya sea Manuelillo o Picahueso; asimismo, se predica minero o reo, pero poco después como propietario de una mina o teniente, en clara contradicción con lo que se supone él es. Por consiguiente, la intención de comprender al yo en su sentido último es precaria, siempre que se le aborde como idéntico y propietario de sí, esencialmente completo y, por lo tanto, con un referente estable. Apenas puede predicarse algo del personaje protagonista si se da una aproximación a ese yo autobiográfico como si se tratase del mismo y no como si fuera idéntico, en la medida en que lo mismo que se de-limita no es igual a lo idéntico.

Estas provocaciones llevan a otro punto comprometedor en la asimilación del yo de la autobiografía: ¿el nombre propio es *propio*? Si, tal como parece, el nombre propio entra en el sistema de *la différence* y como signo no escapa del espaciamiento ni de la temporización, no puede descartarse que esa propiedad del nombre sea otro

efecto más. Para Derrida (1967/1998, p. 121), el nombre propio no apela ni es *propio*; es decir, es un signo que por su condición reclama arbitrariamente el privilegio de llamar o convocar algo o a alguien idéntico a sí y hacerlo presente. Con este gesto, en *De la gramatología* (1967/1998) se expone que la inscripción del nombre propio tiene un valor ideogramático o sintético, puesto que, como todo signo, este se espacia entre diferencias fónicas e imágenes de otros significantes.

Manuelillo, por ejemplo, se distingue de Manuel por la diferencia de sonidos en la representación acústica de ambos nombres y, simultáneamente, está el espaciamiento de la representación que se haga, al menos, entre un niño y ese mismo niño cuando ha llegado a la adultez. En este particular, sobresale entonces que la identidad de un yo no es comprensible matemáticamente ni, en esa medida, se acerca a formas puras capaces de expresar la esencia de lo propio y único, sino que habría que entender la relación de identidad a la manera de un efecto dentro del sistema de *la différence*, que contrario a tener el privilegio de comunicar con la esencia de lo idéntico, tímidamente se acerca a de-limitar lo mismo sin llegar a completarse en una definición última y totalizante. En ese aspecto, la economía de *la différence* también interviene en la propiedad del nombre y remueve la singularidad a la que intenta apelar, volviéndola espectral.

De nuevo, este fragmento de la novela: “Tengo 72 años y se me ha conocido por Manuel Miranda Miranda, alias Picahueso” (Sánchez, 1971, p. 1). Lo más inmediato respecto al orden de esta inscripción del nombre propio del protagonista es la posesión: primeramente, el personaje refiere su edad, lo cual en principio no tiene nada

que ver con el nombre, pero remarca un detalle particular de la lengua en que se hace dicha inscripción de propiedad, y es que para expresar la edad se recurre a un verbo que solo indica posesión. A la pregunta *¿cuántos años tiene?*, se responde: *tengo 72 años*, como si el tiempo se dejara poseer, a diferencia de otras lenguas cuyas soluciones lingüísticas no señalan tal relación entre el sujeto y su edad.

Más representativo todavía, hay otro detalle que está disimulado en la cita textual y es la función ideogramática del término alias en esa misma lengua que inscribe la propiedad del nombre. Sintácticamente y siguiendo una aproximación tradicional, el alias utilizado en el contexto de ese enunciado funciona como adverbio. Si se pone por caso el ejemplo: soy Manuel Miranda Miranda, alias Picahueso, en esa inscripción del nombre propio, el adverbio —a su vez intercambiable por la expresión *por otro nombre*— comprime el espaciamiento entre los significantes Manuel Miranda Miranda y Picahueso, los deja más próximos entre sí, con lo cual se disfraza la diferencia y se condensa todo en uno, bajo la apariencia de una identidad cifrada en la propiedad del nombre y del mote por parte del mismo portador.

En la expresión: soy Manuel Miranda Miranda, alias Picahueso, el adverbio alias, más que solo evocar el sentido de *por otro nombre*, puede añadir un valor apelativo: soy Manuel Miranda Miranda, por otro nombre *llamado* Picahueso. Y así, la dualidad del *yo soy* incorporada por la yuxtaposición del alias podría aplazarse con otro adverbio: soy Manuel Miranda Miranda, por otro nombre *también* llamado Picahueso. De acuerdo con su origen latino, el *alias* introducía tanto un valor temporal como uno espacial en su definición; es decir, expresaba un vínculo con algo en otro momento o

en otro lugar. En la lengua de esta inscripción, el alias antes que recluir el espacio de lo propio o apelar a un mismo referente, ensaya en su economía de huellas una redefinición del yo que apunta siempre en otra dirección imposible de alcanzar, porque es el lugar y el tiempo de lo otro, de lo que siempre está por llegar.

Progresivamente, en este ejercicio se observa que unos y otros nombres, Manuel, Manuelillo y Picahueso, Pica o Piquita, se alejan entre sí y no regresan al portador más que en una economía de la *différance*; el nombre propio no apela, se aplaza sin poder aferrarse a una identidad o suelo estable, pues su textura es metafórica. Esa metaforicidad que lleva a la deriva al nombre propio es otro ejemplo en donde se exterioriza que un significante —sostenido por un sistema de diferencias fonéticas arbitrarias— no señala un significado o referente siempre idéntico, sino que remite a otros significantes en una relación de huellas, marcas y roces, los cuales asoman cuando es privilegiada una de todas las formas que intentan expresar la propiedad del nombre o señalar la singularidad de una consciencia en particular.

La imposibilidad de la autobiografía apuntada por Derrida proviene de la imposibilidad misma de la identidad estable del yo en tanto referente: “el sentido del ser no es literalmente ni ‘primero’, ni ‘fundamental’, ni ‘trascendental’, ya se lo entienda en un sentido escolástico, kantiano o husserliano” (Derrida, 1967/1998, p. 30). Comprender el yo de la autobiografía como una unidad presente en su consciencia, como instancia que emprende el discurso de sí, es un momento que debe dar paso a la pregunta por ese *autos*, por esa pretendida identidad estable que antecede al otro momento del *grafein*. Entre el arco que se tensa desde el *autos* hasta el *grafein* está el

elemento que ha sido obliterado en favor del yo: el otro, o más precisamente la oreja del otro. Esto será tema de discusión en la sección titulada "Apertura del juego en *La colina del buey*", porque antes deben revisarse la formulación del punto de vista, la ilusión de presencia y la memoria.

2.2. PUNTO DE VISTA: ILUSIÓN DE PRESENCIA Y MEMORIA

En la novela picaresca, el punto de vista además de darle unidad estructural a la narración, por la perspectiva que define todo el relato, refuerza la propiedad de sí del yo autobiográfico en la medida en que el acto de ver es indisociable a un *estar presente en*, a la manera del espectador de su propia existencia y de todo cuanto acontece alrededor, al alcance de su mirada. Se trata tanto de presencia en un sentido material cuando el protagonista habla y escucha su voz, por experiencia de la pura auto-afección del modelo hegeliano criticado por Derrida, como presencia en su correlato metafísico cuando tiene consciencia de estar presente en lo que piensa, por la relación entre idealidad y sustancialidad dentro de la *res cogitans* cartesiana. Sus memorias y el relato de su experiencia no se cuestionan en la narración, toda vez que el régimen visual y la consciencia de sí mismo se traducen como valor de verdad y de presencia, e implícitamente los demás sentidos quedan en un escalón de menor relevancia en la definición del personaje y aun del género picaresco como tal.

De entrada, relacionar todo el género picaresco con un solo sentido no resulta incoherente, siempre que se considere que el pícaro podría prescindir del tacto o del olfato; el gusto frente al acto básico de comer es secundario; el oído más bien puede ser

traicionero (como vía negativa del ojo, el oído es el sentido que dispara la confusión,²⁸ el que capta las habladurías por las cuales Lázaro de Tormes debe rendir explicaciones a *vuestra merced*); por el contrario, la vista lo es todo. Esto último se comprende mejor si se atiende a una relación primordial: el pequeño Lázaro se convierte en los ojos del ciego que lo toma como mozo y guía.²⁹ El pasaje a la salida de Salamanca lo subraya: “Lázaro, llega el oído a este toro y oirás un gran ruido dentro de él”, invita el ciego al niño y luego, cuando la inocencia de este lo empuja a acercar su oreja, aquel, viejo mañoso o sabio, le golpea fuertemente su cabeza contra la figura de piedra y le da en el acto su primera de muchas lecciones: “Dije entre mí: Verdad dice este, que me cumple avivar el ojo y avisar, pues solo soy, y pensar cómo me sepa valer” (1554/1957, p. 39). En retrospectiva, Lázaro reflexiona acerca de que ese momento en su niñez fue como un despertar de la simpleza en que dormía hasta entonces. Más que una casualidad, en esa iniciación el oído también representa el sentido por culpa del cual termina recibiendo el calabazazo contra el toro de piedra, todo por la curiosidad de escuchar el ruido, el escándalo que le puede acarrear problemas si presta atención a lo que no venga en su provecho.

²⁸ En el *Lazarillo* todo queda ordenado por el régimen de la vista, incluso metafóricamente: “—Lázaro de Tormes, quien ha de mirar a dichos de malas lenguas nunca medrará... Por tanto, no mires a lo que pueden decir, sino a lo que te toca, digo, a tu provecho” (1554/1957, p. 117). Vale más *no ver lo que dicen* los demás, le aconseja el arcipreste de San Salvador a su criado, en un tono solemne y afectado, como insinuándole que más vale no mirar lo que está pasando si quiere seguir viendo el provecho propio, que es lo que debe importarle por encima de todo: *ver por él* y por nadie más.

²⁹ Un apunte adicional: etimológicamente, Lázaro en su forma diminutiva, *lazarillo*, da origen al término con el cual se identifica a la persona o animal capaz de asistir a la persona ciega. Aparece por primera vez en 1705, en el *Diccionario nuevo de las lenguas española y francesa* (Francisco Sobrino), y a partir de 1734, se incluye en el *Diccionario de la lengua castellana* de la siguiente manera: “El muchacho que guía y dirige al ciego. Llamase también Lázaro, y se tomó el nombre del célebre Lazarillo de Tormes”. Por su parte, esta asociación *lazarillo-ojo* entre las lenguas romances, solamente es rastreable en español.

En *La colina del buey*, este tratamiento del punto de vista se retoma en la medida en que organiza todo el material narrado, por lo que resulta un efecto formal importante y central de la novela. Más aún, de acuerdo con el acercamiento desarrollado a lo largo del capítulo I, se comprende que la misma veracidad y la unidad del relato dependen del proceso de percepción visual y cómo es escrupulosamente detallado por el narrador. Esto se resuelve fácilmente cuando se da la coincidencia del narrador en su papel de protagonista, ya que el régimen de la vista y su valor de presencia indisociable prevalecen como criterio de verdad. No obstante, también el relato está compuesto por ciertos pasajes en los cuales Manuel Miranda Miranda no es testigo presencial o personaje protagónico. Es en este espacio donde el punto de vista pierde su privilegio y asoma otro sentido: nuevamente el oído o, mejor aún, la oreja. Esta discusión es importante porque revela en la novela una de las condiciones de la representación y otro de sus efectos: la ilusión de presencia.

Parafraseando los argumentos de Derrida en *De la gramatología* (1967/1998, p. 129), la consecuencia del *cogito* cartesiano como punto de certeza y principio de conocimiento, además, ha modificado la articulación precedente de la presencia del sujeto. Derrida apunta que antes de Descartes la identidad de la presencia era la forma objetivada de la idealidad del *eidos* o sustancialidad de la *ousía* y de esa manera el sujeto quedaba en el dominio de la representación, como se proponía en el modelo platónico. Posterior a la formulación cartesiana, esa objetividad tendrá la forma de la representación misma: “de la idea como modificación de una sustancia presente consigo, consciente y segura de sí [*cogito*] en el instante de su relación consigo [*ergo sum*]” (Derrida, 1967/1998, pp. 129-130). En este caso, Derrida observa que son el

logocentrismo y el fonocentrismo los que articulan la presencia, pero critica que este no es más que el modelo de todo pensamiento del sujeto y no el axioma de la existencia plena, por lo que la presencia del yo deviene mera representación y ese yo que se asume presente en el instante de su relación consigo es tan solo representante.

Considérese que el salto descrito en el párrafo anterior implica lo siguiente: “El sujeto no está ya sólo definido en su esencia como el lugar y el emplazamiento de sus representaciones. Él mismo, como sujeto y en su estructura de *subjectum*, queda aprehendido *como un representante*” (Derrida, 1980/s.f., pp. 13-14). En ese sentido, la ilusión de presencia de Manuel Miranda Miranda no se sustrae al juego de representaciones dentro de la novela, donde el punto de vista y la relación de identidad que suponen a un sujeto presente dictando sus memorias a distintos amanuenses, pretenden dar la garantía de una consciencia previa al acto de dictar/escribir. Por el contrario, retomando a Derrida (Fathy, 1999), el yo de la autobiografía —la cual es más que solo un mecanismo textual que exhibe la escritura de la propia vida—, movido por un deseo de restitución va al encuentro con un yo igualmente espectral.

En el fragmento en que Manuel Miranda Miranda dicta al escribiente: “Don Patrocinio Ugalde... era dueño del más hermoso cabuyal que mis ojos han visto en toda una vida” (Sánchez, 1971, p. 11), el narrador legitima su relato a partir de la información visual: el ojo es central en su experiencia, la fundamenta y la legitima; a su vez, el régimen de la vista presupone la presencia del sujeto, uno, un yo (frente al cabuyal de Ugalde, en este ejemplo), cuya identidad ha quedado definida desde el primer momento de la novela, como se revisó en la sección titulada “Autobiografía y su

imposibilidad". Ahora bien, si se desborda esta afirmación del personaje seguro de sí en su consciencia —*res cogitans*— toda la estructuración del *subjectum* quedaría en el orden de la representación, y no como existencia plena y presente al momento del dictado.

En *La colina del buey*, Manuel Miranda Miranda se presenta como el sujeto o emplazamiento de la representación de sí mismo en su consciencia y, en esa medida, como un yo dueño de sí, según lo que tradicionalmente demanda la escritura autobiográfica. De ahí que cuando dicta sus memorias, la proximidad entre voz y pensamiento reafirma la diferencia entre este Picahueso presente consigo en su cama de desahuciado y el Manuelillo ausente que mirara el cabuyal de don Patrocinio Ugalde, muchos años atrás. No obstante, la claridad de esta situación comunicativa vela el contorno de un aspecto decisivo para desestabilizar la consciencia de ese yo y su punto de vista como valor de verdad y presencia. Saussure recuerda que la lengua no es una función del sujeto hablante, "el sujeto (identidad consigo mismo o en su momento, consciencia de la identidad consigo mismo, consciencia de sí) está inscrito en la lengua" (Derrida, 1968/2010, p. 50).

De manera que, al cambio operado después de Descartes sobre la articulación de la presencia del sujeto, debe agregarse la variable entrevista por Saussure, a partir de la cual dicha presencia del sujeto, con todo y lo precaria que pueda ser, resulta posible solamente en el sistema de las diferencias lingüísticas. Llevada hasta ese punto, la presencia del sujeto como certeza entra en el juego de *la différance*:

El sujeto no se hace «hablante» más que comerciando con el sistema de las diferencias lingüísticas; o incluso el sujeto no se hace significante (en general, por el habla u otro signo) más que inscribiéndose en el sistema de las diferencias. En este sentido, ciertamente, el sujeto hablante o significante no estaría presente para sí en tanto que hablante o significante sin el juego de la diferencia lingüística o semiológica. (Derrida, 1968/2010, p. 51).

Volviendo a la imagen del cabuyal, para Manuelillo aquel espacio se relacionaba con el primer trabajo que aprendió fuera de las labores en el campo (Sánchez, 1971, p. 10), ya que fue en el cabuyal de don Patrocinio Ugalde donde siendo niño practicó el oficio de hilar sogas y cordones de ese material. Para Pichahueso, sin embargo, ese mismo lugar ha dejado de ser idéntico, pues se lo representa como el “más hermoso cabuyal que mis ojos han visto en toda una vida” (Sánchez, 1971, p. 11); es decir, predicarlo de esa manera tan específica revela el matiz que el tiempo ha provocado en ese observador que ya no está ahí presente. En ese sentido, no solo el cabuyal está incluido en el sistema de *la différance*, puesto que el mismo observador ha quedado inscrito en ese juego.

El reclamo de presencia deja de ser principio de certeza, no evoca la esencialidad o identidad consigo de ese yo que sabe lo que es o ha sido, porque comparte la condición diferible de la representación. Si, por un lado, difieren las imágenes que acuden a su consciencia durante el ejercicio de recordar lo que pudo haber visto y vivido; por otro lado, su propia consciencia está *marcada* —y esa es la condición mínima desde la que puede expresarse— por efecto de *la différance*.

Estas exploraciones acerca del punto de vista implican a su vez el tema de la memoria, que es importante tanto para la novela picaresca como para *La colina del*

buey de José León Sánchez. Memoria y punto de vista en el *Lazarillo de Tormes* estructuralmente quedan comunicados por lo que Francisco Rico (1970/1989) conceptualiza como *el caso*. Este concepto vendría a ser una pregunta por el origen y el fin, cuya respuesta establece no solamente la causalidad interna del texto anónimo quinientista, sino también de acuerdo con el manejo argumentativo de Rico a lo largo de su propuesta de lectura, una condición estructural fundante del género picaresco como tal.

A modo de resumen, *el caso*, como ya se explicó en el capítulo I, motiva la narración, es el pretexto: a petición de un interlocutor inquisidor, la necesidad de aclarar el escándalo da origen a una situación comunicativa particular: “pues vuestra merced escribe se le escriba y relate el caso muy por extenso” (1554/1957, p. 34). Es la tesitura en la que se encuentra el personaje Lázaro y que lo obliga a recuperar o asumir su pasado en función de un fin que explique su presente; dicho de otra manera, *arjé* y *telos* adquieren su sentido pleno cuando la narración toca a su fin, toda vez que logran satisfactoriamente anudarse. En ese nudo representado por *el caso* es que memoria y punto de vista quedan amarrados en la narración del *Lazarillo de Tormes*.

La palabra caso puede expresar, entre otros sentidos, algo que atrae la atención por ser notorio, escandaloso o delictivo. Así también, un caso denota cualquier asunto que debe dirimirse ante un tribunal. Entre ambas líneas que convoca la palabra, lo escandaloso y lo judicial, es que Francisco Rico (1970/1989) funda a partir del *Lazarillo de Tormes* la estructura original de la picaresca. La autoridad de vuestra merced representa el tribunal que solicita por escrito esclarecer las habladurías que se

han ido propagando, precisamente por su naturaleza escandalosa e inapropiada. Esta situación comunicativa desemboca en la declaración de hechos o eventos ocurridos en un pasado determinado. La memoria queda ligada de ese modo con *el caso*, porque es el recurso inmediato y propio para poder testificar, atendiendo la obligación de no faltar a la verdad, de jurar verdad, pues alcanzarla es la idealidad de la Justicia.

Cuando se lee la palabra testificar, debe suplementarse con otros significantes como, por ejemplo, declaración, tribunal, juramento o verdad. En este plano asoman marcas como el valor de verdad que debe guardar una deposición y la verdad, para efectos de explicar determinado caso, se afianza en uno de los sentidos por excelencia: la vista. Por ejemplo, explica Picahueso durante su narración: "Cuando conté eso en la cantina, los vecinos no lo creyeron, porque era algo nunca visto. Les invité para que fueran a la carnicería y pudieran apreciar, con sus propios ojos, la verdad" (Sánchez, 1971, p. 120). Estas consideraciones, en el relato de este narrador-protagonista, escenifican la cercanía entre presencia, oralidad y logos en un sentido tradicional, todo en el marco del dictado de sus memorias.

El fragmento de la novela citado escenifica también la comunicación entre memoria y punto de vista, en tanto que *el caso* está en el medio, como concepto central o de conjunción de ambos, pero al mismo tiempo está en un afuera que los engloba, porque *el caso*, ya se consideró, es el marco general que define el límite del texto, lo que da o fija la unidad del sentido de toda la narración: *arjé* y *telos*, una condición que está simultáneamente en el adentro y en el afuera de la estructura de *La colina del buey*. Como se revisó en el capítulo I, la novela participa de este detalle formal del caso, pues

aunque Picahueso no se ve en la tarea de recuperar la memoria en un acto de defensa para relevar cargos en su contra, el pretexto del relato es seguir la sugerencia de su amigo Monge, pero hacerlo a lo macho; en otras palabras, testificando con integridad y verdad. En ese sentido, la expresión *en otras palabras* de la línea anterior, en contraste del comentario que precisa y determina, apenas “añade a la frase anterior su propia capacidad escurridiza..., tan sólo ha proporcionado un suplemento textual” (Derrida, 1979/2003, p. 79), una marca que pondría en contacto los significantes macho y verdad en la novela.

