

CENTROAMERICANA

34.1

Revista semestral de la Cátedra de
Lengua y Literaturas Hispanoamericanas

Università Cattolica del Sacro Cuore
Milano – Italia



EDUCatt

2024

CENTROAMERICANA

34.1 (2024)

Direttore

DANTE LIANO

Segreteria:

Simona Galbusera

Dipartimento di Scienze Linguistiche e Letterature Straniere

Università Cattolica del Sacro Cuore

Via Necchi 9 – 20123 Milano

Italy

Tel. 0039 02 7234 2920 – Fax 0039 02 7234 3667

E-mail: dip.linguestraniere@unicatt.it

Centroamericana es una publicación semestral dedicada a la divulgación del conocimiento en los campos de la lengua, de la literatura y de la cultura de los países de Centroamérica y de las Antillas. Asimismo, la Revista se propone fomentar el intercambio de ideas entre autores y lectores, propiciar el debate intelectual y académico y presentar el espíritu multicultural de un área rica de historia, cultura y literatura. Acepta trabajos escritos en español, italiano, inglés y francés.

La Revista puede consultarse en: www.centroamericana.it

Comité Científico

Arturo Arias (University of California – Merced, U.S.A.)

Astvaldur Astvaldsson (University of Liverpool, U.K.)

Dante Barrientos Tecún (Aix-Marseille Université, France)

Emiliano Coello Gutiérrez (UNED, España)

† Giuseppe Bellini (Università degli Studi di Milano, Italia)

Beatriz Cortez (California State University – Northridge, U.S.A.)

Michela Craveri (Università Cattolica del Sacro Cuore, Italia)

Virginia Gil Amate (Universidad de Oviedo, España)

Gloriantonia Henríquez (CRICCAL – Université de la Nouvelle Sorbonne, France)

Emanuela Jossa (Università della Calabria, Italia)

Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore, Italia)

Werner Mackenbach (Universidad de Costa Rica)

Consuelo Naranjo-Orovio (Instituto de Historia-CSIC, España)

Alexandra Ortiz-Wallner (Universidad de Costa Rica)

Claire Paillet (Université Toulouse – Jean Jaurès, France)

Emilia Perassi (Università degli Studi di Torino, Italia)

Pol Popovic Karic (Tecnológico de Monterrey, México)

José Carlos Rovira Soler (Universidad de Alicante, España)

Silvana Serafin (Università degli Studi di Udine, Italia)

Michèle Soriano (Université Toulouse – Jean Jaurès, France)

Periodicidad: semestral

Junio-Diciembre

La pubblicazione di questo volume ha ricevuto il contributo finanziario dell'Università Cattolica del Sacro Cuore sulla base di una valutazione dei risultati della ricerca in essa espressa.

© 2024 **EDUCatt** – Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica

Largo Gemelli 1, 20123 Milano – tel. 02.7234.22.35 – fax 02.80.53.215

e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (produzione); librario.dsu@educatt.it (distribuzione)

web: <https://libri.educatt.online/>

ISBN: 979-12-5535-361-4

Cada autora o autor es responsable de sus opiniones.

ÍNDICE

EMILIANO COELLO GUTIÉRREZ

*Encomio de «La charca» (1894), de Manuel Zeno Gandía.
Para una lectura de la obra desde el concepto jtrikiano
de «suspensión de la certeza»7*

MICHELA CRAVERI

*Palabras en acción. Perspectiva femenina y sabiduría ancestral
en «Uyóol xkaambal jaw xíim. Contrayerba»
de Ana Patricia Martínez Huchim33*

LOLES GONZÁLEZ-RIPOLL

*Prejuicio y leyenda negra. Ecos de la visión de James A. Froude
sobre las Antillas.....61*

JOSÉ MARÍA MANTERO

*Dictadura y resistencia estudiantil en Nicaragua.
La revista «Ventana» (1960-1964).....81*

Instrucciones a los autores 121

Normas editoriales y estilo 121

Sobre el proceso de evaluación de «Centroamericana» 123

Política de acceso y reuso..... 124

Código ético..... 124

ENCOMIO DE «LA CHARCA» (1894),
DE MANUEL ZENO GANDÍA
*Para una lectura de la obra desde el concepto jitrikiano
de «suspensión de la certeza»*

EMILIANO COELLO GUTIÉRREZ
(UNED)

Resumen: Este artículo plantea una interpretación de *La charca* (1894), de Manuel Zeno Gandía, a partir del concepto jitrikiano de «suspensión de la certeza». En efecto, la dialéctica intratextual de dos autores implícitos contrapuestos, uno de signo naturalista al que se opone una instancia narrativa rizomática posibilita la plurivocidad de la obra, que cumple con el ideal narrativo (flaubertiano) de la objetividad, producto de una cosmovisión ambivalente y ambigua. *La charca* se postula entonces como una obra precursora de la nueva novela vanguardista latinoamericana.