No se puede pasar por alto el inicio del dictado de Manuel Miranda Miranda: “Yo he sido borracho, jugador, enamorado y peleador. Pero honrado y muy macho” (Sánchez, 1971, p. 1), que también es retomado casi textualmente justo al final de la narración: “He sido borracho, peleador y enamorado. Pero honrado y muy macho” (Sánchez, 1971, p. 203). Tal como se lee, lo único que no cambió entre la primera y la última página de la novela es la afirmación de honradez y virilidad, acentuada por la conjunción adversativa *pero*. La cercanía entre los significantes honrado y muy macho en una misma frase que inaugura toda la narración, la hila de principio a fin y la cierra, establece un juego entre los sentidos de integridad y verdad, al estilo de la toma de testículos del *vir romanus* en la juramentación. Más allá de que sea o no mera especulación el acto de sujetarse los testículos en las juramentaciones romanas, la relación entre el latín *testis* y su diminutivo *testiculus*, como testigos de la hombría o virilidad, sí es rastreable etimológicamente.

La cercanía o contacto entre la palabra-hombría y la palabra-verdad en el acto de testificar también está en juego en el significante *macho*, las tres veces que aparece apuntando ese sentido en *La colina del buey*; sin embargo, esa relación posible dentro del contexto, se pierde en su contorno cuando es marginada en favor de solo una aparente afirmación vulgar y absoluta de masculinidad. Precisamente, la saturación del significante macho con otros significantes como valiente o fuerte ha sido inscrita desde el prólogo de la novela por Láscaris Comneno (1971): “esta afirmación de hombría barata es la expresión, por vulgar no pierde entraña, de que estaba contento, en medio de todo, de su propia imagen. Contento ante sí mismo, simplemente. El mundo es bello, incluso en una cama de hospital tuberculoso” (p. xiii).

En concordancia con la lectura de Láscaris Comneno (1971), la referencia al *macho* con el sentido de hombría barata es legible en este significante, particularmente cuando se consideran otros momentos en que la claridad de la expresión no admite otra salida: “En los alrededores de la plaza se erigía un salón con techo de palma, donde los parroquianos bailaban y gritaban a lo macho” (Sánchez, 1971, p. 13). Más adelante, lo macho incluso se asocia no solo con una actitud o modo, sino también con un símbolo fálico, el machete o cutacha, que sirve para dirimir una disputa o demostrar la hombría:

Para el tiempo del accidente, tenía como 25 años de edad. Había vivido tan intensamente que me contaba entre el número de los viejos. Borracho. Enamorado. Pero todavía no se me había ocurrido dejar ir por los caminos, de lo que en la mina se llama “ser muy macho”. En otras palabras, ser dueño de una cutacha, con un filo capaz de cortar un cabello en el aire. (Sánchez, 1971, p. 101).

Sin embargo, considerando las implicaciones de las primeras líneas y las finales de la novela, el simple deseo de plenitud masculina tiene el potencial de escapar de la

sobredeterminación de ese mismo contexto, a partir de las huellas rastreables en la relación palabra-hombría y palabra-verdad. El *macho* en la voz de Picahueso se jugaría entre una serie de oposiciones binarias: macho/hembra, verdad/mentira, testificar/encubrir, en las cuales el privilegio de lo masculino como el sexo presente, físicamente manifiesto por medio de los testículos y el falo, en oposición al sexo femenino que no revela ni exterioriza y, por el contrario, encubre con sus pliegues, indica la veracidad de lo que ha de narrarse o ha sido narrado.

En ese mismo tono, el significante *macho* aparece empleado a la mitad del relato, esta vez en la voz de la Toña Cortés, quien pide de la siguiente manera que Picahueso le dé su palabra de hombre de que guardará su secreto, en relación con la correspondencia que sostiene ella con un pretendiente que la quiere como esposa. “Bueno, pero a lo macho, que esto quede entre nosotros” (Sánchez, 1971, p. 82). Así tal cual, como pidiéndole que se sujete sus testículos al jurar verdad o que los empeñe como prenda de cambio por su juramento, la Toña le exige a Picahueso su compromiso de que mantendrá la discreción y no dirá a ninguno de los demás mineros que ella, “Antonia Cortés, famosa por dos cosas: por su lengua tan larga como el río Abangares y por su aversión al sexo masculino” (Sánchez, 1971, p. 74), estaba siendo cortejada y, detalle inaudito, daba muestras de interés.

Este ejercicio de buscar en *La colina del buey* ese concepto central, *el caso*, condujo a considerar en el capítulo I solamente el origen que motivaba la escritura, su causalidad interna; es decir, el pretexto y no el proceso de la escritura misma. En consecuencia, este segundo momento del abordaje llevó a pensar la escritura en su

dimensión de trazo o inscripción, no en su valor de verdad o unidad de sentido dentro de la novela. Más adelante, estas implicaciones se ampliarán luego de retomar el tercer concepto en importancia para el género picaresco, de acuerdo con la teoría estructuralista: la dialéctica lector/autor, análisis que precisamente recoge el tema de la escritura y el de la oreja del otro y su firma.

2.3. DICTADO: LA OREJA DEL OTRO Y LA FIRMA

Manuel Miranda Miranda, alias Picahueso, no sabe leer ni escribir. Por ese motivo, cuando su amigo Monge le sugiere la idea de dejar por escrito sus memorias, el protagonista debe —aunque aquí cabe el verbo *decide*— recurrir a tuberculosos terminales del Salón Azul del hospital San Juan de Dios, donde él también pasa el final de sus días, para que escriban el dictado de su vida. Como se expuso en el capítulo I, esta puesta en relación supone al menos dos presencias: el yo-narrador y el tú-receptor. Respetando esa jerarquía y partiendo de un modelo dialéctico convencional, en primer lugar, habría un yo que sabe quién es y que se apoya en su voz para predicarse, en un intento postrero por reafirmar su identidad y, en segundo lugar, un tú que solo escribe sin intervenir, una co-presencia subordinada a la voz y signada por la muerte, un otro escribiente de múltiples trazos y rostros:

Fue él quien me trajo estos cinco cuadernos, en donde he ido contando esta historia. Tengo ya mucho tiempo de estarla contando. Me la empezó a escribir Celestino Porras, hasta que murió. Luego ha tenido como diez escribientes y por eso es que hay mucha clase de letras. Aquí voy contando mi vida y Monge cree que lo hago bien. (Sánchez, 1971, p. 201).

Más que solamente establecer una aparente relación dialéctica entre el yo-narrador y el tú-receptor, este artificio en la escritura de *La colina del buey* escenifica la operación mediante la cual el privilegio de la voz, o fonocentrismo, es determinante en la presencia consigo del sujeto, por la proximidad y solidaridad que existe con el logocentrismo. En la novela, el personaje de Manuel Miranda Miranda, por cuenta de la materialización de su *foné*, encuentra tanto fundamento de identidad, por su cercanía con la idealidad del ser, como unidad de presencia, por la condición propia del habla y el movimiento de auto-afección. Todo esto se entiende en contraste con la ausencia que implica la escritura y su valor apenas sucedáneo de la plena presencia —por ser la escritura una actividad técnica y representativa—, de ahí que los cinco cuadernos con distintas letras frente al hecho de relatar y hacerlo bien, no tienen mayor importancia.

En *De la gramatología* (1967/1998), leyendo a los clásicos de modo atento, Derrida emprende esfuerzos en distintas direcciones. Uno de esos vectores de su pensamiento lo dirige al idealismo de Hegel. Por ejemplo, en los siguientes fragmentos lo cita y se anticipa ahí el manejo que le dará a la materialidad de la oreja y su forma laberíntica, tomando distancia del prejuicio metafísico que supondría recurrir al concepto abstracto del oído como simple oposición al sentido de la vista:

“Ese movimiento ideal, por medio del cual se dirá, se manifiesta la simple subjetividad, el alma del cuerpo resonante, la oreja lo percibe de la misma manera teórica en que el ojo percibe el color o la forma; la interioridad del objeto se convierte así en la del sujeto” (Estética, III, 1).

“...Por el contrario la oreja, sin volverse prácticamente hacia los objetos, percibe el resultado de ese temblor interior del cuerpo mediante el cual se manifiesta y se muestra, no la figura material sino una primera idealidad que viene del alma” (ibíd). (Hegel, como se cita en Derrida, 1967/1998, p. 18).

Los párrafos de Hegel citados por Derrida (1967/1998) puntualizan, en ese sentido, la consciencia que “al oírse-hablar —sistema indisociable—, se afecta a sí misma y se vincula consigo en el elemento de la idealidad” (p. 18). Como se ha ido planteando, es la comunicación con la idealidad del ser la que le da una base de identidad a ese yo en la novela, que por medio de su voz se oye-hablando mientras rememora su propia vida, sin prestar mayor cuidado a la escritura de su dictado, justo por esa cercanía ilusoria con la idealidad que desprecia lo excedente, en este caso la letra escrita por los tuberculosos que como él agonizan.

La circunstancia en que se da el dictado de las memorias por parte de Manuel Miranda Miranda recuerda el mito presentado en el *Fedro*, diálogo estudiado en detalle por Derrida en *La farmacia de Platón* (1968/1975). Su atención la fija en el pasaje en que Sócrates cuenta el mito egipcio del dios Teut y su ofrecimiento de la invención de la escritura a Tamus, rey de la Tebas de Egipto. En ese momento en que el rey acoge el regalo, Derrida inmoviliza o interrumpe la historia justo cuando Tamus va a cuestionar la utilidad de ese arte o técnica, cuyas cualidades prometen remediar el olvido.

La comparación entre el mito de Teut y Tamus con la posición de Manuel Miranda Miranda y sus escribientes puede parecer ociosa, pero vale la pena reanudar la interrupción del mito en *La farmacia de Platón* (1968/1975) y tomar directamente la fuente platónica para observar un detalle vislumbrado por Derrida en su trabajo

crítico con respecto a la tradición filosófica clásica. El rey egipcio Tamus, acerca de la utilidad de la escritura y su aparente eficacia contra el olvido, contrapone lo siguiente:

Padre de la escritura y entusiasmado con tu invención. Le atribuyes todo lo contrario de sus efectos verdaderos. Ella no producirá sino el olvido en las almas de los que la conozcan, haciéndoles despreciar la memoria; fiados en este auxilio extraño abandonarán a caracteres materiales el cuidado de conservar los recuerdos, cuyo rastro habrá perdido su espíritu. Tú no has encontrado un medio de cultivar la memoria, sino de despertar reminiscencias; y das a tus discípulos la sombra de la ciencia y no la ciencia misma. (Platón, 1946, p. 77).

Del modo anterior, Platón expone por medio del mito lo que se convertiría en el origen de toda una tradición de pensamiento occidental, continuada también por Aristóteles, cuya característica particular será el desprecio de la escritura en favor del habla. Este menosprecio de lo escrito no solo responde a la idea expuesta en el mito, por su efecto nocivo sobre la memoria, sino al privilegio del habla en su comunicación con la idealidad del ser y, en consecuencia, agrega Derrida (1968/1975), a la presencia del padre del habla implícita en la propiedad de su voz:

Se diría por anacronía que el «sujeto hablante» es el padre de su habla. Habrá que apresurarse a advertir que no hay en ello ninguna metáfora, si al menos se entiende así el efecto corriente y convencional de una retórica. El logos es un hijo, pues, y que se destruiría sin la presencia, sin la asistencia presente de su padre. De su padre que responde. Por él y de él. Sin su padre no es ya, justamente, más que una escritura. (p. 112).

Esta es la lógica que conceptualiza y exhibe la ausencia como cara negativa de la presencia y, en una escalada metafísica, fundamenta la analogía de la letra con la muerte y la voz con la vida: la superioridad del habla frente a la escritura. Retornando a *La colina del buey*, las mismas identificaciones son susceptibles de revisarse porque

pueden indicar su camino de vuelta y mostrar el reverso del cuadro que ilustra el dictado de las memorias en la novela.

Como si fuera un dios, ego soberano y absoluto, Manuel Miranda Miranda no necesita leer ni escribir, puesto que él “siempre ha sido un buen conversador” (Sánchez, 1971, p. 201), con eso le basta y, entiéndase todavía más, el efecto que provoca es el testimonio de su soberanía: “Que un escriba de su secretariado añada o no el suplemento de una transcripción es una consignación por esencia secundaria” (Derrida, 1968/1975, p. 112). La *foné* se emplaza como el referente principal del texto en su totalidad cuando el final se aproxima y el protagonista devela quién ha escrito sus memorias, mientras que los cinco cuadernos llenos de muchas clases de letras (Sánchez, 1971, p. 201) quedan como el suplemento imperfecto o sucedáneo de la presencia del yo.

“Fue él [Monge] quien me trajo estos cinco cuadernos, en donde he ido contando esta historia”, afirma Manuel Miranda Miranda, como si en el gesto de señalar los cuadernos quedara implícito que ahí está la letra muerta, las marcas hechas en el papel por los tuberculosos también muertos, mientras que él sigue vivo, ahí presente, dictando y viendo “que hay mucha clase de letras” en la historia escrita de su vida, la cual sigue contando (Sánchez, 1971, p. 201). En el plano argumental de la novela, la revelación de cómo ha sido redactada la autobiografía de Manuel Miranda Miranda es un giro repentino por la manera en que se resuelve; no obstante, se anticipaba por dos motivos ya explicados en el capítulo I: el primero, porque el propio

narrador/protagonista a la mitad de su relato confiesa³⁰ no saber leer ni escribir y, en segundo lugar, por la constancia de las marcas del deíctico modal *así*, marca de la presencia y cercanía entre el hablante que dicta y el escribiente, a lo largo del ingreso de Picahueso en el territorio de su memoria.

Nuevamente la memoria. Este problema se resuelve en el mito egipcio y Sócrates asiente punto por punto: para Tamus, el invento hecho por Teut de esos caracteres y trazos, por el contrario, no serían el *fármakon* (remedio), sino el otro *fármakon* (veneno) para la memoria, o sea, el olvido. En adelante, Derrida detallará de qué modo Platón se vio apresado en su propia botica, porque coloca el término *fármakon* en el juego del espaciamiento entre significantes, en la parcela de *la différance*; es decir, en el espacio en que un signo no refiere nunca a un solo sentido. Así, el discípulo de Sócrates, al igual que su maestro, bebe sin advertirlo un trago de cicuta en el banquete metafísico que se está dando mientras escribe su diálogo.

Entonces: ¿el ego dios y rey, padre del habla, reafirma su soberanía cuando desprecia el regalo de la escritura? Manuel Miranda Miranda nunca aprendió a leer o escribir, como buen conversador —aplíquense las palabras de Derrida (1967/1998) al caso—: “no tiene necesidad de escribir, habla, dice, dicta, y su palabra basta” (p. 112). No obstante, en su lecho de muerte, la escritura de sus memorias será lo que atestigüe

³⁰ En una oportunidad Picahueso acota: “es que sé leer muy poco” (Sánchez, 1971, p. 82). ¿Es esta una prevención para el escribiente o solamente una explicación para la Toña Cortés cuando esta le pide leerle una carta? Es como si de pronto pudiera saltar de su cama en el Salón Azul y espetar: —¡Arriba ese lápiz!, quiero (y aquí no cabe el verbo necesito) ver, leer y consagrar en su ser y en su valor de verdad todo lo que ha sido escrito en mi nombre. Pero no hay necesidad. Siempre que él se oiga-hablar, la auto-afección pura de Hegel, que Derrida revisita en la sección “El ser escrito” en *De la gramatología* (1967/1998), provee el suelo estable para la identidad consigo del yo, pero esto no excluye que “el padre desconfía y vigila siempre la escritura” (1967/1998, p. 112).

su existencia. Es relevante que no haya testamento, porque Picahueso no tiene nada para testar: “La monja me ha preguntado si tengo algún dinero. Sé para qué me lo preguntan. Si uno no tiene dinero para la caja al morir, lo envuelven en sacos de arpillería [*sic*] y ya está” (Sánchez, 1971, p. 201). Por eso, los cuadernos, las cartas que conserva y una pipa como únicas posesiones, a excepción de esta última, refieren a que la escritura es lo que mantendrá viva la memoria de Manuel Miranda Miranda después de su muerte. En esta ambigüedad es que Derrida plantea el *fármakon*, como veneno y remedio de la memoria, aspecto que resalta la suplementariedad de toda escritura:

Si la suplementariedad es un proceso necesariamente indefinido, la escritura es el suplemento por excelencia puesto que marca el punto donde el suplemento se da como suplemento de suplemento, signo de signo, *tiene-el-lugar* de un habla ya significante: ella desplaza el *lugar propio* de la frase, la única vez en que la frase es pronunciada *hic et nunc* por un sujeto irremplazable, y recíprocamente debilita la voz. Marca el lugar de la duplicación inicial. (Derrida, 1967/1998, p. 354).

Por un lado, esta escritura del yo en *La colina del buey* no es testamentaria en el sentido tradicional, comprendida en referencia a la circunstancia de Picahueso, quien dicta sus memorias a sus compañeros de habitación, por casualidad desahuciados como él, porque presiente que la vida toca a su fin: “un salón de tuberculosos está lleno de tristeza; no existe [*sic*] la risa, los chistes, los recuerdos buenos. En cada frente hay una sentencia de muerte” (Sánchez, 1971, p. 197). Es una escritura testamentaria en el entendido de que todo grafema lo es según esa economía de la muerte de la letra escrita y su deseo de presencia, por eso también está en el orden de lo espectral o fantasmático si se quiere, más allá de que “la ausencia original del sujeto de la escritura es también la de la cosa o del referente” (Derrida, 1967/1998, p. 89).

Por otro lado, en *La colina del buey*, cuando la voz del yo soberano-dios deje de dictar, aparecerá el contorno de otro que ha sido implicado desde el inicio, quien firmará y dará cuenta del último día, hora y segundo en vida de Manuel Miranda Miranda, y firmará por él porque asistirá y velará la muerte de ese padre del discurso que lo mantuvo prendido de su oreja, al igual que a muchos otros escribientes, durante el tiempo de su dictado. Esto representa una audacia formal en términos de la estructura de la narración. En efecto, ese yo que en su consciencia se creía dueño de sí mismo y de su discurso, padre del habla, no se pertenece y nunca lo hará, no será más que un significante entre muchos que difieren sin alcanzar la plenitud, mientras que su posibilidad mínima como sujeto representante ocurriría en tanto el otro preste el laberinto de su oreja, escriba en detalle cuanto le ha sido dictado y firme en su lugar.

Hasta este momento, se han problematizado nociones como la autobiografía, la propiedad del nombre, el punto de vista, la presencia del yo, el dictado y la escritura testamentaria. Asimismo, situarse al final de la novela es acercarse a la muerte del yo autobiográfico. Es en este punto donde el juego de la interpretación se complejiza, porque donde había un yo, quedan otros; donde había nombre propio, el nombre ha dejado de apelar; la ilusión de la presencia consigo ha quebrado el punto de vista, y la suplementariedad de la escritura respecto al habla contiene su *fármakon*. Aquí la aporía y la paradoja: Aporía, pero no parálisis; es decir, señalar la paradoja y sacar provecho de la contradicción.

Manuel Miranda Miranda es un nombre propio, que apela a una identidad específica desde el nacimiento, y aunque el portador muere “ningún beneficio o

maleficio, calculado o no, *se debe ya* al portador del nombre, sino únicamente al nombre, por lo cual este, que no es el portador, es siempre y *a priori* un nombre de muerto. Lo que remite al nombre no remite jamás a lo viviente” (Derrida, 1982/2009, p. 34). Esto plantea que desde el momento en que el nombre propio sobrevive al portador, la muerte está inscrita en el nombre. Y si todo nombre es un nombre de muerto, la vida narrada del yo en la autobiografía es también un mero prejuicio, en tanto que el yo-vivo del presente solo será verificado después o durante la *arrét de mort*: donde *arrét* señala tanto la sentencia como la suspensión de la muerte (Derrida, 1982/2009, p. 37) y, por lo tanto, nuevamente entra en juego el *fármakon*.

En adelante, frente a la aporía se asume que este trabajo tiene una posibilidad mínima a través de la *archiescritura*, reconociendo que el signo está en el sistema de la *différance* y esta condición no asegura un sentido pleno o presente, pero sí ofrece una oportunidad para intentar sostener un diálogo, por frágil que se vuelva, mediante una propuesta de lectura que espera llevar en sí el germen de una réplica.

2.4. APERTURA DEL JUEGO EN *LA COLINA DEL BUEY*³¹

Esta última sección del capítulo II puede tomarse en el sentido de que es un juego, así con la tachadura heideggeriana para representar lo que es, pero que no tiene un correlato metafísico estable que lo fundamente. Considérese que no es jugar en el

³¹ El lector entra en un túnel guiado por la luz de su carbura. Se desplaza verticalmente hacia abajo, hasta alcanzar, a medio kilómetro de profundidad, la vigesimoquinta galería, inundada a media altura. Su única luz se apaga: oscuridad total. No se mueve y apenas puede respirar el aire caliente y envenenado; siente correr un sudor tan abundante que irrita sus ojos, mientras insiste en mantenerlos inútilmente abiertos; escucha el goteo que se escurre entre las vigas que sostienen precariamente el techo de la galería.

sentido de esa actividad infantil, compartida sin restricciones o diferencias, sin reglas, siempre que no se alce la voz paternal y la prevenga, la controle o, peor aún, que su violencia autoritaria la castigue:

Las cosas de Rafael [el hijo de los Zamora], hermanadas con el cariño de los recuerdos, todavía encuentran sentido en mi repasar memorias sobre esos tiempos... Eran momentos de congoja ya que, al regresar a la casa, llenos de moretones, el papá de Rafael se ponía muy enojado y luego de curar a su hijo me llevaba hasta el galerón del ordeño y decía:

—Ahora le toca a usted, baboso, la curación.

Y me daba una tunda con la reata de pegarle [*sic*] a los toros, hasta dejarme tirado por horas y horas sobre el estercolero de las vacas. (Sánchez, 1971, p. 7).

No se trata de ese jugar que a veces deja marcas accidentales en la piel, sino del juego de rodearlas, como a la palabra *curación* en el fragmento anterior. El padre, José Zamora, ofrece el *fármakon* que aliviará los moretones y dolores de ambos niños, pero la cura no se fija como si se tratara de un ungüento. Metafóricamente, los niños (todo a un tiempo) escuchan y sienten el efecto del *fármakon* que reciben, que es el grito de la reata cuando revienta en sus pieles y deja su firma. La única curación con valor de verdad, es decir, el remedio preciso, no provee el alivio de los moretones ocasionados por el juego, sino que, por espaciamiento y temporización, por el movimiento entre significantes —y este rodeo es parte de lo que interesa proponer en esta sección—, la curación opera, por el contrario, en el orden del veneno mismo: la incomunicación entre el padre y el hijo, entre el patrón y el huérfano.

De acuerdo con este acercamiento, no se trata de proponer, entonces, el privilegio de la voz amorosa del padre en perjuicio del grito de la reata como la manera precisa de entender el remedio, sino hacer legible el espaciamiento en el significante

curación, fijado ya sea por fuerza o, como en este ejemplo, por un trasfondo de verdad. “No se trataría de invertir el sentido propio y el sentido figurado, sino de determinar el sentido “propio” de la escritura como la metaforicidad en sí misma” (Derrida, 1967/1998, p. 22). En otros términos, conviene reconocer ese constante moverse del signo en el espacio de la *différance*, movimiento que genera huellas, que provocan *archiescrituras* deslocalizadas de la tradición metafísica occidental. Es la memoria ancestral y su autoridad irrefutable, reproducida a través de la voz del protagonista, la que ancla el punto en el cual se quiere fijar el aspecto metafórico del signo *curación*. Manuel Miranda sentencia seguidamente al recuerdo de la golpiza: “Los viejos de antes creían que la mejor panacea contra todos los males de los niños era el garrote” (Sánchez, 1971, p. 7).

Al igual que se trabaja la oposición remedio/veneno, en *La colina del buey* se coloca otra serie de jerarquías como fundamentales: yo/otro, vista/oído, narrador/receptor, voz/escritura; no obstante, sería insuficiente tomar esas oposiciones y darles un giro, de tal modo que la dependencia se invierta: otro/yo, oído/vista, receptor/narrador o escritura/voz. Alterar el esquema reordenaría privilegios que continuarían la violencia metafísica. La deconstrucción propone releer y reescribir, siempre *tanteando* las posibilidades que han permanecido en la zona oscura o en los puntos de ilegibilidad de la tradición. Como expresa Jean-Luc Nancy (2016), “tantear designa el tocar vacilante de aquel que busca orientarse sin ver” (p. 41); en ese sentido, esta sección podría repensarse como una relectura desde otro lugar de la misma habitación, pero a oscuras, con el gesto de tantear el reverso de las secciones previas.

“Yo he sido borracho, jugador, enamorado y peleador” (Sánchez, 1971, p. 1). Nuevamente el mismo fragmento inicial, el que emplaza todos los conceptos centrales: autobiografía, yo, punto de vista, narrador soberano, voz, todos englobados por *el caso*. El gesto de la deconstrucción avanza más allá de solamente revertir esos conceptos centrales, pues dicho movimiento aislado fabricaría un escenario también insuficiente: Por un lado, proponer la biografía del otro en la novela implica dos asuntos: primero, aceptar entonces la presencia del otro, definirlo también como entidad presente y, segundo, especular demasiado sobre su identidad (si es que se opta por un individuo) a partir de la narración. Por otro lado, entronizar el oído es lo mismo que centrar una abstracción, ya que opera en la conformación de la idealidad del ser, cuando este se oye-hablandose y se comprende como existencia presente. Finalmente, el receptor y su escritura no podrían escapar de las coordenadas de la referencialidad que una escritura tradicional comprende como única vía posible a partir, por ejemplo, del esquema de la mimesis.

La aparente parálisis anterior no es aporía; por el contrario, compele al juego de los indecibles. Estos indecibles ~~son~~ los que permiten habitar la estructura logocéntrica sin referir o someterse a las oposiciones binarias del sistema conceptual metafísico (Peñalver, 1987/1989, p. 16). El problema de lo autobiográfico, ya se mencionó, es abordado por Derrida en diferentes trabajos; como lo hace notar Pozuelo Yvancos (2005), deconstruye este concepto en “*Otobiographie*, o el libro *Circonfesión*, todos ellos ensayos decisivos para el giro que ha dado el concepto de *autobiografía*, que entiendo clave en la moderna teoría literaria” (p. 131).

Continuando la apertura, puede ensayarse la otobiografía como archiescritura, resultado de una marca anterior a la distinción entre yo/otro, vista/oído, voz/escritura. Este recurso de la otobiografía, por su parte, es desarrollado a través de varias conferencias sobre Nietzsche publicadas en francés, en las cuales Derrida (1982/1985) rodea el concepto del oído hasta acercarlo a la materialidad laberíntica de la oreja, pero de la oreja del otro:

The ear of the other says me to me and constitutes the *autos* of my autobiography. When, much later, the other will have perceived with a keen-enough ear what I will have addressed or destined to him or her, then my signature will have taken place. (p. 51).

La imposibilidad de la autobiografía en la novela de José León Sánchez se radicaliza cuando el origen del *autos* se sustrae de la lógica de la propiedad de sí y de su discurso. En ese sentido, ensayar *La colina del buey* como otobiografía agrega la materialidad de la oreja del otro para comprender de distinto modo el mensaje enviado por Manuel Miranda Miranda, alias Picahueso; un envío que, a falta de luces en esta habitación oscura para leerlo a la manera tradicional, exige ser escuchado con otro oído. En este sentido, el primer efecto otobiográfico está relacionado con la irrepresentabilidad del yo si no fuera por la representación que hace el otro; es decir, la posibilidad de una escritura del yo estaría conectada con la mediación de la oreja del otro y su firma.

Por consiguiente, el yo de Manuel Miranda Miranda, Picahueso, igualmente se vería atravesado por muchos dictados de otros y ese juego lo coloca en el plano de la representación y no como presencia. Por ejemplo, al igual que la imposibilidad de la

experiencia de la propia muerte, es comprensible que el nacimiento tampoco se experimente en tanto que nadie asiste a ese momento de apertura como testigo de sí mismo. Del acontecimiento de nacer apenas llegan noticias tardías, enviadas por otros, empezando por la madre. “Nací en una mañana de neblina allá por donde se llama los Palmares de San Ramón Nonato... Todavía recuerdo que mamá contaba cómo era [el pueblo] antes de que yo naciera” (Sánchez, 1971, p. 1). El *autos* se convierte en *oto*, en oreja que capta y se hace representante de su propio nacimiento a partir de lo que escucha, es decir, con base en la representación dictada por otro.

La indeterminación, antes que la certeza, sostiene el origen del sujeto y su consciencia, por lo que esas seguridades que Manuel Miranda Miranda, alias Picahueso, asume incuestionables mientras modela narrativamente su vida, se revelan a manera de marcas provistas por otros. Por citar un ejemplo más, la fecha de nacimiento o el nombre propio del personaje son igualmente difusos como esa mañana de neblina en que lo trajeron al mundo, en la medida en que es otro quien los fija o determina y es la oreja del yo quien los incorpora como suyos. La frase “se me ha conocido por Manuel Miranda Miranda, alias Picahueso” (Sánchez, 1971, p. 1) no solamente recuerda el “a mí llaman Lázaro de Tormes” (1554/1957, p. 35). Esta coincidencia expresa la idea de que el yo no es yo sin el otro y que el nombre propio, tanto como la consciencia, no es más que un efecto del lenguaje.

El ensayo de lo otobiográfico en *La colina del buey* se distanciaría tanto de la proposición de que el otro contamina la esencialidad del yo, como de que podría determinarlo con base en un fundamento esencialista. En esa medida, tampoco el

concepto de la herencia de sangre tendría lugar en la otobiografía, ni su tesis de que la sombra negativa del padre sería determinante en la vida de Picahueso:

Hacía muchos años mi padre había muerto, en algún lugar de los que están al otro lado de las montañas, donde se aplicaban las *penas del destierro*. Mamá decía que todo fue por la corrida de toros... [una vaca] le dio tal revolcada que el pobre después estuvo quince días en cama. Para desquitarse, cuando se sintió curado, fue hasta el corral de los Zamora, sacó la vaca vieja del potrero y la llevó a vender en una noche de poca luna. (Sánchez, 1971, p. 2).

El concepto de la genealogía vil como herencia quedaría asumido en la otobiografía a manera de otro dictado, en este caso el de la madre. Ella es quien comunica la vida del padre a su hijo, pues esta no fue presenciada por Manuelillo durante su infancia, a pesar de lo cual se vuelve parte importante de lo que este comprende como la prehistoria de sí. La representación del padre en el exilio incluso se ofrece diferida, por lo que no guarda ninguna esencialidad o proximidad que le permita ser reasumida determinadamente en la consciencia del yo:

Allá, al otro lado de La Sierra, los policías soltaron las manos de papá y le dijeron:
—*Y por una orden del Concejo Municipal, usted no puede regresar a San Ramón Nonato, ya nunca más.*

Ellos regresaron y después contaban que papá se quedó llorando sentado sobre una piedra. Eso me lo decía mamá, la que lloraba a poquitos cuando lo iba narrando y se recogía una lágrima con el ruedo del delantal, a pesar de los muchos años que ya habían pasado desde ese día. (Sánchez, 1971, p. 3).

No se trata de pensar la identidad del padre en términos de la expresión de un origen en deriva desde la representación que hacen los policías y que llega a la madre, y de esta a la oreja de Manuelillo, hasta finalmente alcanzar la oreja del primer escribiente, muchísimos años después. El detalle está en ensayar la operación del

significante padre diferido, sin unidad originaria de sentido ni horizonte teleológico. Así pues, esta representación de la identidad paterna se iría difiriendo espacialmente (entre otros significantes: exiliado, condenado, ladrón, marido, papá) y temporalmente (porque se matiza según el momento en que se observe), y no de acuerdo al concepto de sangre o vileza heredadas.

Al igual que Pichahueso no es testigo de su propio nacimiento ni del acto que condena a su padre al exilio: "*Y por una orden del Concejo Municipal, usted no puede regresar a San Ramón Nonato, ya nunca más*" (Sánchez, 1971, p. 3), los pasajes en los cuales declara explícitamente que tampoco ha estado presente se construyen, de nuevo, por medio de la oreja que capta lo que el personaje luego narra y asegura como veraz, aunque paradójicamente apenas ha sido conocido de oídas. En este punto, debe recordarse la centralidad de la vista como fundamento ordenador de sentido en la estructura que define al género picaresco. En el siguiente fragmento, sin embargo, la verdad fundada en el régimen de la vista se deconstruye en la misma novela:

Testigo de las cosas no fui, pero en la mina nada se olvida. Tenía el minero tan pocas cosas que contar, que las repetía siempre. Eran como el rosario de una diaria oración. Hay que contarlos muchas veces, hasta estallar. Y el minero nuevo se aprendía la historia de memoria, para contarla otra vez...

Sucedió como me lo contaron. Y a veces uno lo cuenta y la gente, que no es de la mina ni sabe de estas cosas, mueve la cabeza de un lado a otro y dice así:

—No puede ser.

Pero sucedió como me lo contaron. (1971, pp. 104-105).

Expresado de otro modo, lo poco que tiene el minero para contar es una metáfora que no le pertenece, repetida una y otra vez, diferida y espaciada hacia un horizonte en desplazamiento continuo, de ahí que la historia se repita hasta estallar. La

indistinción que se juega en el fragmento citado expresa la borradura entre el adentro y el afuera: lo escuchado frente a lo visto no sería exterior e inferior, ni convocaría la mentira, tal vez y a lo sumo la incredulidad o la sorpresa entre la gente que no es de la mina.

Si en la estructura de la novela la veracidad no es patrimonio exclusivo de la vista, vale decir, si el valor de verdad no se funda únicamente en lo que se ha presenciado, lo que queda es solamente *texto*; derrideanamente, queda un discurso que se sustraería a la exigencia de la presencia del protagonista para tener validez: la estructura del relato sostenida por el punto de vista encubre su propia trampa. Aún más, es el rumor lo que impulsa a Manuelillo a sumarse a la aventura de la fiebre del oro, a pesar de nunca haber constatado personalmente, es decir, con sus propios ojos, lo que se decía acerca de quienes se iban a las minas y regresaban cargados de riqueza:

Eso de "sacar oro" sonó muy bien a mis oídos. Algo había escuchado sobre esas minas. Parece ser que fueron descubiertas por un hijo de San Ramón llamado Procopio Gamboa. Desde entonces, los ramonenses en una u otra oportunidad de su vida han sentido la picazón del oro entre sus manos... Y se contaba de unos ramonenses que fueron allá con las manos vacías y regresaron con sus alforjas llenitas de oro.

La verdad es que no conocía ni a uno de esos ricos, pero el rumor persistía. Cuando el ruido suena es que ha crecido en las sierras, como decía mi mamá. (Sánchez, 1971, p. 54).

Si se atiende el alcance de la otobiografía en *La colina del buey*, un detalle como la escritura de los tuberculosos dejaría de ser meramente un elemento estructural del relato, o un artificio suplementario que recogería el dictado de Picahueso, y pasaría a mostrar el papel del otro no como oreja subordinada al yo soberano, al dictado de la *foné*, sino como partícipe que tensa el arco entre el *autos* y el *grafein* y envía la flecha

misma de la escritura. La firma de Manuel Miranda Miranda tendrá lugar cuando encuentre un oído suficientemente agudo –y qué mejor que el oído de un tísico, el de un tuberculoso, como popularmente se expresa– que reciba su dictado.

Ese acto del envío de la escritura es la condición mínima que posibilita la representabilidad de la experiencia vital de Manuel Miranda Miranda. Las marcas de los diferentes tipos de letra son la materialidad de una escritura que rebasa la determinación del yo y la hace otobiografía. “Todo ello bastaría para pluralizar singularmente el nombre propio y la máscara homónima, para perder en un laberinto, el del oído por supuesto, todos los hilos del nombre” (Derrida, 1984, párr. 12).

CAPÍTULO III. MÁRGENES DE *LA COLINA DEL BUEY*: LO QUE ESCAPA AL QUERER-DECIR

El título de este capítulo apunta una condición de lo que se entiende por escritura y sus efectos a partir de los problemas desarrollados por Derrida en *De la gramatología* (1967/1998) y “La farmacia de Platón” (1968/1975): lo que escapa al querer-decir cuando se reconoce la metafóricidad de la escritura (1967/1998, p. 22), dado que lo escrito no tiene un sentido único y completo, pues ninguna palabra es autorreferencial. La escritura no representa el signo de un signo ni el lugar de una presencia ausente, es un proceso de diferir continuo que nunca llega a un significado definitivo como, por ejemplo, funciona en la economía del *fármakon*, donde “la metafóricidad es la lógica de la contaminación y la contaminación de la lógica” (1968/1975, p. 227).

Uno de los efectos de la escritura es su emancipación respecto del sujeto de la escritura, la idea que Roland Barthes (1968/1994) nombraba como la muerte del autor, pero que Derrida (1979/2003) describe como un parricidio por la insaturabilidad del querer-decir, puesto que el enunciado sobrevive a priori independientemente del autor (p. 81). Además, se suma otro de los efectos de la escritura y es su lógica suplementaria: puesto que el querer-decir no se satura, se añaden suplementos para tratar de precisar o fijar un sentido determinado. Para este problema no existe una solución ni hay una manera exclusiva de estudiarlo, es una cuestión que una vez ensayada puede arrojar más preguntas y permite continuar ese

diálogo frágil del cual hay que sostenerse, no como último lugar de certeza o nuevo principio, sino como desvío necesario y justificado.

La novela de José León Sánchez ofrece condiciones para ensayar ideas tanto en relación con el *párreron* como con la escritura a manera de práctica dentro del texto ficticio. Abordar dichos problemas no contempla la restitución de un significado disimulado detrás de la lógica del suplemento o escondido en el no-lugar del *párreron*, todo con el objeto de descubrir una interpretación mejor o más próxima a un sentido de verdad. En el caso de los márgenes de la novela, la tarea consiste en manejar otra lectura posibilitada por el marco que contiene a *La colina del buey* y valorar una interpretación más: esa que se escapa a lo que se quiso decir. En cuanto al tema de la escritura dentro de la escritura, se indagan los efectos de su práctica en la novela y se reconoce en este ejercicio su límite: eso que se quiere decir, pero resulta imposible porque no se envía.

En ese sentido, seguidamente se desarrollarán dos secciones destinadas a la discusión de lo exterior y lo interior de *La colina del buey*. En este punto no se quiere plantear una paradoja y nada más, sino operar otra de las formulaciones de Derrida. El objetivo específico que sostiene este capítulo al proponer el estudio de los márgenes, simultáneamente apela a la tarea de estudiar aquello que resulta más externo del texto literario: es decir, su proceso más íntimo, en este caso la escritura dentro de la escritura. De modo que no solamente será necesario considerar, por ejemplo, la dedicatoria, la presentación o el glosario de la novela, que son también artefactos textuales que acompañan lo literario y lo delimitan. Igualmente, será inevitable

abordar las prácticas escriturales dentro de la ficción y repensar esos lugares y momentos de escritura representados en *La colina del buey*. Estos temas se desarrollarán en las secciones “*Páreregon*: dedicatoria, presentación y glosario” y “La escritura dentro de la escritura”, respectivamente.

En relación con el objetivo general, este capítulo reclama su lugar porque estudia lo exterior del texto literario, el espacio extratextual, de acuerdo con las categorías estructuralistas. Dado que los elementos que acompañan al *ergon* son también dispositivos textuales –pero de carácter expositivo y no ficticio–, en ellos se dictan modos de entender, de explicar la obra, se declaran intenciones de escritura o se dirige una manera de lectura. La deconstrucción sobreviene en tanto que en ese espacio liminar se quiere-decir o establecer una interpretación unívoca, o bien se firma una manera de leer el texto ficticio en un sentido que se pretende exacto. No es casualidad la jerarquía que coloca la escritura no-ficticia encima de la escritura de ficción, y dentro del objeto libro ese par binario opera tranquilamente.

3.1. PÁREERGON: DEDICATORIA, PRESENTACIÓN Y GLOSARIO

El ejercicio de la crítica literaria trabaja sobre una relación binaria, cuyo fundamento es la oposición entre escritura no ficticia y escritura de ficción. Siguiendo una aproximación tradicional, la primera es superior en tanto presenta un sentido que se pretende exacto y por eso mismo más cercano a un horizonte de verdad, mientras que la segunda representa y, por si fuera poco, no necesariamente se ajusta a un discurso racional. Suponer la disolución de esa jerarquía se interpreta en términos de

contaminación. Esta prevención deriva en más pares opuestos, como la interioridad del *ergon* y la exterioridad de su marco de sentido, el cual puede estar compuesto por dedicatorias, prólogos, prefacios o presentaciones, que por su condición liminar tradicionalmente encuadran la obra literaria. Y al ajustarse a una escritura no ficticia, estos elementos que acompañan la obra, pretenden descontaminarla de las metáforas menos eficientes para los fines de determinado discurso y preservar la metáfora que sí lo es como si no fuera una metáfora, sino en la forma de una *verdad*, esa que detiene el juego y recorta un sentido preciso, capaz de marginar otros sentidos posibles.