Palabras clave: *La charca* – Manuel Zeno Gandía – Jitrikiano – Naturalista – Rizoma – Vanguardista.

Abstract: «Ecomium to *La charca* by Manuel Zeno Gandia. For a reading of the work from the Jitrikian concept of “suspension of certainty”». This article proposes an interpretation of Manuel Zeno Gandía’s *La charca* (1894) based on the Jitrikian concept of «suspension of certainty». Indeed, the intratextual dialectic of two implicitly opposed authors, one of a naturalistic sign opposed by a rhizomatic narrative instance, makes possible the plurivocity of the work, which fulfils the (Flaubertian) narrative ideal of objectivity, the product of an ambivalent and ambiguous worldview. *La charca* is thus postulated as a precursor of the new Latin American avant-garde novel.

Keywords: *La charca* – Manuel Zeno Gandía – Jitrikian – Naturalist – Rhizome – Avant-garde Novel.

Estructuras organizadas jerárquicamente se desarrollan progresivamente en redes encajadas verticalmente. Paralelamente, mapas y vías se multiplican de manera horizontal, conjuntamente con sistemas de interconexión globales y de gran escala. Esta organización, donde redes jerárquicas y paralelas se mezclan estrechamente, presenta una complejidad.

(J.-P. Changeux, *L'homme de vérité*)

Introducción

Se ha concebido este trabajo como una forma de homenaje a *La charca*, la novela naturalista (si bien el calado de este texto trasciende cualquier etiqueta, denominación o categoría genérica) que el escritor puertorriqueño Manuel Zeno Gandía publicó hace justamente ciento treinta años. El propósito de este artículo consiste, entre otras cosas, en afianzar los juicios críticos de estudiosos como Aníbal González, Luis Felipe Díaz o Fernando Feliú (entre tantos otros), quienes han reconocido en *La charca* una novela excepcional, no solo en el sentido de excelencia, sino también, y sobre todo, en el sentido de originalidad, de extrañeza de esta obra en el contexto literario del mundo hispanico (y aun más allá de las fronteras de este) de su época. Efectivamente, ya en 1983 Aníbal González exponía que *La charca* «no es una novela naturalista común y corriente», puesto que se caracteriza por «la solidez de su cuestionamiento de los principios filosóficos que sustentan el naturalismo»¹. Por otra parte, Luis Felipe Díaz afirmaba que esta novela de Zeno Gandía es la más eminente del realismo latinoamericano porque admite un tipo de crítica deconstruccionista que no resistirían las otras novelas naturalistas de su tiempo². Por último, Fernando Feliú reproduce en su artículo asertos de otros críticos literarios, quienes han visto en *La charca* una narración con una talla

¹ A. GONZÁLEZ, “Turbulencias en *La charca*: de Lucrecio a Manuel Zeno Gandía”, *MLN*, 2 (1983), 98, pp. 208-209.

² L.F. DÍAZ, “Ironía e ideología en *La charca* de Manuel Zeno Gandía”, en <La-charca-4.pdf (smjegupr.net)>, p. 27 (consultado el 10 de abril de 2024).

literaria «que rebasa el ámbito nacional, puesto que su calidad y estatura estética la convierten en un texto único en Hispanoamérica»³.

Eduardo Becerra argumenta en una conferencia que los novelistas del boom latinoamericano (y en este punto hay que referirse principalmente a Mario Vargas Llosa y Carlos Fuentes), sobre todo con una finalidad de autopropaganda (en cierto modo justificada por la calidad de su propia propuesta estética), practicaron, por así decirlo, una política (literaria) de tierra quemada con buena parte de la tradición narrativa latinoamericana que les precedía. Esta actitud tan freudiana (se necesita matar al progenitor con un interés autoafirmativo) redundó en multitud de descalificaciones, de suerte que la narrativa pre-boom se comprendía como un «género carente de altura estética», «meramente documental», «ligado exclusivamente a lo geográfico», «reflejo», «artesano» (más que artístico), «folklórico», «documental», «etnológico» o «decorativo»⁴.