Uno de los efectos de la lógica sostenida en los bordes del *ergon* es el privilegio construido en torno a la figura del autor o alrededor de algunos lectores autorizados para determinar una interpretación unívoca de la obra. Esta apelación de autoridad deriva de la paternidad sobre el texto, demandada por “un sujeto organizador, legalmente instituido en autor y creador fuera del texto [que] remite «al padre que vigila siempre la escritura»” (Torralba, 2009, pp. 4-5). Asimismo, en ese espacio liminar se juega también un aspecto temporal reconocido por Gayatri Spivak (1974/2013) en su texto introductorio a la traducción de *De la gramatología*. Refiriéndose a la pretendida definición de un sentido preciso, es decir, de una identidad única para un texto cualquiera, ella apunta que “todo prefacio conmemora esa diferencia de identidad insertándose entre dos lecturas: en nuestro caso, mi lectura (dado que, por supuesto, mi lenguaje y yo somos cambiantes e inestables), mi relectura, mi reorganización del texto, y la lectura que hace usted” (Spivak, 1974/2013, pp. 47-48).

El fragmento de Gayatri Spivak no solamente señala el espacio siempre paradójico del prólogo en la distribución de los elementos que componen al libro, puesto que su posición no corresponde con la cronología de la escritura, dado que se escribe después de la obra y, sin embargo, la antecede espacialmente, lo que Derrida distingue entre orden jurídico y orden del hecho (1978/2010, p. 62); además, ella rescata la temporalidad que media en todo el proceso entre su lectura del texto y la lectura futura del prólogo terminado que hará alguien más. Es el efecto del tiempo y la diferencia lo que transforma las lecturas y consigo las interpretaciones de un texto, sea ficticio o no. Con este argumento, Spivak deconstruye la identidad del libro cuando se quiere presentar unificado en su sentido, con lo cual también queda en entredicho la propiedad del lenguaje no ficticio para fijar una interpretación recta, de ahí que la *différance* también tenga lugar en los espacios textuales que delimitan la obra: prólogos, prefacios, presentaciones, entre otros ejemplos de escritura no ficcional.

La *différance* es un concepto que está en un entre, en un no-lugar, por lo que se encuentra en constante evaluación y no refiere a un sentido definitivo. En esa misma medida, el *párergon* conceptualmente ofrece un matiz indefinido, como suplemento del fuera-de-obra en la obra (Derrida, 1978/2010, p. 234). Aunque el *párergon* es ensayado por Derrida para acercarse a la pintura, la propuesta como tal permite ahondar en el problema de la verdad en cualquier representación, así como también se detiene a considerar la necesidad de suplementar la obra, por lo que ambas condiciones resultan suficientes para emprender la discusión del problema del afuera y el adentro del texto. Derrida señala en *La verdad en pintura* (1978/2010):

La atópica insistente del párreron: ni obra (ergon), ni fuera de obra, ni adentro ni afuera, ni arriba ni abajo, el párreron desconcierta toda oposición pero no permanece indeterminado y da lugar a la obra. Ya no está solamente en torno a ella. Lo que instala – las instancias del cuadro, del título, de la firma, de la leyenda, etc.– ya no molesta el orden interno del discurso sobre la pintura, sus obras, su comercio, sus evaluaciones, sus plusvalías, su especulación, su derecho y sus jerarquías. (p. 23).

Junto con la *différance* y la archiescritura, el *párreron* es otro de los conceptos reformulados por Derrida para señalar una condición especial de marca sin origen o sentido pleno. El *párreron* no se refiere exclusivamente a la pintura –en el sentido definido por Kant para designar el marco u ornato del cuadro–, ni se identifica con el afuera de la obra, ni marca una frontera clara entre lo interior y lo exterior, por lo que se acerca al concepto de paratexto elaborado por Gerard Genette en *Umbrales* (1987/2001). La paratextualidad, de acuerdo con Genette (1987/2001), es “aquello por lo cual un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores... más que de un límite o una frontera cerrada, se trata aquí de un *umbral*” (p. 7).

Aunque Genette coincide con Derrida en que el umbral con que asocia lo paratextual no es un límite riguroso, sino una zona indecisa, su campo de acción queda confinado cuando propone que la paratextualidad es un espacio de transacción, donde una figura de autoridad define en qué términos debe leerse la obra. Trabajar a partir del concepto del paratexto conlleva organizar una hermenéutica que recupere una verdad fundada en el querer-decir del autor. Para Derrida, por el contrario, revisar el *párreron* –como suplemento que corresponde a un acto de escritura en el fuera-de-obra en la obra– supone leer detalladamente las condiciones de esa transacción, revisar el contrato de lectura, releer esa interpretación dirigida y exigida de la obra

para ubicar lo contingente, por lo que en ese aspecto se distancia de la paratextualidad de Genette.

Trabajar en el *párreron* es abordar las instancias que dan lugar al *ergon* y le proveen un marco de sentido, pero siempre se debe desconfiar de las categorías o ideas señaladas en la transacción, dado que estas intentarán fijar una manera unívoca de leer la obra. El *párreron*:

Desde un no-lugar sin principio ni fin, acude a la necesidad interior de la obra de suplementarse con otro acto de escritura, pues un texto, todo texto, además de insaturable e indecible, es cabeza de otros textos, en un juego interno de superposiciones en el que las citas y referencias a otros textos están fragmentadas y constituyen a la escritura en huella, evidenciándolo como algo inacabado, imposible de completar y saturar a través de un pretendido contexto unitario, al mismo tiempo que se suplementa con otros textos que, en ese caso, siempre serán huella de huella. (Torralba, 2009, p. 13).

3.1.1. DEDICATORIA

En *La colina del buey*, José León Sánchez firma una dedicatoria en las primeras páginas del libro. Este texto de una página de extensión está fechado el 8 de noviembre de 1967, en Desamparados. Al igual que sucede con los prefacios o prólogos, la escritura de la dedicatoria es posterior a la escritura de la obra. Por su parte, la importancia de las fechas en el texto radica en que son marcas temporales, las cuales a veces se cruzan con información del lugar de la escritura, como ocurre con la correspondencia y todo lo relacionado con el envío de cartas. No es fortuito que tradicionalmente las dedicatorias se llamaran epístolas dedicatorias, pues contienen

elementos como el nombre del destinatario y la firma de quien remite el mensaje: condiciones características del funcionamiento postal.

Al tener implícito un sentido epistolar, en la dedicatoria se infiere la participación de por lo menos dos personas: de un lado, quien remite bajo su firma el homenaje y, del otro lado, a quien va dirigido o dedicado, por lo que en efecto este envío se configura de acuerdo con una economía de lo postal. Derrida (1980/2001) recuerda que “el léxico griego es maravilloso en esos parajes: *epistello*, yo envío, significa también «yo mando, ordeno, establezco»” (p. 161). De la noción de mandato se deriva el orden jurídico que establece la epístola dedicatoria, puesto que marca la propiedad de la novela y señala a quien está dedicada; sin embargo, el orden del hecho es posterior a la obra y en cuanto a la disposición en el espacio del libro también se ajusta a la tradición, dado que junto con el texto de la presentación es el primero de los suplementos que sirven de marco a *La colina del buey*.

Afirmar que el momento de la escritura de la dedicatoria es posterior a la escritura de la novela, sobrepasa la simple mención de la fecha en que se inscribe la firma. Es preciso agregar que en la página en que la palabra FIN, en mayúsculas y centrada, da por acabada la narración, se concluye con la siguiente línea: “San José, 8 de noviembre de 1967” (Sánchez, 1971, p. 203). De manera que tanto el final de la escritura de la obra como la escritura de la dedicatoria ocurren el mismo día, pero en lugares diferentes.

“Datar es firmar. Y «datar en» es también indicar el lugar de la firma” (1982/2009, p. 41), sostiene Derrida en su texto *Otobiografías*. Siguiendo este sentido,

la novela llama la atención respecto del lugar de la firma de esta y de su dedicatoria, pues se trata de textos distintos, firmados en sitios distintos, pero el mismo día. En cuanto al momento, no se puede asegurar que la fecha de la última página forma parte propiamente de la narración y, por lo tanto, correspondería al día en que muere Manuel Miranda Miranda en el salón de tuberculosos del hospital San Juan de Dios, ubicado en San José –lugar donde también se firma el final de la novela–. Pero cabe preguntarse, ¿existe ese límite entre el adentro y el afuera de la obra? ¿Qué agrega o resta tomar la figura del autor y pensarlo como el último escribiente que escucha el dictado de Picahueso?

Lo único que impide asociar el final de la escritura de la novela con el final del dictado es una convención. Si hubiera necesidad o interés por definirlo, en apariencia el límite entre texto y extratexto (echando mano nuevamente de un concepto estructuralista) es la palabra FIN, pues de otro modo no coincidirían las fechas de algunos eventos históricos representados en la novela y los 72 años de edad cumplidos por Picahueso al momento de empezar su dictado, cuando presiente que la vida toca a su fin.³² Por ejemplo, la matemática no alcanza para que Manuel Miranda Miranda muera el 8 de noviembre de 1967 y fuera testigo con poco menos de 14 años de la construcción del Teatro Nacional entre 1891 y 1897, año en que se inauguró:

Se estaba construyendo el Teatro Nacional. Me gustaba ir por las tardes ver avanzar [sic], poquito a poco las obras del edificio que sería el más grande de San José. Las niñas

³² Esta es una de las críticas que hace Cañas-Escalante (1971, p. 8) cuando comenta en una nota periodística el desfase temporal que percibe en la novela de José León Sánchez. En “Chisporroteos”, 12 de diciembre de 1971, *La República*, p. 8.

bonitas y los niños bien, también visitaban la construcción. Durante mucho tiempo se hizo una moda ir a dar su vueltecita alrededor del teatro. (Sánchez, 1971, p. 39).

Planteado el problema por el límite formal entre lo exterior y lo interior en esta obra de José León Sánchez, y resuelto por medio de la coherencia cronológica interna y por una mera convención, aún persiste el tema de fondo: ¿qué hay del querer-decir en los elementos que anteceden y enmarcan a *La colina del buey*? Esta cuestión, sugerida de otra manera, trata de la pregunta por cómo se quiere suplementar la novela mediante la dedicatoria y la presentación de dos figuras autorizadas para hacerlo, con autoridad para definir el orden jurídico, lo que vendría a ser el modo de lectura que tanto el autor como el presentador quieren ordenar por derecho propio. El envío de la dedicatoria empieza de esta manera: "*Viejo, cansado, aniquilado por la vida, el hombre suele encontrar fuerzas superiores y seguir adelante*". Mientras que el segundo párrafo continúa: "*Si dentro de su sencillez un minero pudiera hacer una novela, he creído con toda honestidad que así es como la escribiría*" (Sánchez, 1971, p. v).

Interesa abordar el segundo párrafo, puesto que en el primer enunciado introducido por un condicional –si–, queda sugerido que por su sencillez un minero no puede hacer una novela, pero vencida esa imposibilidad la escribiría *así*. Nuevamente el juego con la deixis. El deíctico modal *así*, también en este caso, funciona ostensivamente, puesto que no es textual porque no hay un elemento escrito al que pueda referir, y de ese modo el *así* solo puede apuntar (no debe olvidarse el aspecto gestual) a la novela acabada tal y como se presenta páginas adelante.

Mientras redacta su dedicatoria en *Desamparados*, José León Sánchez podría apuntar con el dedo índice de una mano el manuscrito final de la novela y

simultáneamente escribir con la otra: “así es como la escribiría”, sin dudarlo, como tampoco dudaba Manuel Miranda Miranda mientras dictaba sus memorias y hacía ademanes para agregar información o énfasis a su relato: “Sus trenzas eran *así*. Y sus piernas *así*. Y una cintura, como de amuleto nuevo, de esos sacados del horno en Guatíl” (Sánchez, 1971, p. 102. Cursivas agregadas).

El tercer párrafo describe los pormenores del dictado de Manuel Miranda Miranda, pero no ofrece más información de la que se encontrará en la novela; incluso, hay una incongruencia en cuanto al dato de los escribientes de las memorias, pues José León Sánchez solo reconoce a uno en la dedicatoria y no a los diferentes que asegura Picahueso le han ayudado a transcribir su historia: “Me la empezó a escribir Celestino Porras, hasta que murió. Luego ha tenido como diez escribientes y por eso es que hay mucha clase de letras” (Sánchez, 1971, p. 201). En la dedicatoria, sin embargo, se apunta lo siguiente:

Manuel Miranda Miranda, oriundo de San Ramón Nonato, dictó sus memorias a un compañero en la cama del Salón Azul del San Juan de Dios, conocido hace muchos años por el salón de los tuberculosos que no tenían esperanza de salvación. Así se fueron acumulando cuadernos bajo la almohada de Manuel. (Sánchez, 1971, p. v).

El cuarto párrafo explica cómo fue que esos cuadernos acumulados bajo la almohada de Manuel Miranda Miranda llegaron hasta José León Sánchez, años después de pasar a manos de uno de los pocos amigos de Picahueso cuando este muere: “Te voy a traer unos cuadernos para que con la ayuda de algún compañero, escribas tus «memorias»” (Sánchez, 1971, p. 201). Ese amigo que heredó los cuadernos fue justamente quien lo había alentado a escribir la historia de su vida:

Al final los dejó como una herencia a José Gamboa Alvarado [Monge en la novela], que los guardó por muchos años hasta que un día –veinte años después– me los obsequió. Me fue posible adentrar en este mundo tormentoso y apasionante que es la vida de Manuel en las minas de Abangares, capítulo de nuestra historia casi olvidado. (Sánchez, 1971, p. v).

En este párrafo, José León Sánchez resalta la importancia de las memorias de Picahueso en relación con la recuperación del tema de las minas de Abangares, tanto histórica como literariamente. Con la mención de la herencia de los cuadernos manuscritos, en el fragmento citado también se suma el motivo de la escritura testamentaria. Dejar como herencia algo implica haber muerto o estar pronto a morir, pero en este caso más que solo la expresión tomada al pie de la letra, interesa destacar un argumento que está relacionado con la escritura como práctica y los efectos de esta. Como se mencionó en la sección del capítulo II “Dictado: la oreja del otro y la firma”, la escritura es testamentaria porque todo grafema lo es según una economía de la muerte de la letra escrita y su deseo de presencia. A esto debe agregarse, siguiendo la lectura de “La farmacia de Platón” (1968/1975), la observación de Derrida respecto a la escritura no solo como trazo fantasmal, sino también parricida, en el entendido de que se emancipa del querer-decir del habla paterna.

Seguidamente, José León Sánchez declara que la lectura del dictado de Manuel Miranda Miranda transcrito en una serie de cuadernos, se suplementó con la consulta de otras fuentes y la escucha atenta de otros relatos de mineros, quienes al igual que Picahueso habían vivido la fiebre del oro en las sierras de Abangares. Esta documentación adicional se describe en el siguiente párrafo de la dedicatoria:

*Durante los últimos tres años he leído documentos, periódicos y libros para reconstruir todo lo que Manuel Miranda Miranda **quiso decir**. Largas horas de conversación con ex*

mineros [sic] han servido de material importante en esta obra. (Sánchez, 1971, p. v. El resaltado no pertenece a la cita).

El fragmento citado exhibe de qué manera opera la lógica del suplemento en relación con el querer-decir. Basado en más lecturas de otros textos, José León Sánchez procuró reconstruir lo que Manuel Miranda Miranda *quiso decir* y, en esa medida, parte de la idea de que existe una noción de verdad o un sentido que ni el propio Picahueso fue capaz de expresar o alcanzar en todos los cuadernos que ha acumulado bajo su almohada. El autor de la obra reconstruye mediante lecturas complementarias lo que Manuel Miranda Miranda quiso decir y de ese modo busca acercarse a un supuesto sentido más exacto; no obstante, dicha reconstrucción –cuyo producto es la novela– predispone su deconstrucción en el momento en que José León Sánchez escribe y firma una dedicatoria para su obra, un nuevo suplemento en esa serie de huellas.

Reformulando el problema y siguiendo un orden factual, Manuel Miranda Miranda dicta y sus escribientes toman apunte. Posteriormente, José León Sánchez lee las memorias, pero complementa con más lecturas y reconstruye lo que el primero *quiso decir* y así escribe *La colina del buey*, donde este *así* puede leerse en términos de una obra escrita con la intención de restituir un sentido más exacto que el del dictado de las memorias. Sin embargo, este padre de la escritura agrega a su obra acabada una dedicatoria, con la intención de ordenar el valor de cuanto escribió en ella y cómo debe leerse lo que él quiso decir. Darle seguimiento a esta serie de huellas lanza la pregunta por una de las condiciones señaladas al inicio de este capítulo: si el querer-decir de Manuel Miranda Miranda ha sido restituido con otro texto escrito por José León Sánchez, ¿por qué persiste la necesidad de agregar una dedicatoria –otro texto– que

fije un sentido para esa escritura que ha sido reconstruida, firmada y enmarcada como novela?

Hay que advertir que la lógica del suplemento no supone una mejora, porque no complementa y tiene un carácter no necesario, sino solamente añade o se agrega, sin que por ello represente una redistribución que señale un nuevo sentido exacto o verdadero. En este caso, la escritura de los documentos, periódicos y libros que José León Sánchez ha leído a lo largo de tres años solo se suma al dictado de la memoria de Picahueso, pues todo texto se convierte en cabeza de otros textos o huella de huella (Torralba, 2009, p. 13). Aunque este firmante de la dedicatoria asegure que ha reconstruido lo que Manuel Miranda Miranda quiso decir, su propia obra aparentemente complementada y acabada necesita de la asistencia de otros suplementos, de más textos que fijen el sentido desde el *párragon*. Del mismo modo que la dedicatoria se añade a la novela, esta y toda la documentación estudiada se habían añadido a las memorias de Manuel Miranda Miranda, de acuerdo con una lógica suplementaria.

Por su parte, las largas horas de conversación de José León Sánchez con diferentes exmineros reproducen a su modo la escena central que organiza la estructura de la novela: las largas horas del dictado de Picahueso a sus distintos escribientes en el salón de tuberculosos del hospital. Asimismo, cuando José León Sánchez afirma que sus conversaciones con exmineros han servido como material de *La colina del buey*, debe recordarse esta reflexión planteada en el texto, la cual no sería formulada por un minero porque de entrada no se incluye en la frase, sino que cambia

a tercera persona; no hay un *teníamos tan pocas cosas que contar*, sino: “Tenía el minero tan pocas cosas que contar, que las repetía siempre. Eran como el rosario de una diaria oración. Hay que contarlos muchas veces, hasta estallar. Y el minero nuevo se aprendía la historia de memoria, para contarla otra vez...” (Sánchez, 1971, pp. 104-105).

En el fragmento anterior, ese momento de la narración remite al ya citado inicio de la dedicatoria, cuando de entrada el autor condiciona: “Si dentro de su sencillez un minero pudiera hacer una novela” ..., porque de acuerdo con esto, un minero solamente puede contar, repetir una y otra vez la misma historia de memoria, hasta estallar. Por ejemplo, en relación con la manera en que los mineros compartían y reproducían la misma historia de miseria y fatalidad –lo único que llegaban a poseer, no así el oro–, se describe en la novela lo siguiente:

Como los mineros habían venido hasta aquí desde todos los puntos de la tierra, en las conversaciones nocturnas, entre los socavones abandonados y escogidos para dormir, se escuchaban historias de minas allá en San Juancito de Honduras o en las de Limón de Nicaragua. Y a pesar de que en sus narraciones se asociaba la miseria y se asomaba el espanto clásico de la vida en las minas, había siempre en ellas un dejo de nostalgia. (Sánchez, 1971, p. 78).

Esta memoria de todos los mineros es común porque es la historia escrita en el cuerpo, por medio de marcas causadas por el rigor del trabajo en las galerías de la mina: más que la anécdota específica o la historia compartida, se trata de la memoria de los cuerpos y sus cicatrices, esa memoria que no se escribe en libros, periódicos o documentos históricos, sino en la piel. Pero el cuerpo o la piel, como plantea Jean-Luc Nancy (2016), no son solamente significantes, porque no representan únicamente “la «forma» del sentido: el cuerpo, la piel, son la exposición del sentido –en efecto, ex-

critura, si quieres–” (p. 71). De modo que si hay escritura o ex-critura, se corre el riesgo de que no sea legible para cualquiera y, por lo tanto, requiera de un suplemento que la acompañe. Este efecto de la ex-critura se aprecia cuando un militar le relata a Pichahueso el origen y nombre de cada una de sus cicatrices:

Era un nica viejo, que llamaba a sus heridas de la siguiente manera:

–Esta se llama “Margarita”, la recibí en la gloriosa batalla de Chinandega; esta otra es Morelita: tiene recuerdos hondos de la Loma de Coyotepe y el asedio de Masaya; la que me cruza el rostro es María Talía: la amo por sobre todas por ser un recuerdo de Nandaime, en la revolución del General Zelaya, en 1909, donde fui capitán. (Sánchez, 1971, p. 127).