Es cierto que Mario Vargas Llosa, en su famoso artículo “Novela primitiva y novela de creación en América Latina” (publicado en la *Revista de la Universidad de México* en junio de 1969), considera a autores como el colombiano Jorge Isaacs o el chileno Alberto Blest Gana como meros epígonos de escritores metropolitanos como Chateaubriand o Balzac, respectivamente. También habla, no con gran admiración, del larguísimo reinado que instituyó la peruana Clorinda Matto de Turner con su «folletín» *Aves sin nido* en 1889. De esa narración, afirma Vargas Llosa, nacen en la narrativa latinoamericana corrientes como el indigenismo, el nativismo o el criollismo, cuyas pretensiones son fundamentalmente sociopolíticas y pasan por la denuncia de los abusos de las oligarquías criollas y del colonialismo (expoliador) en América Latina⁵.

³ F. FELIÚ, “Del microscopio al automóvil: hacia una redefinición de la novela naturalista en Puerto Rico”, *Revista Nuestra América*, 2010, 8, p. 226.

⁴ E. BECERRA, “La narrativa hispanoamericana de los últimos años”, en <61ª Edición de los Cursos de Verano de Cádiz. Seminario B11. Eduardo Becerra. (youtube.com)>, (consultado el 3 de mayo de 2024).

⁵ M. VARGAS LLOSA, “Novela primitiva y novela de creación en América Latina”, *Revista de la Universidad de México*, 23 (1969), 10, p. 29.

Es significativo que las novelas del periodo posterior (desde *La vorágine* de José Eustasio Rivera, de 1924, hasta *El señor presidente*, de Miguel Ángel Asturias, de 1948, sin mentar algunas otras) sean percibidas por el escritor peruano, en efecto, como simples narraciones folklóricas. No carece tampoco de interés (por lo que se dirá más adelante) que la descalificación de Vargas Llosa provenga asimismo de la esfera técnica: el autor peruano achaca a algunos de estos narradores el estar todavía anclados en la novela primitiva, pre-flaubertiana, aquella en la que se desconocían conceptos narrativos como la imparcialidad, la objetividad o la impasibilidad, y en la cual el autor se entrometía a menudo en el mundo de la diégesis con un objetivo suasorio. En estas novelas, se afirma, «la caracterización de los personajes es superficial, y el análisis psicológico está hecho con brocha gorda»⁶. Por último, estas narraciones transmiten «una visión maniquea de la vida que se queda en la exterioridad»⁷.

En el extremo contrario, Vargas Llosa sitúa a autores como Juan Carlos Onetti («cronológicamente, el primer novelista de América Latina»)⁸, por supuesto a Juan Rulfo (que «ejecuta el indigenismo verboso y exterior»)⁹, a José María Arguedas (quien «reconstituye en español y dentro de perspectivas occidentales las intuiciones y devociones más entrañables del mundo quechua»)¹⁰, a su compañero de generación Carlos Fuentes (quien, ya en su primera novela, «recurre a todo el arsenal de técnicas de la novela contemporánea» y posee una indudable «vocación experimental»)¹¹, a Julio Cortázar (que forja una narrativa con un «estilo tendido como un puente sobre el abismo que existe todavía en español entre lengua hablada y lengua escrita»)¹², a José Lezama Lima («inventor de un sistema poético del mundo» y «cuya grandeza es lingüística»)¹³, a Alejo Carpentier (cuyo mundo «tiene

⁶ *Ivi*, p. 30.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ivi*, p. 31.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ivi*, p. 32.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ivi*, p. 34.

¹³ *Ibidem*.

una verdad intrínseca que es el resultado de su maciza arquitectura, la coherencia interna de sus elementos y la refinada elegancia de su dicción»¹⁴ y, en un lugar de relevancia, a Gabriel García Márquez (el cual, en su máxima novela, «reproduce toda la naturaleza de América, y los dramas de esta»)¹⁵.