Del mismo modo, la comprensión de los elementos que enmarcan la obra sigue una lógica suplementaria, en tanto que el texto que delimita a la novela se añade y, en oposición al trabajo desde lo paratextual –que no busca la contradicción, sino la afirmación que ordena una manera de lectura–, el *páreregon* proyecta la posibilidad de leer a contramano el orden jurídico demandado por la firma del autor, en este caso José León Sánchez, quien agrega en el penúltimo párrafo de la epístola dedicatoria lo siguiente:

Este libro lleva un homenaje a los hombres que vivieron en una Costa Rica que ya nunca más ha de regresar. Y estas páginas serán el eterno recuerdo de Manuel Miranda Miranda (Pichahueso) y de José Gamboa Alvarado, su compañero, por veinte años de trabajo en las minas de Abangares. (Sánchez, 1971, p. v).

Una vez que el autor declara su homenaje, la novela se presenta como monumento dedicado a la memoria de los mineros. En ese punto, la epístola dedicatoria ha construido la figura del destinatario, pero esos mineros a quienes va destinado el mensaje puede que no lo reciban, puesto que quizás también murieron de

tuberculosis o si improbablemente les llegara ese envío, ¿querrán leer algo que ellos, mejor que cualquiera, podrían contar? Incluso, ¿podrían leer? En todo caso, considerando la estructura de la novela y la lectura crítica que ha dado con la clave picaresca como forma para entender el texto y al personaje novelesco, es paradójico promover a un antihéroe como lo es el pícaro a la altura de monumento literario.

Por último, el cierre de la dedicatoria es un gesto de agradecimiento de parte de José León Sánchez para quienes hicieron posible, cada uno a su manera, la escritura de *La colina del buey*: “*Quede patente el agradecimiento del autor para ellos [Manuel Miranda Miranda y José Gamboa Alvarado] que han hecho posible esta novela*” (Sánchez, 1971, p. v). La epístola dedicatoria firmada y fechada –que es otra forma de firmar– suplementa la obra y ha sido enviada junto con ella. Ese texto-encuadre demanda que la novela se lea como monumento literario in memoriam, destinado a los mineros que comparten la misma historia que Picahueso y la repiten como propia porque la llevan transcrita en su piel. No obstante, este envío, como todos los envíos, no llegará a destino porque junto con el firmante, el destinatario también está muerto, pero este tema se profundizará en la siguiente sección, titulada “La escritura dentro de la escritura”.

La dedicatoria no es el único texto que enmarca la obra. Otro de los elementos que la acompañan es una serie de firmas, las cuales capitalizan el valor de la novela como documento históricamente bien fundamentado y literariamente destacable. Esta página, impresa al lado de la dedicatoria, introduce el aspecto legal que respalda al texto literario y funciona como otra superposición más en la cadena textual que

conforma al libro. Hay toda una legitimidad asociada a los nombres propios que figuran en esta página y a las instituciones que representan legalmente.

Por ejemplo, se incluye a las siguientes personas como asesores: Carlos Luis Sáenz, León Pacheco, Guido Fernández y Jézer González, miembros del jurado de los Juegos Florales Centroamericanos 1968; Rosa María v. de Bonilla Baldárez [sic], Samuel Rovinski y nuevamente Jézer González, miembros del jurado para la edición de la Editorial Costa Rica, y Emma Gamboa, Carlos Meléndez Chaverri y Mario González Feo, como asesores de historia. Con la inclusión de estos nombres, la obra exhibe su valor en relación con lo literario y lo histórico, pues ya no se trata solamente de las memorias dictadas por un minero que no sabía leer ni escribir, sino de un texto asesorado y legalizado por especialistas y en esto reside el juego con las firmas, pues se añaden a la obra con el efecto de ratificar una lectura fidedigna, al pie de la letra, tanto histórica como literariamente, pero se trata de otra forma de suplementar.

Esta participación del derecho en el encuadre de la obra declara también el nombre del autor como propietario intelectual de cuanto ha sido escrito en la novela. Este reclamo de propiedad no se limita a un texto ficticio –producto de la imaginación del autor– titulado *Picahueso* y luego publicado con el nombre *La colina del buey*, sino que subraya también la propiedad del sentido que seguidamente se demanda en la dedicatoria, suscrita por José León Sánchez y datada en Desamparados, un 8 de noviembre de 1967.

Tampoco es inocente que a partir de 1975 las ediciones de la Editorial Costa Rica incorporen el estudio de Guillermo García Murillo (1974), el cual se cita en el

estado de la cuestión de este trabajo, dado que su crítica toma la novela como documento fiel a la verdadera historia de las minas de Abangares, con el objetivo de señalar la problemática socioeconómica representada en *La colina del buey*, “aunque gran parte de lo que se afirme sea solamente en base [sic] a una novela de un conocido escritor” (p. 88), confiesa el estudioso.

Esta necesidad de suplementar la obra con documentos y juicios especializados es propia de eso que se ha llamado literatura minera, ya que tradicionalmente esos textos plantean su valor en términos de su fidelidad con los hechos, más que en relación con lo literario o lo ficcional. Precisamente esta crítica es la que sostiene Carlos Fuentes (1964/1972, p. 11) respecto a la historia de la narrativa latinoamericana previa al *boom*, donde prevalecían las tendencias naturalista y documentalista en las primeras novelas:

‘¡Se los tragó la selva!’, dice la frase final de *La vorágine* de José Eustasio Rivera. La exclamación es algo más que la lápida de Arturo Cova y sus compañeros: podría ser el comentario a un largo siglo de novelas hispanoamericanas: se los tragó la montaña, se los tragó la pampa, se los tragó la mina, se los tragó el río. Más cercana a la geografía que a la literatura, la novela de América Latina ha sido *descrita* por hombres que parecían asumir la tradición de los grandes exploradores del siglo XVI. (Fuentes, 1964/1972, p. 9).

3.1.2. PRESENTACIÓN

La presentación de la novela es particular porque lleva por título el nombre del autor de la obra: José León Sánchez. Firmada por Constantino Láscaris Comneno, en Ciudad Universitaria, San José, en febrero de 1969, la presentación se divide en dos: la primera parte es lo que se conoce en retórica como una etopeya y por esto adquiere

sentido el título elegido por el presentador; la segunda, por su parte, revisa los detalles sobresalientes de la escritura de la novela como tal, por lo cual se trata de un texto de presentación doble: presenta al escritor y su escritura. Esta dualidad se corresponde con lo interior y lo exterior. Por una parte, Láscaris Comneno se interesa por describir al autor como un contemplativo que observa el dolor y escribe desde esa interioridad: “¿Por qué José León es un contemplativo? Y he tenido que contestarme: porque es un hombre bueno” (Sánchez, 1971, p. ix). Por otra parte, la exterioridad es la escritura, interpretada no como marca o trazo, sino como producto de una actividad del espíritu y, por lo tanto, externa e inferior a él: “José León Sánchez escribe lo que ve. Pero resulta que sólo ve dolor. Es decir, acaso sin darse cuenta, sólo tiene pupila, sólo retiene en su retina, lo que sangra, lo que duele, lo que hubiere podido ser mejor de como lo está siendo” (Sánchez, 1971, p. xii).

Junto con la escritura de la etopeya, Láscaris Comneno apunta los rasgos que identifica en la narrativa de José León Sánchez. De manera que este firmante no solamente lo presenta ante su propio medio, sino que lo convierte en portavoz de la misma sociedad que lo ha juzgado y encarcelado: “Sánchez escribe «a la tica», es decir, como hablan los costarricenses” (Sánchez, 1971, p. viii). Con su escritura, José León Sánchez alcanza lo que para Láscaris Comneno es un estilo cuya base es el habla de Costa Rica: “al leerle oigo hablar a un costarricense” (Sánchez, 1971, p. viii). Incluso, los defectos que halla en su escritura: la falta de argumento en sus novelas o los errores sintácticos en los que incurre no pocas veces los traduce a la luz de la particular experiencia del autor:

Es un escritor directo, que indudablemente se ha ido haciendo al escribir, y en el que se percibe que ha aprendido a escribir escribiendo, y que ha luchado ásperamente por expresarse... tengo la impresión de que esa falta de argumento en sus novelas, no es originaria, sino consecuencia de algo más profundo. (Sánchez, 1971, p. viii).

Láscaris Comneno reabre con su firma un crédito iniciado no por José León Sánchez, sino anterior al mismo Manuel Miranda Miranda, pues no hay un origen detrás de la firma de todos esos nombres propios y si cada suplemento es un texto que es cabeza de otros, no es posible señalar un punto de inicio o de plenitud de sentido. Este presentador aclara: *“Mi punto de partida es la advertencia de que José León Sánchez no me ha solicitado un «prólogo»”* (Sánchez, 1971, p. vii), de ahí que la etopeya escrita en la presentación también se produce en el deseo de otro querer-decir.

Lo que se presume como una presentación de la novela encubre la necesidad de solicitar atención para un autor desacreditado en su medio, porque su firma por sí sola es insuficiente: *“Por eso me ha interesado especialmente el caso de este escritor. No porque haga algo inaudito, sino porque, humildemente, va describiendo trazos de dolor”* (Sánchez, 1971, p. xi). En cierto modo, Láscaris Comneno hace de fiador cuando presta atención al rumor sobre la vida del autor y, como lector de su obra, firma también la otobiografía de Manuel Miranda Miranda: *“algo había oído sobre las desgracias de su vida... El [sic] puso en mis manos el manuscrito de Pichahueso. Lo he leído; al principio con algo de semioculta resistencia; luego, interrumpiendo la lectura deliberadamente; finalmente con pasión”* (Sánchez, 1971, p. vii).

Asimismo, en el texto de presentación es deliberada la alusión al proceso judicial que marcó la vida del autor, pero Láscaris Comneno no lo menciona como lo haría

incluso años después Chase Brenes (1975), refiriéndose a “escandalosos aspectos biográficos” (p. 90), sino más bien con el sentido de comprender su obra y su visión desde la dimensión del dolor experimentado: “*No sé si la crisis del proceso que sufrió, o los años de penitenciaría, o el continuado esfuerzo por reivindicarse, o, lo que es más probable, de nacimiento, es una conciencia que está mirando todo el tiempo al mundo, desde una soledad íntima radical*” (Sánchez, 1971, p. ix). El presentador sabe del historial negativo del portador de ese nombre propio, José León Sánchez, y no es arbitrario que use dicho nombre propio como título de la presentación, porque en un ejercicio retórico lo está re-presentando, una representación del autor y una presentación de su obra, firmadas bajo el crédito de Constantino Láscaris Comneno, pero con la advertencia de que esa firma no le fue solicitada por el autor.

El peso que tiene el texto de presentación —como suplemento que enmarca la novela de José León Sánchez— está tan calculadamente dirigido a re-presentarlo en su medio que, incluso, su efecto y su enmarque resultan innecesarios en otros espacios de recepción donde el autor costarricense no carga con la metáfora del monstruo. Por ejemplo, la editorial Novaro, instalada en Madrid y Ciudad de México, prescinde del texto de Láscaris Comneno en sus ediciones de *La colina del buey* (Sánchez, 1972) y ese detalle no es mera casualidad. En comparación con las versiones publicadas en Costa Rica justo en el mismo año de 1972, los tirajes extranjeros también suprimen la dedicatoria y únicamente conservan el glosario al final de la novela.

Asimismo, a diferencia de la dedicatoria, la presentación no se agrega a la obra, porque más que dirigir una interpretación de esta, a Láscaris Comneno le interesa

cerrar una recepción distinta de la figura del autor, del portador de ese nombre propio, pues reconoce que socialmente su nombre sigue convocando otros sentidos: “*el indulto concedido recientemente a José León Sánchez, no es sociológicamente limpio*” (Sánchez, 1971, p. ix). Si un indulto no es suficiente para limpiar de la metáfora de la monstruosidad al portador –José León Sánchez ha sido identificado por años como el Monstruo de la Basílica, debido a los hechos en que se vio implicado–, su representación del autor de la novela podría redirigir el juego metafórico en tanto lo reescribe como un hombre bueno, radicalmente solo (al igual que sus personajes) y, sobre todo, marcado por el dolor:

Si yo quisiera bien a José León Sánchez, le desearía que no escriba más, pues estoy seguro de que cada página que escribe le cuesta sangre.

Pero así quiere él, conciencia dolorida, y así le invito: sigue contando vidas humanas, sigue haciéndote día a día contemplando y escribiendo, sigue sufriendo.

CONSTANTINO LÁSCARIS COMNENO.

Ciudad Universitaria — San José — Febrero de 1969. (Sánchez, 1971, p. xiii).

La coda entendida como remate a un poema, como final brillante en una pieza musical o como prisma triangular de madera que une dos tablas en carpintería, la coda se maneja en la lógica del suplemento porque se añade o representa adición. La presentación de *La colina del buey* finaliza con dos párrafos separados por la marca gráfica de tres asteriscos, a manera de coda apenas se agrega a la metáfora del monstruo y la del hombre bueno, pues la segunda no desplaza a la primera, aunque haya sido enviada y firmada por Constantino Láscaris Comneno y, gesto significativo, datada en el espacio de la academia.

“Felizmente yo no soy un crítico literario. Felizmente para mí, que no para José León Sánchez. Soy un profesor de Filosofía que, de vez en cuando, se entromete a hablar de literatura” (Sánchez, 1971, p. vii). Con esas palabras Láscaris Comneno se introduce a sí mismo antes de presentar la novela. Su firma convoca la figura de un padre de la academia y su nombre representa una institución, incluso más allá del ámbito universitario de la época, tanto en la esfera social como mediática. Por intervención de Rodrigo Facio Brenes, entonces rector de la Universidad de Costa Rica, este filósofo español –con una tesis doctoral titulada *El pensamiento filosófico de Quevedo* (1946), sin duda entendido también en materia de literatura–, migró a Costa Rica en 1956, donde “mantendrá una sorprendente actividad hasta su muerte, contribuyendo de manera decisiva a la institucionalización de los estudios filosóficos en Costa Rica, y aún [sic] a la cristalización de la identidad nacional costarricense, mediante sus libros, la prensa y exitosas intervenciones en televisión” (Filosofía en español, 2014, párr. 46).

A nombre de Constantino Láscaris Comneno llegará otro texto 19 años después de su muerte, porque “ningún beneficio o maleficio, calculado o no, *se debe ya* al portador del nombre, sino únicamente al nombre” (Derrida, 1982/2009, p. 34). En 1998 es declarado Benemérito de la Patria. Por ello, no resulta fortuito que este filósofo español nacionalizado costarricense³³ tome a su cuenta la re-presentación de José León Sánchez y preste crédito a ese nombre propio mediante su firma, no solo para ordenar una manera de leer *Picahueso* –título de la primera edición de *La colina del buey*–, sino además para establecer una recepción distinta de la figura del autor.

³³ Su influencia se demuestra en títulos como *Desarrollo de las ideas filosóficas en Costa Rica* (1964), *Historia de las ideas en Centroamérica* (1970) y *El costarricense* (1975), textos con numerosas reediciones (Filosofía en español, 2014).

Solo para cerrar parcialmente este apartado, ¿hay un afuera del texto o hay un límite entre la obra y el afuera del *hay*? Envíos y firmas, créditos abiertos al futuro que esperan un oído de tísico, suficientemente atento, andando a tientas entre laberintos de orejas y de firmas: las orejas de Manuel Miranda Miranda, las de los tuberculosos y sus firmas, las de José León Sánchez y su firma, las de Láscaris Comneno y su firma, las de García Murillo y su firma.

3.1.3. GLOSARIO

Entre los textos que sirven de marco a la novela *La colina del buey*, se encuentra un glosario de 53 entradas. Para Alexander Sánchez Mora (2018), “los glosarios son, dentro del repertorio de géneros lexicográficos, uno de los de menor prestigio. Su condición ancilar respecto del texto que los precede determina, en buena medida, su invisibilización” (p. 117). Justamente, en su artículo “Los glosarios escondidos de la literatura costarricense. Aporte bibliográfico y creación de una plataforma de búsqueda”, Sánchez Mora recupera la información del glosario incluido en *Picahueso o La colina del buey*. De acuerdo con su catalogación, este contiene vocabulario relacionado con el oficio de la minería.

Cuando se alude a la condición ancilar de los glosarios respecto del texto que los precede, se está convocando la metáfora del esclavo que asiste a su amo. Este amo es el querer-decir, el cual no solamente ordena el sentido de una expresión, sino que además demanda la propiedad del sentido de toda la obra, pues generalmente es el autor y no otra figura quien define las palabras incluidas en el glosario. Asimismo, ancilar tiene implícito el sentido de la subordinación o de lo auxiliar, de ahí que los

glosarios tradicionalmente ocupen la última posición entre los elementos que acuerpan la obra literaria, lo cual explica la invisibilización señalada por Sánchez-Mora (2018, p. 117). De hecho, glosar por definición reviste las ideas de comentar, ampliar una palabra o expresión, mientras que la glosa es un texto ubicado al margen: se trata de elementos añadidos, por lo que funcionan de acuerdo con una lógica suplementaria.

La presencia del glosario, como parte del encuadre que delimita la novela, es oportuna para continuar trabajando la lógica de la suplementariedad y la insaturabilidad del contexto. El carácter ancilar, ciertamente, marca una posición subordinada y de servicio, por lo que es consecuente pensar en los glosarios como el extremo inferior de una jerarquía que coloca por encima al texto que los precede, sea este o no un texto de ficción. Ahora bien, esta relación que podría proponerse como sigue: palabra/glosa, donde palabra remite no solo a un término, sino también a cualquier expresión que precise de aclaración, se puede invertir por esa condición de necesidad de la primera respecto de la segunda.

La inclusión del glosario supone que el texto por su cuenta no fue suficiente para una comprensión adecuada del querer-decir, del mismo modo en que operan tanto la dedicatoria como la presentación de la novela. De esta circunstancia, se desprende de inmediato la pregunta por cuál elemento del par es dependiente en la jerarquía palabra/glosa. En apariencia, el glosario podría valerse enteramente por su cuenta, no así el texto que lo necesita para darse a entender; por lo tanto, en una situación de proximidad al valor de la exactitud, la glosa tendría el privilegio sobre el enunciado glosado, el cual dependería del contexto para adquirir sentido.

Sin embargo, “ningún contexto es saturable. Ninguna inflexión goza de un privilegio absoluto, ningún sentido puede ser fijado o determinado. Ningún margen puede ser garantizado, interna o externamente” (Derrida, 1979/2003, p. 81). En esta cita, sacada de contexto también, apenas iterada, no es que Derrida reformule el problema de la suplementariedad en el orden de la semántica, sino que advierte el funcionamiento de la estructura que intenta fijar un sentido, cuando el acceso a este es por la metafóricidad del lenguaje y por efecto de ese ir y venir que tampoco es lineal ni estable.

Para el caso del glosario de *La colina del buey*, no se cuestiona su importancia, porque sí la tiene, ni si es ancilar o todo lo contrario, solamente se señala que el efecto de glosar llega a ser incontrolable. Por ejemplo, una de las entradas está dedicada al término coligallero, uno de los cuales podría representar más problemas para el lector; es decir, depende de la asistencia de la glosa, la cual aclara lo siguiente:

COLIGALLERO: La palabra se deriva de cola de gallo, nombre que usan los mineros para describir el residuo del oro que queda al catear en una pana de mineral molido y que deja en el fondo de la pana un rastro de oro en forma de cola de gallo. El [sic] minero que roba pequeñas cantidades de mineral se le llama coligallero. Es el minero furtivo. (Sánchez, 1971, p. 204).

Esta es la entrada más extensa del glosario, y no es casualidad. Si persiste el ánimo de alcanzar un sentido más preciso del término coligallero, habría que indagar también la definición de la palabra pana, utilizada como parte de la glosa del coligallero, justo porque el contexto no es suficiente. Y es en el mismo glosario donde se encuentra la definición: “PANA: palangana extendida especial para catear muestras del mineral” (Sánchez, 1971, p. 206). Del mismo modo, se podría continuar porque el verbo catear

también es una entrada más del glosario y solamente por contexto es insuficiente desprender una definición apropiada.

Sin plantear un contraste con la definición de coligallero incluida en el glosario de *La colina del buey*, pero sí como muestra del efecto del contexto y del tiempo, del ir y venir que no acaba, en otro texto sobre las minas de Abangares titulado *Oro y sol* (1990/2003), de la escritora abangareña Ofelia Gamboa Solórzano, igualmente se incorpora un glosario en una posición ancilar. Más reducido en comparación con el de la novela de José León Sánchez, este ofrece 31 entradas, la mayoría relacionadas con el ámbito de la minería. Una de sus glosas aborda el término *coligalleros* y lo define de la siguiente manera: “Mineros artesanales del oro. Su nombre se refiere a la cola de gallo que se forma en el cateo” (p. 54).