Por su lado, Carlos Fuentes, en un libro igualmente fundamental en esta línea de pensamiento (*La nueva novela hispanoamericana*, publicado por vez primera también en 1969), panegiriza asimismo la novela surgida en el denominado *boom*, aunque reconoce no obstante el precedente de la novelística de la revolución mexicana, que tiene el mérito de dar carta de naturaleza narrativa a la masa anónima, con su energía, su confusión y su venalidad¹⁶. En el criterio de Carlos Fuentes, novelas como *La ciudad y los perros* (1963), de Mario Vargas Llosa, tienen la virtud de no definir la vida con sencillez maniquea, sino presentarla como «un movimiento de conflictos ambiguos»¹⁷. Esto puede observarse igualmente en personajes como la Maga y Oliveira, Talita y Manú, de la *Rayuela* (1963) cortazariana, seres «que simplemente existen, son, hacen y se dejan hacer, sin ataduras discursivas al bien o al mal»¹⁸. De *La ciudad y los perros* rescata también el escritor mexicano «el abismo entre lo que se sabe y lo que se hace»¹⁹, y de las novelas de Alejo Carpentier una «dialéctica trágica (que) responde a la vez sí y no a todos los problemas que propone la vida del hombre y sus relaciones con los demás hombres y con el universo»²⁰. Por último, enaltece en *Cien años de soledad* la maestría de una novela que «supone dos lecturas porque supone, también, dos escrituras»²¹.

Conviene afirmar sin mayor demora que estos valores de ambigüedad, no maniqueísmo, complejidad temática, técnica y filosófica que Fuentes y Vargas Llosa adscriben a la narrativa del *boom* (en la que ellos mismos están insertos)

¹⁴ *Ivi*, p. 35.

¹⁵ *Ivi*, p. 36.

¹⁶ C. FUENTES, *La nueva novela hispanoamericana*, Joaquín Mortiz, México 1980, p. 15.

¹⁷ *Ivi*, p. 36.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ivi*, p. 42.

²⁰ *Ivi*, p. 50.

²¹ *Ivi*, p. 59.

se encuentran ya, de manera indubitable, en una obra como *La charca*, publicada, recuérdese, en 1894.

Por una hermenéutica de la incertidumbre

Leer es transformar lo que se lee, lo cual deviene,
de este modo, un objeto refractado,
interpretado, modificado
(N. Jitrik, *La lectura como actividad*)

En el libro *Suspender toda certeza. Antología crítica (1959-1976). Estudios sobre Cambaceres, José Hernández, Echeverría, Macedonio Fernández, García Márquez, Roa Bastos, Donoso, Cortázar y otros*, publicado en Buenos Aires en 1997 por la editorial Biblos, los prologuistas Gonzalo Aguilar y Gustavo Lespada valorizan la labor crítica del profesor argentino Noé Jitrik (1928-2022), la cual tantos caminos abrió (y continúa abriendo) en los estudios literarios en general y en los estudios latinoamericanistas en particular.

La concepción de la literatura que tenía este intelectual argentino rebasaba las modas, los estereotipos académicos o los sistemas de pensamiento establecidos, desligando el fenómeno literario de lo propiamente ideológico al entender que el arte, en sentido amplio, no es nunca un reflejo o una representación verosímil de una Unidad o de una Totalidad, sino un proceso inventivo en el que cabe la fruición, pero también el desasosiego. La desazón proviene de que el acto de escribir implica un equilibrio inestable, una ilusión de convivencia con una temporalidad infinita y con una dimensión espacial siempre procelosa, comprometedora. La creación de nuevas estructuras mentales que lleva a cabo la literatura no puede traducirse sino en una tergiversación, en una modificación y en última instancia en una traición con respecto a la realidad de la que se parte. La hermenéutica entonces, como no puede ser de otro modo, se hace eco de esta opacidad de lo existente ínsita en el hecho literario y renuncia a la trascendencia en favor de la inmanencia, en la convicción de que el trabajo del crítico literario, como sostenía Roland Barthes, consiste ante todo en una re-metaforización del tejido metafórico que ofrecen las obras. La gran lección del profesor argentino puede resumirse, por

lo tanto, en que «no hay realmente lectura cuando la relación con un texto no provoca una suspensión de las garantías de certeza»²². Esto podrá aplicarse cabalmente, como se verá, a la lectura de *La charca*, novela dúplice, múltiple, como la naturaleza tropical, como la *physis* que recrea.

En el capítulo “Destrucción y formas en las narraciones latinoamericanas actuales. El ‘autocuestionamiento’ en el origen de los cambios” (perteneciente a la antología antedicha), de 1973, Noé Jitrik incluye algunos apuntes fundamentales acerca de las transformaciones que introduce la nueva novela latinoamericana (la del *boom*) con respecto a la tradición narrativa continental que la precede, y es curioso que principie su reflexión aludiendo a un poeta, que no es otro que el peruano César Vallejo. Según Jitrik, con el poeta de Santiago de Chuco comienza en América Latina (y el efecto irradiador trascenderá, naturalmente, sus fronteras) la conciencia de la fractura entre la lengua de la tribu (que transmite una serie de certezas) y la lengua individual, que ya no se reconoce en la primera y deviene, pues, un espacio no dado ni establecido, sino actual, por hacer, un lugar agónico, de autocuestionamiento y de lucha, de dialéctica negativa (insoluble en términos prácticos).

A nivel narrativo, según Jitrik, el giro copernicano no viene de la mano de escritores como Manuel Gálvez o Rómulo Gallegos (que apelan en sus obras a un lector pasivo y compasivo, mostrenco), sino gracias a la cuentística del uruguayo Horacio Quiroga, superadora del realismo. Así, en los relatos quiroguianos el personaje no posee ya la estatura del héroe de antaño (monolítico), sino que se convierte en una víctima de la circunstancia (*flou*), y esta situación lo conduce a la autorreflexión sobre la precariedad y la inasibilidad de lo real. En este escenario no es solo el protagonista el que se generaliza, difuminándose, sino también el autor.

²² N. JITRIK, *Suspender toda certeza. Antología crítica (1959-1976). Estudios sobre Cambaceres, José Hernández, Echeverría, Macedonio Fernández, García Márquez, Roa Bastos, Donoso, Cortázar y otros*, Biblos, Buenos Aires 1997, p. 9. No será difícil advertir la afinidad entre el pensamiento literario de Noé Jitrik y la filosofía de Jacques Derrida en *De la grammatologie*, de 1967, entre otros (como el propio Roland Barthes, Claude Lévi-Strauss o A.J. Greimas).

Otro hito de la narrativa latinoamericana, argumenta Jitrik, lo constituye la novela de Macedonio Fernández *Museo de la novela de la Eterna* (1925-1967), donde lo existente se transforma en conjetural, objeto de «una cantidad infinita de operaciones: desdoblarse, dividirse, reproducirse, proyectarse»²³.

El Onetti de *La vida breve* (1950) concibe a personajes basados en la regla de la permutación:

el protagonista de esa novela, Brausen, mientras relata determinado tipo de acciones y describe pensamientos que lo aíslan, vive otra vida bajo otro nombre en el departamento vecino al suyo; entretanto, escribe un guion de cine cuyo protagonista, Díaz Grey, constituye una nueva versión de sí mismo, esta vez imaginaria²⁴.

Esta confusión identitaria dotará a sus novelas de una faceta indagatoria, policiaca (de enigmas perpetuos), la cual sin duda remite a Borges.

La profunda mudanza que se echa de ver en la nueva novela latinoamericana tiene lugar, según el investigador argentino, a nivel de la ordenación de los elementos narrativos. De esta suerte, lo que en la novela antigua se disponía como T DE P RI R LE (a saber: Tema, Descripciones y Explicaciones, Personaje, Ritmo, Procedimientos del Relato y Lenguaje) deviene en la nueva novela P LE DE T, donde el personaje, o más bien su desconstrucción lingüística, adquiere un valor preponderante²⁵. La mutación en lo que respecta al punto de vista narrativo también ha de ser señalada, en términos de la destrucción de la homogeneidad narrativa.

El tiempo narrativo también experimentará un cambio en la nueva novela latinoamericana, posibilitando que el decurso (lineal) se convierta en una malla de trazos que, si bien no eliminan una acción llena de sentido desde el punto de vista histórico, proponen no obstante una experiencia temporal concebida como un objeto de conciencia²⁶.