La comparación entre ambas definiciones no revela un desacuerdo en cuanto al origen del término; no obstante, una coloca al coligallero del lado de la ilegalidad, con la imagen del minero furtivo, mientras que la otra lo asocia con la extracción a menor escala, puesto que lo define como minero artesanal. Esta distinción también se aprecia en otros dos glosarios que enmarcan textos cuya temática es la minería de Abangares. El primero de ellos es *Sacanjuches: cuentos guanacastecos* (1992/1993), de Aníbal Reni, cuyo glosario compilado por Luis Ferrero propone la siguiente definición para *coligalleo*: “Metal obtenido por un coligallero o minero que trabaja por su cuenta, en pequeña escala” (p. 111). La segunda definición se encuentra en el glosario de *Más abajo del aire* (2010), drama escrito por Sergio Masís Olivas, quien apunta que un *coligallero* es un: “Minero furtivo que robaba oro a la compañía en pequeñas

cantidades. Cuando los mineros, colaban en una pana el material molido que robaban, en el fondo quedaba un residuo de oro que asemejaba la forma de la «cola de un gallo» de donde deriva la palabra” (p. 171).

Derrida menciona (1979/2003) que “ningún significado puede ser fijado fuera de su contexto, pero ningún contexto permite la saturación” (p. 84). La estrategia del glosario se orienta justo hacia la dirección opuesta, dado que nombra y fija un enunciado al recortarlo de su contexto, al tiempo que lo satura y define de ese modo su sentido. En esa medida, la tarea de glosar no solo es incontrolable porque se trabaja con el lenguaje, sino que se agrega el problema de la imposibilidad de alcanzar un sentido apropiado o saturado, como se aprecia en el ejercicio de definir qué es un coligallero. No se debe perder de vista que ese mismo movimiento de intentar saturar y fijar se imprime tanto en la dedicatoria como en la presentación de la novela, cuando José León Sánchez y Constantino Láscaris, respectivamente, proponen y firman una manera de leer y comprender *La colina del buey*.

3.2. LA ESCRITURA DENTRO DE LA ESCRITURA

Hasta el momento, se han trabajado los efectos de la escritura en su dimensión espectral –porque con sus marcas representa la presencia de una ausencia– y en relación con su carácter parricida –en la medida en que desobedece el querer-decir del sujeto de la escritura–; en otras palabras, cada trazo, pertenezca a una escritura fonográfica o ideográfica, es fantasmal porque en su inscripción no está ni totalmente presente ni absolutamente ausente y en su capacidad de valerse por sí, no necesita la

figura de un autor o padre que vigile. Esta necesidad de matar la figura del autor, en su momento fue ensayada por Roland Barthes en "La muerte del autor" (1968/1994), cuando apuntaba que "la escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que va a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe" (p. 65).

En efecto, matar al autor está en línea con la crítica a la metafísica de la presencia, problema planteado más radicalmente por Nietzsche con la muerte de Dios. Respecto a la centralidad del autor, también descrita como paternal y autoritaria, menciona Barthes (1968/1994): "la imagen de la literatura que es posible encontrar en la cultura común tiene su centro, tiránicamente, en el autor, su persona, su historia, sus gustos, sus pasiones" (p. 66). No obstante, con la última y contundente frase de su texto, Barthes reordena privilegios en esa misma metafísica de la presencia que critica: "para devolverle su porvenir a la escritura hay que darle la vuelta al mito: el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor" (p. 71). Con esta operación se despoja a la escritura de su valor ontológico, pero se le asigna uno teleológico, dado que se sitúa o centra la importancia en la destinación de la escritura, ya no en su origen. Y si está en juego la destinación, es posible seguir discutiendo dentro la lógica del envío y la economía postal.

Esta sección aborda dos temas relacionados con los actos de escritura en *La colina del buey*: la escritura de cartas y la escritura en tanto marca, como prácticas dentro de la novela. Estos motivos remiten a la lógica del envío y a la noción de espectralidad, respectivamente. Para abordar ambos temas, otro de los indecibles

manejados por Derrida es la iterabilidad, en la medida en que toda marca es infinitamente repetible y al funcionar de ese modo, no solo expone la finitud del autor, su muerte –acercándose a la reflexión de Barthes–, sino también la del lector, dado que ninguna de las dos figuras resulta determinante en esa lógica iterativa. Por ejemplo, la capacidad de todo texto de ser iterable posibilita la escritura de este trabajo, compuesto en parte por fragmentos de otros textos añadidos a esta cadena de escritura en particular, en la cual las citas de José León Sánchez y Jacques Derrida, por mencionar dos de los nombres propios más recurrentes, han sido sacadas de contexto, recortadas y repetidas sin su vigilancia, mientras que esta otra escritura que parte de las precedentes y que nunca tendrá un destinatario único, sobrevivirá a cualquier lector por la misma lógica iterativa.

“Cuando escribo, aquí mismo, sobre estas innumerables tarjetas postales, no aniquilo tan sólo lo que digo sino también el destinatario único que constituyo, por consiguiente todo destinatario posible, y toda destinación” (Derrida, 1980/2001, p. 40). Dicho de otro modo, no hay destinatario porque un texto no solamente se sustrae a la intención del querer-decir, sino que además no hay texto que se pueda resolver o interpretar a partir de una destinación en particular. No se puede escribir para un destinatario, por eso es que la idea de un lector capaz de precisar un sentido exacto muere con cada trazo escrito, porque la escritura no lo necesita. De algún modo, para Derrida (1980/2001), dado que la escritura puede siempre no llegar a destino, queda permanentemente en un envío: “una carta puede siempre no llegar a su lugar de destino, y que por ende nunca llega a él” (p. 40).

Uno de los momentos más viscerales de *La colina del buey* está relacionado con el traslado de un molino desde la costa de Manzanillo hasta La Sierra de Abangares, tarea para la cual la Compañía requirió de bueyes, mulas y hombres. A poco tiempo de haber llegado a la zona minera, Manuelillo –que todavía no es conocido como Picahueso– se suma a la caravana de trabajadores encargados de la faena, pero haciendo labores de cocina. Entre los peones que sí lidiaban con los peligros del traslado, se encontraba Josecillo Morales:

Un muchacho muy alegre, nativo de Palmares. Vino desde su pueblo con el propósito de hacer un ahorro que le permitiera casarse. Estaba muy enamorado y en el correo (que era cada mes en La Sierra) mandaba hasta diez cartas juntas. La muchacha le correspondía de la misma manera. Ya tenía en el zurrón su libro de amor con tantas cartas recibidas. Cuando no estaba trabajando se ponía a leerlas una a una nuevamente, como si antes nunca las hubiese leído. (Sánchez, 1971, p. 70).

Agrega Picahueso: “Josecillo Morales, que se vino para las minas de La Sierra en busca de dinero para el matrimonio, tenía una cita con la muerte...” (Sánchez, 1971, p. 71). Y es que a este personaje la tragedia le sobrevino cuando un teclé que sostenía el peso de la máquina reventó, mientras que Josecillo Morales en el extremo opuesto, atrapado y con el barro a la altura de las rodillas, lentamente se hundía en la desesperación de no hallar una sola manera de torcer su destino:

Todos metimos el hombro hasta que se nos hincharon las venas. Yo estaba junto a Morales, vi sus ojos de espanto haciendo fuerza y gritando que sostuviéramos más... Pronto el barro le llegó hasta el pecho, después al cuello. Lo último que miré fueron aquellos ojos espantados, que se hundían dentro del barro y desaparecían. (Sánchez, 1971, p. 71).

Una vez que lograron sacar el cuerpo de Josecillo Morales, Picahueso es testigo de sus restos, “la cuenca de los ojos y la boca abierta estaban aterradas de lodo. No respiraba” (Sánchez, 1971, p. 71). El espacio de la mina es territorio de muerte: desde la primera noche de su llegada a Abangares, Manuelillo tiene su primer acercamiento con la muerte cuando escucha la pelea a machetazos entre dos pretendientes de una misma mujer. La diferencia está en que aquella vez la muerte le llega de oídas, debido a la oscuridad cerrada de la noche en La Sierra: “Se oyó cuatro veces un cruzar de fierros y después un quejido como de vida que se marcha” (Sánchez, 1971, p. 61). En ese sentido, para Picahueso la tragedia de Josecillo Morales puede entenderse como su primer *vis-à-vis* con la muerte, tan próximo a ella que se siente tocado: “Me preocupé muy bien de enterrarlo junto a las cartas que le habían ido llegando de su novia. Encontramos una que estuvo haciendo la noche antes, a la luz de la canfinera” (Sánchez, 1971, p. 71).

Del último fragmento de la novela citado, se rescata una circunstancia y su escenario: el acto de escritura de una carta inconclusa y aquello que la posibilita, es decir, además de papel, pluma y tinta, la luz de una canfinera –pero este aspecto instrumental quedará para la sección de cierre–. Así pues, la rutina de Morales en su última noche con vida representa un acto de escritura dentro de la escritura. Esta escena ofrece el perfil de una inscripción que se abre paso al futuro y por su carácter iterativo, sobrevive a las intenciones del autor, ya no se trata de letras muertas, de un texto fijado en un sentido preciso, demandado por el padre vigilante de la escritura. La carta inconclusa llega a un destino imprevisto, por lo tanto, no llega a destino.

De vuelta en el campamento, contrario a la marcada indiferencia con que los mineros oyeron al gringo, jefe de la caravana, contar el accidente de Morales ocurrido dos semanas antes –“ya que en la mina los accidentes era [sic] cosa de todos los días” (Sánchez, 1971, p. 72)–, a Manuelillo lo sigue tocando su muerte y le echa una mano mediante la idea de escribirle a su novia una carta, esa misma noche de la llegada a La Sierra, explicándole lo que sucedió. “Fantasmas ¿por qué siempre se convoca a los fantasmas cuando se escriben cartas? Los deja uno venir, los compromete más bien, y escribe uno por ellos, les echa una mano, pero ¿por qué?” (Derrida, 1980/2001, p. 41). Sin saber escribir, pero testigo de la tragedia y próximo a la muerte, Manuelillo se siente movido a dictar lo que vio:

Los peones estuvieron de acuerdo. Uno de ellos tomó pluma y papel y con la luz de una carbura nos aprestamos a redactar la carta. El hombre que iba a escribir, después de mirarnos, rascarse la cabeza y solicitarnos vanamente ayuda, dijo:

—Bueno, lo mejor es no escribirle, ¿verdad?

Era ya muy noche. Apagamos la carbura y nos fuimos a acostar en las tarimas. (Sánchez, 1971, p. 72).

Nuevamente la escena de un dictado, pero este primer intento es totalmente fallido. En este caso, cabe considerar que se impone un problema para quien toma la pluma, para los demás peones e incluso para Manuelillo: no son capaces de construir a la destinataria de la carta y escribirle, porque ninguno de los interpelados tiene entre sus referentes una figura similar a la novia de Morales. En efecto, la zona minera no era precisamente el espacio para el amor romántico, como sucede en la novela *Tierras de sol*, de Yglesias Hogan; por ejemplo:

La tarde del pago también venían mujeres de la vida alegre. En ranchos improvisados, que se despedazaban después de que ellas se iban, recibían a los mineros. Como eran muchos hombres y pocas las mujeres que venían desde Punta Arenas, se terminaba en pleitos de puñal y cutacha. (Sánchez, 1971, p. 76).

Una dinámica en la cual un escritor de cartas anticipa a su interlocutora ocurre con el pretendiente de la Toña Cortés, la fondera nicaragüense que, contra cualquier pronóstico –“ya que en toda su vida no había recibido una misiva” (Sánchez, 1971, p. 80)–, es cortejada epistolarmente:

Era como para caerse de espaldas. Un tal Nicario Matamoros, viudo, afincado en Tilarán, le decía a la señorita Antonia Cortés que habiendo tenido noticias, por medio de un minero, de sus grandes dotes y de esto y lo otro, quería iniciar una correspondencia con ella, “y de lo demás Dios dirá”. (Sánchez, 1971, p. 81).

Ese viudo que ha tenido noticias de la fondera consigue representársela sin haberla visto nunca en su vida. Simplemente dejándose llevar por su oído, escribe y envía una primera carta. Y espera respuesta. En esa correspondencia a ciegas, consigue inventarse no solamente una destinataria, sino que se fabrica la carta de vuelta con un cierre provocador: “el final de la carta, que era, ni más ni menos, una declaración de amor” (Sánchez, 1971, p. 82). Es de considerar, además, la escena de escritura dentro de la escritura desencadenada por ese primer envío, pues Picahueso no sabe leer ni escribir y tampoco la Toña Cortés, así que necesitan de la figura del escribiente para salir del apuro con una carta de respuesta:

En próximos meses [*sic*], el asunto de las cartas era de ver. Yo pensaba una cosa, Toña la otra y al final Juanillo, el que las hacía, ponía lo que le daba la gana. La cuestión es que cada vez que venía una carta, la respondíamos los tres al punto. (Sánchez, 1971, p. 82).

Asumir ambas escenas: por un lado, ese intento fallido de escritura en términos de la ausencia de un referente semejante o cercano a la novia de Josecillo Morales y, por otro lado, el viudo que se inventa a su interlocutora con el primer envío, es aceptar que puede haber sujeto de la escritura y otorgarle el poder de crear a su destinataria a través de su representación escrita, así como el problema que se agrega respecto a la referencialidad que supone toda representación.

De vuelta a la escena en el campamento minero, esa madrugada en que llegan con el molino que aplastó a Josecillo Morales, a la luz de la carbura, el mutismo repentino se rompe con un resignado “—Bueno, lo mejor es no escribirle, ¿verdad?” (Sánchez, 1971, p. 72), y confirma que esta otra carta tampoco llegará a destino ni mucho menos será escrita, porque el querer-decir se agotó. Este es el tipo de aporía, expuesta aquí mediante la figura de la afasia, que le interesa a Derrida (1980/2001): “te escribo cartas de viajante de comercio esperando que oigas la risa y el canto – los únicos (¿los únicos qué?) que no se envían, ni las lágrimas. Sólo me interesa en el fondo lo que no se expide, no se despacha de ninguna manera” (p. 23).

No es que el propio Picahueso esté imposibilitado de representarse a la destinataria; de hecho, antes de acabar dormido se imagina que “muy lejos la novia de Josecillo Morales, seguramente soñaba con el hombre que amaba” (Sánchez, 1971, p. 73). Quizás soñaba o tenía pesadillas, por la intranquilidad de no recibir ni una sola carta de él después de tanto tiempo. El problema se instala donde el querer-decir enmudece frente a las expresiones más humanas: la risa, el canto y las lágrimas, y todo lo que no se expide ni se despacha en una carta. Entretanto, la noticia de la muerte de

Josecillo Morales no llegará a la novia, al menos no de forma escrita. En este ejemplo, no ocurre lo que sí sucedió con la muerte del padre de Picahueso, pues la madre sí fue avisada por medio de “una carta, ya amarilla, que desde más allá de La Sierra le trajo una persona de buena voluntad” (Sánchez, 1971, p. 4).

“Después de dos semanas llegamos a la mina, en [sic] altas horas de la madrugada” (Sánchez, 1971, p. 72). En esa larga noche de La Sierra de Abangares, después del intento de escritura la misma madrugada de su regreso, Manuelillo continúa marcadamente afectado. Presenciar el accidente en su propia cara no lo deja indiferente, aunque esos ojos que le sirvieron para atestiguar la lenta y desesperada muerte de Josecillo Morales, no le sirvieron para llorarlo.

Inmediatamente a ese momento de profunda impresión experimentada por Manuelillo después del fracaso con la carta, sigue una descripción minuciosa, pero a oscuras, de los segundos posteriores al momento en que apagan la carbura. El oído, la vista, el olfato y el tacto los tenía tan afinados que incluso a sus 72 años, dictando desde una cama de desahuciado, Manuel Miranda Miranda logra precisar vívidamente la atmósfera del lugar, pero el llanto no llega ni llegará. “Y está bien así, no es una desgracia, es la vida, la vida viva, vencida, la tragedia, por la vida que aún sobrevive” (Derrida, 1980/2001, p. 40). Picahueso, como si estuviera en aquel tiempo y en aquel lugar, tocado por la tragedia de la vida dicta a su escribiente de turno, que a esas alturas casi es otro fantasma:

De vez en cuando el grito perdido de un congo se empeñaba en estrujar la noche contra la angustia misma. El patio de nuestro campamento estaba lleno de carbunclos. Desde el río, una canción de sapos cloacando [sic] sinfonías sobre el tiempo. Los hombres ya

roncaban. Un olor a carburo de impregnaba sobre los camastros. De tanto en tanto, un hombre sentía una picada de pulga y la frotaba tomando un terrón de carburo, contra la picazón. (Sánchez, 1971, p. 73).

La escritura sobrevive al sujeto y al destinatario de la escritura, porque siempre que exista el trazo material de la inscripción, ella permanecerá en el envío, nunca termina de llegar a destino. La destinación es la muerte, sugiere Derrida (1980/2001), no en el sentido de que “estamos destinados a morir, no, no en el sentido de que llegar a nuestro lugar de destino, el de nosotros los mortales, es acabar muriendo” (p. 41). En *La colina del buey*, un efecto de este tipo de escritura que convoca fantasmas y contiene la idea de la destinación comprendida como muerte ocurre en una escena marginal respecto de la intención de veracidad que sostiene al texto, donde el discurso realista de la novela es invadido por lo fantasmagórico. Esta representación de los fantasmas en la narración escenifica que en la economía postal el envío no deja de llegar y, por ese funcionamiento, la escritura sobrevive al destinatario y al remitente.

Picahueso era encargado de una de las fincas de la Compañía minera, donde se ocupaba de reponer a las mulas necesarias para trasladar el correo, todo tipo de carga y el oro, cuando era tiempo de sacarlo de Abangares con destino a Estados Unidos. En ese tiempo conoció a un español con fama de “doctor en brujerías” y le contó: “—La otra noche iba la mula bien albardada, al pasar frente a la cerca se hizo humo. ¡Le juro que se hizo humo!” (Sánchez, 1971, p. 98). El español le aseguró que con la ayuda de un muchacho que le sirviera de médium podía averiguar lo que quería el jinete de la mula. Así que Picahueso trajo al hijo de Lupano, un joven de garra y coraje, pero enfermo y al

que “se le iba el hilo del tiempo”: “—¿Epiléptico? ¡Magnífico, es la clase de médium que sirve!” (Sánchez, 1971, p. 98).

Durante la sesión, la voz de un espíritu nicaragüense le habla al hijo de Lupano y le confía el secreto de un tesoro enterrado en La Sierra. Así las cosas, el español le ordena al muchacho preguntarle por la cantidad exacta del oro resguardado por el fantasma, pues:

—Hay unos espíritus muy embarcadores. Una vez me comprometí a cumplirle una promesa a un espíritu salvadoreño y era nada menos que ir a pata desde San José a Limón. Llegué medio muerto a Limón para encontrarme con que el tesoro era un rimero de cartas viejas, que el difunto había recibido en vida de su novia y que había escondido como un “tesoro”. (Sánchez, 1971, p. 100).

La lógica del envío está más allá de la economía postal entendida tradicionalmente, que supone el transporte y el soporte de la escritura como problemas que podrían entorpecer la destinación de una carta: el traslado puede fallar o el papel estropearse. El aspecto material del despacho postal no es relevante, por ello la metáfora de la escritura como carta es un gesto para colocar la indistinción entre la escritura de cartas, la escritura en tanto práctica y en general de toda literatura o su crítica.

Las condiciones del funcionamiento postal son múltiples, por ejemplo, en San José la correspondencia era trasladada por “una diligencia pequeña, que transportaba las «malas», como se conocían las bolsas del correo, tirada por los famosos mulos carreros de la familia Feo” (Sánchez, 1971, p. 31); a medio camino entre la parada final del ferrocarril en Río Grande y la ciudad de Puntarenas, se encontraba “un rancho,

donde también estaba el correo y vendían café con tamales” (Sánchez, 1971, p. 60); mientras que en la zona minera, el mismo Picahueso en algún momento se encargó de una caballeriza, “donde solamente tenía que hacer dos labores: alistar las mulas y los caballos de cada día e ir quincenalmente por el correo a Manzanillo” (Sánchez, 1971, p. 76).

Las contingencias materiales que pueden rodear las condiciones del envío, como el robo o el extravío en ese largo trayecto entre sacos tirados por mulas u oficinas más o menos improvisadas, para Lacan son detalles al margen porque la carta (escúchese la homofonía entre letra y carta, por el término que usa, *la lettre*, en francés) siempre llega a destino por la concepción lacaniana del significante, planteada en su seminario de “La carta robada” de Edgar Allan Poe y criticada por Derrida en *La tarjeta postal. De Sócrates a Freud y más allá* (1980/2001, p. 437), entre otros de sus textos.

Ciertamente, el rimero de cartas custodiadas por el espíritu llegó a su destino, remitidas por su novia, llegaron y él las leyó, releyó y guardó o, mejor expresado, atesoró. Pero ese envío no se detuvo después de su muerte, el fantasma sigue siendo convocado en cada sobre donde está escrito su nombre, hasta que llega el español, sediento de oro, y se suma de forma imprevista en esa línea postal privada. El trazo sigue ahí, no así los cuerpos y, sin embargo, este no es el fondo del planteamiento de Derrida, pues la destinación como muerte no es únicamente la extinción efectiva de esas figuras particulares en contraste con la pervivencia de la escritura, “no, la idea misma de destinación incluye analíticamente la idea de muerte, como un predicado (p) se halla incluso en el sujeto (S) de la destinación, el destinatario o el destinador” (p. 41).

En la novela hay otra escena de escritura dentro de la escritura, en la cual se expone la permanencia del envío y no se trata específicamente de correspondencia que llega o se despacha, pero algo que se juega igualmente en la destinación y, en esa medida, se acerca a la literatura. Picahueso empieza la narración de esta manera: “Cuando se acercaba el tiempo de la navidad [*sic*], unos hombres llevaron a cabo el robo más audaz de la historia de las mismas [*sic*, léase minas, en lugar de mismas]” (Sánchez, 1971, p. 108). Ese famoso golpe se ejecutó por medio de una emboscada en uno de los túneles que debían ser atravesados para llegar hasta Manzanillo, el puerto donde se embarcaba el oro en lingotes hacia Estados Unidos. Cuando atravesaban el túnel, la caravana de Míster Silex, gringo administrador de la Compañía, con diez mulas cargadas de metal, fue sepultada viva dinamitando ambos extremos. Para no morir por falta de oxígeno, la condición era sencilla: pasar una de las barras de oro por un boquete que dejó el derrumbe.

Ese memorable asalto nunca visto en la historia de las minas se puede leer en correspondencia con el concepto de la digresión, siguiendo la teoría estructuralista sobre el género picaresco desarrollada en el capítulo I, dado que se trata de una anécdota ajena a la autobiografía del personaje protagonista y, por lo tanto, él no ha tomado parte de esta. Precisamente esta última condición, la de no ser ni siquiera testigo ocular, se puede releer a tono con lo planteado en el capítulo II, puesto que representa uno de esos momentos en que el privilegio de la vista como fundamento de verdad se redefine en favor del oído, pues el oído –antes péfido receptor de habladurías– es el que verifica la historia y no deja espacio a la duda: no obstante, ¿de qué manera se intenta cerrar el espacio del misterio? Con un cuaderno encontrado en

una caja fuerte, es decir, un suplemento textual que pretende fijar una versión autorizada de lo que sucedió, escrito por el único asaltante que logró huir y sobrevivir. Tanteando posibilidades en este capítulo III, ese cuaderno manuscrito representa, además de la lógica suplementaria, la muerte incluida analíticamente en la destinación.

Retomando la historia del asalto, el gringo entregó una de las barras de oro bajo amenaza de morir por asfixia, una vez que cerraran el boquete por donde entraba el aire al túnel obstruido. Los tres asaltantes escondieron el oro en el fondo de una poza y huyeron. Dos montaron campamento en la montaña y ahí fueron apresados por el Resguardo, mientras que Manuel Madrigal, alias Pico de chiche, “se fue a trabajar en la mina de Monctezuma [*sic*], ya que nadie sospechaba de él” (Sánchez, 1971, p. 110). Su plan consistía en ir por el oro escondido tiempo después y desaparecer de la zona minera un día cualquiera.

Claro está, Madrigal contó con la fortuna de dar el golpe junto a dos tipos inquebrantables, ya que “los compañeros a pesar de las torturas a que se les sometió en Punta Arenas, apretándoles los testículos hasta que se desmayaron, nunca lo delataron” (Sánchez, 1971, p. 110). Años después, uno de ellos murió en el presidio de San Lucas mientras cumplía su condena, en tanto el otro sobrevivió a los años de cárcel, pero murió tísico en el camino hacia Panamá, donde se supone encontraría a Madrigal para reclamar su parte del robo.

El final de Manuel Madrigal, alias Pico de chiche, no fue menos desafortunado que el de sus cómplices. Inválido por accidente, enriquecido, pero odiado por su avaricia e injusticia, muere acribillado y calcinado durante un incendio en la casa de

empeños de la cual era propietario. Los pormenores de su muerte no son tan importantes como lo encontrado en la caja fuerte:

Cuando llegó la autoridad judicial a hacer un registro, abrieron la caja fuerte y se encontraron un cuaderno. Ahí Madrigal contaba la historia del robo en la mina, su fuga a Panamá y el regreso hasta Punta Arenas. Todo, desde el principio hasta el final, quedando así terminado el misterio de tantos años. Nosotros pronto supimos la historia. (Sánchez, 1971, p. 111).

El cuaderno manuscrito es la clave para develar el misterio en que había caído el asalto a la Compañía y el hecho de mantener esa escritura bajo llave da cuenta del deseo de preservar el secreto, al menos hasta la muerte efectiva del remitente de la escritura, cuando ya ningún castigo pueda recaer sobre el portador del nombre Manuel Madrigal. Incluso salvaguardada en una caja hermética, esa escritura permanece en el envío. Este ejemplo plantea que la escritura anula al destinatario, puesto que continúa su efecto más allá de uno, único e identificable, y siempre puede prescindir de él. En ese sentido, el manuscrito hallado en la caja fuerte, por efecto del trazo material en el cuaderno, expone la muerte del destinador y la del destinatario: con lo primero, la historia queda desautorizada, sin vigilancia y, con lo segundo, su comprensión no puede ser fijada a la luz de un determinado lugar de llegada.

Sin ser esta expresión de la destinación como muerte el fondo de todo el problema, quedará la pregunta por la confesión escrita en el cuaderno. Ninguno de los dos cómplices capturados, incluso bajo tortura, confiesa el robo ni revela el nombre de los participantes. Los dos se llevan su secreto a la tumba, a pesar de ser sentenciados por una prueba que ni siquiera es ocular, porque las víctimas no vieron a los asaltantes y no hubo testigos: “Por la forma en que fueron disparados los tiros, con un buen ojo, y

porque dijo Míster Silex que uno era tartamudo, se logró descubrir el nombre de los asaltantes" (Sánchez, 1971, p. 109). Ciertamente las cosas no salieron a la perfección, pero los detalles pudieron haber quedado en el misterio, como lo estuvieron durante años, dejando el velo de la duda sobre los pormenores del golpe más famoso a la Compañía en la historia de las minas; sin embargo, la escritura del *cuaderno* convoca todos los fantasmas, porque ha permanecido en el envío por mucho tiempo y lo hará permanentemente mientras el soporte material la haga legible.

CONSIDERACIONES DE CIERRE

Esta escritura no puede concluir con un resumen o listado de los hallazgos de la investigación y, mucho menos, proponerlos como la interpretación más exacta de la novela *La colina del buey*, de José León Sánchez. Cerrar de esa manera esta propuesta no correspondería con la intención desarrollada a través de los últimos dos capítulos, ni tampoco con la aproximación teórica desde la cual se problematizaron los temas abarcados en cada capítulo de este trabajo. En este punto sería preciso retomar la idea del cierre parcial de sentido, formulada por Nietzsche para colocar una suspensión momentánea del discurso, pero que invite a releer y participar con otro esfuerzo hermenéutico en cualquier dirección. Este cierre parcial no debe confundirse, sin embargo, con que esta postura carezca de rigor, porque este trabajo, como todo texto, se maneja en la economía del suplemento, por eso estas consideraciones no son definitivas, no concluyen, han sido añadidas para provocar otros sentidos.

Si, de acuerdo con el tratamiento de Derrida, todo texto es la transformación práctica de otro texto, esta investigación ha tomado como base la novela de José León Sánchez para ofrecer un texto distinto del esperable, en una búsqueda constante de otro estilo, uno que no se ajuste o domestique bajo el peso teórico de una máquina productora de enunciados, como lo es la teoría estructuralista del género picaresco. En ese sentido, es posible apreciar las diferencias entre el capítulo I y los dos siguientes; de hecho, vale la pena exponer las primeras consideraciones que permiten asociar *La*

colina del buey con una modalidad de la picaresca. Este primer problema se solventó con la batería conceptual de la metodología estructuralista.

Los conceptos clave de la teoría sobre el género picaresco y el personaje novelesco son identificables punto por punto, aunque con ligeras variantes, en *La colina del buey*. Por ejemplo, la autobiografía, el punto de vista y la dialéctica lector/autor sobresalen como los elementos centrales que operan en la novela de José León Sánchez e, incluso, en ellos reside el fundamento de la propia novela picaresca. En *La colina del buey*, desde el primer momento se accede a la escritura de un yo que no sabe leer ni escribir, pero esto no le impide relatar y dejar por escrito sus memorias. Ese yo, Manuel Miranda Miranda, alias Picahueso, organiza todo el material de su experiencia en función del punto de vista, al cual no debe traicionar para garantizar la veracidad de lo que va dictando a sus distintos escribientes. Por último, la dialéctica lector/autor da cuenta de la proximidad entre Picahueso y su escribiente de turno, aunque propiamente no se establece una relación dialéctica entre las dos figuras y el par lector/autor debe reformularse para subrayar la cercanía entre el yo-narrador/tú-receptor.

Hasta ese momento, el trabajo consistió en habitar la estructura y utilizar sus herramientas. Ahora bien, el producto de esta escritura falocéntrica responde a una programación determinada, preestablecida por la ciencia del padre. Esto supone que a la luz de esa máquina textual provista por la perspectiva estructuralista, el planteamiento de un problema de estudio se limitaría a considerar si un texto literario se puede leer o no como modalidad y continuador de la tradición picaresca.

Precisamente, un acercamiento de este tipo tuvo lugar en el capítulo I, donde se experimentó la limitación en cuanto a las posibilidades para presentar una lectura que cuestionara, al menos en parte, la metodología de la teoría estructuralista.

Y es que la asociación entre metodología y máquina es comprensible en tanto tienen implícitas la acción de aplicar el método para el análisis de un objeto y la idea de cierto automatismo. A pesar de esto, se hizo espacio para poner en cuestión el concepto de la dialéctica lector/autor, cuya formulación no se sostiene por el manejo arbitrario del término dialéctica. Más aún, como se hizo notar, la separación de las categorías que conforman esa tríada conceptual es tan forzada que bien pueden pasar por una sola (la autobiografía), más dos corolarios (el punto de vista y la dialéctica lector/autor). La perspectiva deconstructiva pone énfasis en proceder de otra manera, al enfrentar las estructuras constructoras de sistemas cerrados y lineales, los cuales aniquilan las interpretaciones posibilitadas por una escritura viva.

La metáfora de la escritura falogocéntrica como excedente de la máquina productora de enunciados de la ciencia del padre podría corresponderse en la novela con el fatal accidente de Josecillo Morales, aplastado mientras trasladaban a La Sierra un molino de dimensión y peso brutales. Esta comparación, precisamente porque es innecesaria, sirve para suplementar e introducir dos temas desarrollados en los capítulos II y III: primero, la condición agregada de esta comparación, en la medida en que se añade una imagen construida en el texto literario para reformular un argumento teórico y, segundo, destaca la metafóricidad como condición del lenguaje, pues esta comparación así planteada difumina la separación impuesta entre el discurso de la

crítica –exacto, expositivo, objetivo y científico– y el discurso literario –impreciso, representativo, subjetivo y artístico–, cuando el trabajo de ambos se construye con la misma materia: la escritura. Es la escritura viva, representada por Josecillo Morales, la que muere sometida bajo el peso de un saber repetido automáticamente, domesticado por la academia en la figura de un método.

Al contrario de lo que podría deducirse a partir de lo planteado hasta ahora, el desarrollo teórico estructuralista sí es valioso porque presta el lugar y sus conceptos para abordar de modo distinto un mismo problema; de hecho, este análisis no sería posible sin habitar la misma estructura, puesto que no hay otras categorías con las cuales se pueda trabajar. De esta circunstancia se comprende la metáfora del trabajo desde otro lugar de la misma habitación, en el sentido de retomar los conceptos organizadores del discurso crítico sobre la picaresca, para evidenciar las tensiones que permiten su centralidad. En este caso, el capítulo II fue el espacio textual que posibilitó cuestionar la autobiografía, el punto de vista y la dialéctica lector/autor como categorías fundantes del género picaresco y, en consecuencia, problematizar la metodología que aproxima *La colina del buey* a una modalidad de la picaresca.

El análisis desde otro lugar de la misma habitación reconoció en *el caso* la centralidad de un concepto capaz de dar sentido desde afuera –pues *el caso* es el pretexto de la autobiografía– y al mismo tiempo estar en el centro que le da sentido a todo el relato –dado que anuda la memoria con el punto vista–. Abordar la autobiografía como categoría base del género picaresco dio pie para destacar las oposiciones binarias que sostienen el discurso crítico de la picaresca y subrayar las contradicciones que

validan la inversión de esas jerarquías. Esto provocó cuestionar la primacía del yo sobre el otro, con especial atención a sus condiciones de posibilidad según el esquema cartesiano y hegeliano, así como la propiedad del nombre de ese yo; también el privilegio de la vista frente al sentido del oído, lo cual no solo desestabilizó el concepto del punto de vista, sino la ilusión de presencia implícita en el acto de ver. Solamente señalar estas oposiciones, se ha insistido en esto, reordenaría el sistema e instalaría un nuevo mito, al estilo de Roland Barthes (1968/1994) cuando anuncia la muerte del autor: “hay que darle la vuelta al mito: el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor” (p. 71).

El manejo de los indecibles como falsas unidades verbales, sustraídos al binarismo que opera en la metafísica, prolongó el diálogo en las últimas secciones del capítulo II, tituladas “Dictado: la oreja del otro y la firma” y “Apertura del juego en *La colina del buey*”. Allí fue posible retomar las figuras anteriormente marginadas: el otro, el oído y la escritura respecto de la voz del logos paterno, emplazado en la propiedad del yo. Considerando con cierto tacto la circunstancia del dictado de Picahueso, se rodeó la relación de este con sus distintos escribientes, hasta comprender en la materialidad de la oreja del otro y en la lógica de la escritura como *fármakon*, los indecibles con el potencial de mantener el movimiento de la deconstrucción. ¿Y qué dirección tenía ese movimiento? En ese punto era impredecible, solo restaba seguir tanteando, en la misma habitación, pero a oscuras; en otras palabras, cada vez más lejos de la seguridad conceptual de la teoría estructuralista.

De esta investigación, lo único que podría quedar en pie después de una revisión académica es el capítulo I, por ajustarse a una metodología descriptiva, si se quiere científica; todo lo demás puede ser refutado. No obstante, el reto de esta otra escritura fue asumido porque se reconocen los límites de toda interpretación sistemática y se considera más valioso arriesgar otras alternativas, buscar un estilo, antes que repetir prudentemente una perspectiva domesticadora. Como expone Derrida (1968/1975) en el prólogo a "La farmacia de Platón": "tampoco leería aquel a quien la «prudencia metodológica», las «normas de la objetividad» y las «barandillas del saber» le contuvieran de poner algo de lo suyo" (p. 94). Es esta escritura insegura la que importa, pues en la oscuridad absoluta son otros los sentidos que se abren y permiten continuar adelante.

En *La colina del buey*, un pasaje representa la metáfora de la escritura que aquí interesa. Después de una fuerte tormenta, una de las galerías queda obstruida por la caída de un árbol. Una cuadrilla está atrapada y se corre el riesgo de que los túneles estén inundándose poco a poco; afuera, imperaba la desesperación de familiares y compañeros, impotentes por desconocer si al mover el árbol el material podría ceder por completo, desplomarse y acabar con toda oportunidad de rescatar a los mineros con vida. Chepe Monge –ese personaje que le lleva los cuadernos a Picahueso mientras este se encuentra en el Salón Azul del hospital– a riesgo de su propia vida se ofrece para ingresar por un respiradero estrecho y mediante una cuerda descender para dar aviso de si es posible remover el árbol que cierra la entrada. Su plan consistía en lo siguiente: una vez adentro y luego de verificar las condiciones de la obstrucción del túnel, amarraría un papel al extremo de la cuerda con la que bajó, en donde escribiría

gracias a la luz de una carbura la buena o la mala noticia. Su valor consiste en que él no tiene retorno, pues la limitación del espacio le impediría subir, únicamente puede enviar su mensaje:

—¡Ay María Purísima!

Todos volvimos a mirar el dedo de Toño, señalando la carbura que Chepe en su desesperación olvidó bajar consigo. Ahora, ¿qué hacer? ¿Se podría guiar por esa cantidad de galerías oscuras hasta donde estaban los mineros?

El [sic] nos había dicho que, de llegar donde estaban, regresaría a halar el mecate y mandar un mensaje. Dos horas esperamos. Al cabo de ese tiempo recibimos la señal y levantamos el mecate, al final del cual venía un papel escrito con manos temblorosas. “Mineros bien, no hay peligro, pueden quitar el palo”. (Sánchez, 1971, p. 67).

Ante todo, debe recordarse la importancia instrumental de la carbura o canfinera, aspecto suspendido en la sección “La escritura dentro de la escritura”, del capítulo III. Esta representa el mecanismo que arroja luz, lo mismo que supone la máquina conceptual del estructuralismo. Sin ella, al igual que Chepe Monge, hay que ir tanteando como expone Jean-Luc Nancy (2016), en la oscuridad; sin ella, solo es posible una escritura de manos temblorosas, insegura porque no funda certezas, más bien todo lo contrario. Por ello, el juego con la metafóricidad continúa en esta sección ubicada en el lugar de las conclusiones, pero que no pretende concluir, sino cerrar apenas parcialmente y así provocar una réplica que se encadene a esta propuesta hermenéutica.

En la sección “Apertura del juego en *La colina del buey*”, se ensayó la otobiografía como archiescritura o indecible que resultaría de una marca anterior a la distinción entre yo/otro, vista/oído, voz/escritura. Por la circunstancia del dictado de Picahueso a sus distintos escribientes, a la salida de sustituir simplemente el *autos* de la

autobiografía, es decir, el yo por el otro, remarcar la indecisión por la materialidad de la oreja –otós– moviliza la deconstrucción de los fundamentos primordiales no solo de la interpretación más común de la novela de José León Sánchez, sino de la teoría del género picaresco. En ese gesto de incluir la noción del otro mediante su oreja en el proceso de la escritura del yo, simultáneamente se coloca el tema de la firma, porque ya no será Manuel Miranda Miranda quien firme la narración de su vida, sino el otro que escribe sus memorias y lo ve morir. Esto agrega la posibilidad de que la autobiografía confía su signatura a un otro desconocido y futuro, por lo que, si se llevan más a fondo estas implicaciones, serían los lectores del dictado de las memorias de Pichueso quienes, una vez escuchado el mensaje, firmarían también el texto que les ha sido dictado. Es necesario agregar que, quizás, más que aprender a leer bien, se debe aprender a oír un poco más fino y escuchar estos envíos que llegan enmarcados por la lógica postal.

Esta propuesta de lectura de *La colina del buey* en tanto otobiografía, además, compromete otros conceptos como el de la herencia de sangre y la supremacía de la vista como criterio de verdad. La vileza heredada por el pícaro se agota como categoría teórica, porque no deja de ser más que una metáfora jugada con el sentido de la sangre, lo cual naturalizaría la determinación desde el origen. Por su parte, en la novela se deconstruye la jerarquía del sentido de la vista, porque si en un primer momento el oído se plantea teóricamente como la vía negativa del ojo, en situaciones puntuales desarrolladas en la novela, casi inadvertidamente, se relaciona la información de oídas con un valor de verdad y no como el rumor que nunca viene en provecho propio. Asimismo, en la otobiografía, la firma del otro que escucha con un oído atento da pie

para plantear la apertura de un crédito por parte de Manuel Miranda Miranda y que solo puede honrar el otro, mediante su firma, una vez que ha muerto ese yo.

Precisamente, esa economía con las firmas, entre otros temas, se desarrolla en el último capítulo, en la sección "*Párergon*: dedicatoria, presentación y glosario". Ahí se plantea la condición suplementaria de la textualidad que enmarca la obra literaria y de qué manera opera la distinción arbitraria entre la escritura de la crítica y la de ficción; sin embargo, en ambas funciona el querer-decir, con lo cual se recurre a la autoridad del sujeto de la escritura para determinar un sentido por derecho propio y detener el juego interpretativo, justo a través de un suplemento textual ubicado fuera de ella, a la manera de los marcos y las cédulas artísticas que ejercen el mismo control en el arte plástico. La dedicatoria, la presentación y el glosario resguardan la obra del peligro que supone exhibirse sin su ordenamiento legal, sin el respaldo editorial, sin la fijación de sentidos o la tutela de una figura autorizada, como se convirtió Constantino Láscaris Comneno no solo para la obra, sino para la misma figura del autor, de ahí que su firma sea otro crédito más abierto en favor de José León Sánchez.

¿Por qué tantear el problema de la escritura tan cerca del cierre de este trabajo? La respuesta proviene de otra analogía con el arte plástico. Como en pintura, cuando se trabaja el autorretrato es posible observar en algunos casos la paleta de colores y pinceles o herramientas del artista; por ejemplo, el *Autorretrato con paleta* de Cézanne, el de Monet, Gauguin o Picasso, en todos ellos se observan el pincel y los pigmentos utilizados, pero solamente en el de Cézanne se aprecia además el caballete como parte también del instrumental del artista. En el caso de *La colina del buey*, se acude al

momento de escritura otobiográfica y se remarca el detalle de la situación de escritura: Picahueso, desahuciado en un salón de hospital, rodeado de tuberculosos como él, dicta a sus escribientes que escuchan con oído de tísico.

La escena es notable, porque hay una fuerza que le permite a Picahueso ir narrando a pesar de estar sentado en su cama, inmovilizado como en sus días en la cárcel de Puntarenas, de los cuales no quiso mencionar nada; no obstante, ahora lo suelta casi todo, consciente de que su vida toca a su fin, interrumpido por su propia tos, la de sus escribientes o por procedimientos médicos a cargo de las monjas encargadas de la enfermería. Este aspecto presente en la narración es representativo y merece la atención, así como los demás momentos de escritura dentro de la escritura abordados en la última sección del último capítulo, cuando circulan cartas o mensajes de vida o muerte, escritos con manos temblorosas. Cerca del desenlace, el nombre propio del último escribiente se incorpora innecesariamente como parte del dictado, con ese gesto de incluirse en la narración del yo, es él quien lo verá morir y ha firmado ya la otobiografía:



Hoy he escrito al amigo Monge. Le digo que cuando venga ya no me ha de encontrar. No hay que andarse con vainas, sé que la visita de monjas y sacerdotes no dicen nada bueno. *Por favor Antolín, escriba una carta bien linda a mi amigo.* Quiero que le dé las gracias por la pipa, estaba muy bonita. Dígale que ayer la encontró la monja debajo de mi almohada, pero no la quebró. Con sus manos blancas la llenó de tabaco y la encendió. Luego, reclinándome sobre la cabecera, me ayudó para que le diera dos chupadas, sólo dos antes de que me atacara la tos. (Sánchez, 1971, p. 202. *Cursivas agregadas*).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abad-Faciolince, H. (10 de julio de 1994). Lo último de la sicaresca antioqueña. *El Tiempo*. Recuperado de: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-167131/>
- Alba de la Vega, V. (2002). Oír a Nietzsche – la mujer. *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, 40(101), 113-126.
- Alvarado-Chaves, M. L. (1998). *Marina en la novela Tenochtitlan: una historia de temor y amor*. (Tesis de maestría en Literatura). Universidad de Costa Rica.
- Anónimo. (1554/1957). *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. Madrid: Afrodisio Aguado.
- Aragón, L. (2009). La espectralidad del otro. En P. Vidarte (Coord.), *Marginales: leyendo a Derrida*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Argüello-Mora, M. (Sirio, seudónimo). (1888). El huerfanillo de Jerichó (entregas I, II y III). *Costa Rica Ilustrada*, 247-251, 266-268, 284-286. Recuperado de <http://www.sinabi.go.cr/biblioteca%20digital/articulos/arguello%20mora%20manuel/El%20huerfanito%20de%20Jericho.pdf/>
- Attridge, D. (1992). Derrida and the Questioning of Literature. En D. Attridge (Ed.), *Acts of Literature/Jacques Derrida* (pp. 1-29). Nueva York: Routledge.
- Barahona-Jiménez, L. (1983). La picaresca clásica en *Marcos Ramírez*. *Tiempo Actual*, 45-58.
- Barthes, R. (1968/1994). La muerte del autor. En Autor, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. (2ª ed.). (Trad. C. Fernández-Medrano). Barcelona: Ediciones Paidós.
- Beck, E. y Birky, N. (1975). *Contemporary Costa Rican Literature in Translation: A Sample of Poetry, Fiction and Drama*. Florida: Pinchpenny Press.

- Bonilla-Baldares, A. (1963). Introducción y notas. En M. Argüello-Mora, *Obras literarias e históricas*. Editorial Costa Rica.
- Bonilla-Baldares, A. (1967/1981). *Historia de la literatura costarricense*. (4ª ed.). Costa Rica: Editorial STVDIVM.
- Brenes-Mesén, R. (1944). Corrientes literarias en Costa Rica. *Repertorio Americano*, 44(1), 15.
- Cañas-Escalante, A. (23 de julio de 1967). Chisporroteos. *La República*, p. 9.
- Cañas-Escalante, A. (12 de diciembre de 1971). Chisporroteos. *La República*, p. 8.
- Castillo-Rodríguez, A. (2009). *La guerra del oro. Tierra y minería en Abangares: 1890-1930*. Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Cela, C. J. (1942/1977). *La familia de Pascual Duarte*. Barcelona: Planeta.
- Chase-Brenes, A. (1975). *Narrativa contemporánea de Costa Rica*. Costa Rica: Ediciones del Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes.
- Coello-Gutiérrez, E. (2009). El pícaro como protagonista en las novelas neopoliciales de Rafael Menjívar Ochoa y Horacio Castellanos Moya. *Centroamericana* 17, 5-19.
- Cordero, R. (1975). *Moisés Vincenzi*. Costa Rica: Ediciones del Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes.
- Cordero-Ulate, A. (1998-1999). La astucia de José León Sánchez. (A propósito de *Tenochtitlan*). *Revista Herencia*, 10(2), 105-118.
- Derrida, J. (1967/1972). La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas. (Trad. E. Trías). En E. Trías (Ed.), *Dos ensayos* (pp. 9-36). Barcelona: Anagrama.
- Derrida, J. (1967/1998). *De la gramatología*. (5ª ed.). (Trad. O. del Barco y C. Ceretti). México: Siglo XXI Editores.

- Derrida, J. (1968/1975). La farmacia de Platón. En Autor, *La diseminación* (pp. 91-260). (Trad. J. M. Arancibia). Madrid: Editorial Fundamentos.
- Derrida, J. (1968/2010). La différance. En Autor, *Márgenes de la filosofía* (pp. 37-62). (7ª ed.). (Trad. C. González-Marín). Madrid: Cátedra.
- Derrida, J. (1968/2010). Los fines del hombre. En Autor, *Márgenes de la filosofía* (pp. 145-174). (7ª ed.). (Trad. C. González-Marín). Madrid: Cátedra.
- Derrida, J. (1972/2014). Semiología y gramatología. Entrevista con Julia Kristeva. En Autor, *Posiciones* (pp. 33-60). (Trad. M. Arranz). Valencia: Pre-Textos.
- Derrida, J. (1978/2010). *La verdad en pintura*. (1ª ed.). (Trad. M. C. González y D. Scavino). Buenos Aires: Paidós.
- Derrida, J. (1979/2003). Sobrevivir: líneas al borde. En H. Bloom, P. de Man, J. Derrida, G. Hartman y J. Hillis Miller (eds.), *Deconstrucción y crítica* (pp. 79-168). (Trad. M. Sánchez-Ventura). México: Siglo XXI Editores.
- Derrida, J. (1980/s.f.). *Envío*. (Trad. P. Peñalver). Recuperado de: <https://www.philosophia.cl/>
- Derrida, J. (1980/2001). *La tarjeta postal de Sócrates a Freud y más allá*. (Trad. H. Silva). México D.F.: Siglo XXI Editores.
- Derrida, J. (1982/1985). Roundtable on Autobiography. En Autor, *The Ear of the Other* (pp. 39-89). (Trad. P. Kamuf). Nueva York: Schocken Books.
- Derrida, J. (1982/2009). *Otobiografías. La enseñanza de Nietzsche y la política del nombre propio*. (Trad. M. Ferraris). Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Derrida, J. (1985/1997). Carta a un amigo japonés. En *El tiempo de una tesis: Deconstrucción e implicaciones conceptuales* (pp. 23-27). (Trad. C. de Peretti). Barcelona: Proyecto A Ediciones.
- Derrida, J. (1992). An interview with Jacques Derrida. En D. Attridge (Ed.), *Acts of Literature/Jacques Derrida* (pp. 33-75). Nueva York: Routledge.

- Duncan, Q., González, J., Jiménez, G. y Mora, M. (1995). *Historia crítica de la narrativa costarricense*. Editorial Costa Rica.
- Fajardo, M. (2003). Las narraciones mineras: un perfil histórico. (Prólogo). En O. Gamboa-Solórzano, *Oro y sol*. (2ª ed.). Costa Rica: Imprenta Liberia
- Fallas, C. L. (1952/1979). *Marcos Ramírez*. (11ª ed.). Costa Rica: Imprenta Lehmann.
- Fathy, S. (1999). *D'ailleurs, Derrida*. [documental]. La Sept Arte-Gloria Films Production.
- Ferrater-Mora, J. (1964). *Diccionario de filosofía*. (5ª ed., t. 1). Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Filosofía en español. (2014). *Constantino Láscaris-Comneno Micolaw 1923-1979*. Recuperado de <http://www.filosofia.org/ave/001/a441.htm/>
- Franco, J. (1993). *Historia de la literatura latinoamericana*. Barcelona: Ariel.
- Fuentes, C. (1964/1972). *La nueva novela hispanoamericana*. (3ª ed.). México: Editorial Joaquín Mortiz.
- Gamboa-Solórzano, O. (1990/2003). *Oro y sol*. (2ª ed.). Costa Rica: Imprenta Liberia.
- García-Murillo, G. (1974). La vida en las minas de Abangares y la novela histórica "La colina del buey" de José León Sánchez. *Revista de la Universidad de Costa Rica*, (38), 87-97.
- Garita, J. (1910/2013). El minero. En J. R. Rojas (Comp.), *El padre Juan Garita, fundador de la literatura costarricense. Vida y obra*. Costa Rica: Editorial de la Universidad Estatal a Distancia.
- Garnier, J. F. (9 de julio de 1949). Cien novelas costarricenses. *La Nación*, p. 7.
- Garnier, J. F. (17 de febrero de 1950). Cien novelas costarricenses. *La Nación*, p. 2.

- Genette, G. (1966/2010). Estructuralismo y crítica literaria. En N. Araújo y T. Delgado, *Textos de teorías y crítica literarias. (Del formalismo a los estudios poscoloniales)* (pp. 137-154). Barcelona: Anthropos Editorial.
- Genette, G. (1987/2001). *Umbrales*. (Trad. S. Lage). México DF: Siglo XXI Editores.
- Genette, G. (1989). *Figuras III*. (Trad. C. Manzano). Barcelona: Lumen.
- González, L. (1970). *A ras del suelo*. Costa Rica: Imprenta.
- González-Echevarría, R. (2011/2017). La prosa del siglo XIX: la revelación de América Latina. En R. Adorno y R. González-Echevarría, *Breve historia de la literatura latinoamericana colonial y moderna* (pp. 173-194). Madrid: Editorial Verbum.
- González-Herrera, E. (1958). *Alma llanera*. Costa Rica: Aurora Social.
- Guillén, C. (1989). De la interhistoricidad. En Autor, *Teorías de la historia literaria* (pp. 283-308). Madrid: Espasa-Calpe.
- Jacobi, J. A. (1995). *La muerte o destrucción de la mujer en la obra de José León Sánchez*. (Tesis de maestría). Texas Tech University, Estados Unidos.
- Kargleder, C. L. y Mory, W. H. (1978). *Bibliografía selectiva de la literatura costarricense*. Editorial Costa Rica.
- Laporte, S. (2011). *Replanteamiento de la poética de la novela picaresca a través del diálogo*. (Tesis doctoral en literatura). Universidad Autónoma de Madrid, España. Recuperada de <https://repositorio.uam.es/handle/10486/10321/>
- Láscaris-Comneno, C. (1971). José León Sánchez [Presentación de la novela]. En J. L. Sánchez, *Picahueso*. Costa Rica: Imprenta Lehmann.
- Lewandowski, T. (1982). *Diccionario de Lingüística*. Madrid: Editorial Cátedra.
- Muñoz, R. (1980). *Lo neopicaresco en la novela hispanoamericana*. Estados Unidos: Centro Estudios Lengua Española.
- Nancy, J.-L. (2016). *Dar piel*. (Trad. C. Burneo Salazar). Quito: Trashumante.

- Ortiz-Carvajal, J. Á. (1992). *Tenochtitlan: la otra cara de la conquista*. (Tesis de licenciatura). Universidad de Costa Rica.
- Peña-Gutiérrez, I. (1987). *Manual de la literatura latino-americana*. Bogotá: Educar Editores.
- Peñalver, P. (1987/1989). Introducción. En J. Derrida, *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía* (pp. 9-34). Barcelona: Ediciones Paidós.
- Platón. (1946). Fedro. En *Diálogos* (pp. 7-84). (Trad. P. de Azcárate). Buenos Aires: Argonauta.
- Pozuelo-Yvancos, J. M. (2005). Derrida y la crítica literaria. *Δαίμων. Revista de Filosofía*, (34), 129-131.
- Quesada-Soto, Á. (2008). *Breve historia de la literatura costarricense*. Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Ramírez-Pimienta, J. C. (diciembre, 1998). Picaresca mexicana: "El Periquillo Sarniento" en el tejido mental de la nación. *Revista Hispánica Moderna*, (2), 225-235.
- Reni, A. (1992/1993). *Sacanjuches: cuentos guanacastecos*. Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Rey-Hazas, A. (1990). *La novela picaresca*. Madrid: Anaya.
- Rico, F. (1970/1989). *La novela picaresca y el punto de vista*. (4ª ed.). Barcelona: Seix Barral.
- Rodríguez, F. (1994). *Campanas para llamar al viento* y las posibilidades de una gramática de producción textual. *Káñina*, 18(2), 19-26.
- Rodríguez-de Lera, J. R. (2001-2002). Notas sobre una definición de "género picaresco" para estudios de Literatura comparada. *Contextos*, (37-40), 359-381. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2161046/>

- Rojas, M. y Ovares, F. (1995). *100 años de literatura costarricense*. Costa Rica: Ediciones FARBEN.
- Sánchez, J. L. (1971). *Picahueso*. Costa Rica: Imprenta Lehmann.
- Sánchez, J. L. (1972). *La colina del buey*. (4ª ed.). México D.F.: Editorial Novaro.
- Sánchez-Mora, A. (2018). Los glosarios escondidos de la literatura costarricense. Aporte bibliográfico y creación de una plataforma de búsqueda. *Káñina*, 42(2), 113-131.
- Sandoval-de Fonseca, V. (1978). *Resumen de literatura costarricense*. Editorial Costa Rica.
- Spivak, G. C. (1974/2013). *Sobre la deconstrucción. Introducción a De la gramatología de Derrida*. (Trad. N. Volonté). Buenos Aires: Hilo Rojo Editores.
- Suárez, F. J. E. (2009). *El papel de la filosofía en el análisis del canon literario: György Lukács*. Asturias: Ediuno. Universidad de Oviedo. Recuperado de: <http://www.ebrary.com/>
- Torralba, C. (2009). Otra vez filosofía y literatura. En P. Vidarte (Coord.), *Marginales: leyendo a Derrida*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Tovar, E. (11 de abril de 1971). José Marín Cañas, los clásicos y la joven literatura costarricense. *La República*, p. 9.
- Villamía, L. (2011). Sobre la historiografía del género picaresco. Pliegues modernos de la literatura del pobre. *Hipertexto*, (13), 42-58. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3727896/>
- Vincenzi, M. (1931). *La Rosalía. Novela picaresca*. Costa Rica: Trejos Hermanos.
- Yglesias-Hogan, R. (1935). *Tierras de sol*. Costa Rica: Imprenta La Tribuna.

Zúñiga-Arias, A. Y. (2010). La mina de oro en Costa Rica y la vida cotidiana de los mineros de Abangares (1890-1920). En A. Y. Zúñiga-Arias y S. Masís-Olivas, *Más abajo del aire*. (2ª ed.). Costa Rica: Editorial de la Universidad Nacional.

Zúñiga-Arias, A. Y. y Masís-Olivas, S. (2010). *Más abajo del aire*. (2ª ed.). Costa Rica: Editorial de la Universidad Nacional.

ANEXO

Este anexo ofrece un listado, ordenado cronológicamente y separado por géneros, de los textos literarios costarricenses cuya temática toca el ámbito de la mina o a sus personajes los mineros. Este corpus puede tener alguna ausencia, pero no es deliberada, por lo que cualquier otro aporte es necesario, y su construcción continúa abierta siempre que se sigan escribiendo y publicando textos en Costa Rica sobre la minería o sus actores.

Narrativa (cuento y novela)

Garita, J. (1910/2013). El minero. En J. R. Rojas (Comp.), *El padre Juan Garita, fundador de la literatura costarricense. Vida y obra*. Costa Rica: Editorial de la Universidad Estatal a Distancia.

Yglesias-Hogan, R. (1935). *Tierras de sol*. Costa Rica: Imprenta La Tribuna.

Dobles, F. (1955/1971). La nuca tiesa. En Autor, *Historias de Tata Mundo*. (3ª ed.). Costa Rica: Imprenta Lehmann.

Fallas, C. L. (1947/1994). *Gentes y gentecillas*. (9ª ed.). Editorial Costa Rica.

González-Herrera, E. (1958). *Alma llanera*. Costa Rica: Aurora Social.

Sánchez, J. L. (1971). *Picahueso*. Costa Rica: Imprenta Lehmann.³⁴

Sánchez, J. L. (1972). La mina de los cuarenta leones. En Autor, *A la izquierda del sol*. Madrid: Editorial Novaro.³⁵

³⁴ Posteriormente publicado como: Sánchez, J. L. (1972). *La colina del buey*. Editorial Costa Rica.

³⁵ También publicado en: Sánchez, J. L. (1975). La mina de los cuarenta leones. En A. Chase (comp.), *Narrativa contemporánea de Costa Rica*. (tomo II). Costa Rica: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes.

Quirós, V. M. (¿1991?). *Sangre negra en tierras de oro*. Costa Rica: Departamento de Publicaciones, Universidad Nacional.

Reni, A. (1992/1993). Juanón Medrano. En Autor, *Sacanjuches: cuentos guanacastecos*. Editorial de la Universidad de Costa Rica.

Barahona-Riera, D. (2007). *La ruta de las esferas*. Costa Rica: Ediciones FARBEN.

Porras, S. (2012). *Avancari*. Costa Rica: Editorial Universidad Estatal a Distancia.

Narrativa (crónica y memoria)

Gamboa-Alvarado, J. (1971). *El hilo de oro*. Costa Rica: Imprenta Trejos.

Salguero, M. (1985). Quimeras y sepulturas. En Autor, *Tres meses con la vida en un hilo*. (2ª ed.). Editorial Costa Rica.

Gamboa-Solórzano, O. (1990/2003). *Oro y sol*. (2ª ed.). Costa Rica: Imprenta Liberia.

Gamboa-Solórzano, O. (1994). *El expreso de la mina*. Costa Rica: Ediciones Zúñiga y Cabal.

Araya-López, C. (2009). *Mina y montaña*. (Obra póstuma). Costa Rica: Litografía e Imprenta LIL.

Lírica

Rodríguez-Martínez, L. (1946). El minero. s.d.³⁶

Chavarría, L. (1979). La muerte del minero. En A. Chase-Brenes, *Lisímaco Chavarría: poesías escogidas*. Editorial Costa Rica.

³⁶ Este poema es citado por Fajardo (2003, p. 5) como el primero escrito sobre la temática minera; sin embargo, aún no se ha logrado ubicar la fuente exacta. Se agrega por la referencia de dicho autor, pero quedan pendientes los datos de su publicación.

Gamboa-Solórzano, O. (1994). Pregón. En Autora, *El expreso de la mina*. Costa Rica: Ediciones Zúñiga y Cabal.

Gamboa-Solórzano, O. (1990/2003). Orbe tierra. En Autora, *Oro y sol*. (2ª ed.). Costa Rica: Imprenta Liberia.

Gamboa-Solórzano, O. (1990/2003). Los coligalleros. En Autora, *Oro y sol*. (2ª ed.). Costa Rica: Imprenta Liberia.

Drama

Masís-Olivas, S. (2010). Más abajo del aire. En A. Y. Zúñiga-Arias y S. Masís-Olivas, *Más abajo del aire*. (2ª ed.). Costa Rica: Editorial de la Universidad Nacional.