²³ *Ivi*, p. 133.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ivi*, p. 136.

²⁶ *Ivi*, p. 146.

La charca, novela del escritor puertorriqueño Manuel Zeno Gandía, se erigirá en un ejemplo magnífico de tránsito desde la novela «vieja» (deudora de un realismo de sólidas jerarquías metafísicas) a la nueva novela, testimonio de la inestabilidad tanto en el plano epistemológico como en el ontológico. Novela de personajes lábiles, la presencia de varios lectores implícitos facilitará que todo en ella, incluso la dimensión temporal, devenga relativo. Algo insólito teniendo en cuenta que, en principio, se trata «únicamente» de una novela naturalista.

Un autor implícito demasiado explícito

I write. Let the reader learn to read.
(W. Booth, *The Rhetoric of Fiction*)

Si es comúnmente aceptado que la objetividad narrativa nace con la publicación de *Madame Bovary* (1856-1857), de Gustave Flaubert, a la que se asocian valores como la neutralidad («an attitude of neutrality towards all values, an attempt of disinterested reporting of all things, good and evil»)²⁷, la imparcialidad («the author's objectivity has also sometimes meant an attitude of impartiality towards his characters»)²⁸ o la impassibilidad («the author's objectivity can mean, finally, what Flaubert called *impassibilité*, an unmoved or unimpassioned feeling towards the characters and events of one's story»)²⁹, producto de una visión del mundo fundamentalmente difusa, también es indudable que la novela naturalista, empezando por su fundador y tal vez máximo exponente, Émile Zola, no siempre aprovechó esta lección flaubertiana. Mientras que una novela como *Pot-Bouille* (1882) destaca por la lógica fatal con que se desarrollan los hechos, sin ningún tipo de valoración por parte de la voz que cuenta, lo cual transmite al lector una impresión de deshumanizada gelidez, el ciclo de *Les Rougon-Macquart* (1871-1893) se caracteriza en muchas ocasiones por un tono moralizador y didáctico que

²⁷ W. BOOTH, *The Rhetoric of Fiction*, The University of Chicago Press, Chicago/London 1983, pp. 67-68.

²⁸ *Ivi*, p. 77.

²⁹ *Ivi*, p. 81.

contradice a menudo las tesis naturalistas defendidas por Zola en *Le roman expérimental* (1880)³⁰.

En España, Mariano Baquero Goyanes fue uno de los primeros en señalar la disimilitud entre la forma de narrar de Emilia Pardo Bazán, con continuas intromisiones del autor (implícito) en la diégesis, y los postulados zolescos³¹, lo que explica que el escritor francés fuese totalmente refractario a aceptarla como miembro de la escuela naturalista. Baste un solo ejemplo, procedente de *Los pazos de Ulloa* (1886), para probar lo dicho:

Y en cuanto a lo que en un pueblo antiguo puede enamorar a un espíritu culto, los grandes recuerdos, la eterna vida del arte, conservada en monumentos y ruinas, de eso entendía don Pedro lo mismo que de griego o latín. ¡Piedras mohosas! Ya le bastaban las de los pazos. Nótese cómo un hidalgo campesino de muy rancio criterio se hallaba al nivel de los demócratas más vandálicos y demoleedores³².

En este breve fragmento de la novela, el autor implícito (demasiado análogo a la autora real) deja muy claro su rechazo hacia la zafiedad del personaje (el marqués Pedro Moscoso) e informa al lector, asimismo, acerca de sus preferencias filosóficas (el mundo de la cultura por encima de la naturaleza, concebida como algo inferior) e incluso políticas (el desprecio aristocrático hacia los valores democráticos).

En lo que respecta a la novela latinoamericana, Manuel Prendes asevera que «el narrador naturalista rara vez será capaz de resistir la tentación de emitir

³⁰ La excesiva subjetivización puede percibirse como un rasgo de impericia narrativa: «The novel come into existence as something communicable, and the means of communication are not shameful intrusions, unless they are made with shameful ineptitude» (BOOTH, *The Rhetoric of Fiction*, p. 397).

³¹ A este respecto apunta Marina Mayoral: «Por lo que se refiere a la objetividad narrativa, a la “impersonalidad”, la Pardo Bazán procura mantenerla (...). Pero con gran frecuencia en sus relatos largos intercala opiniones y observaciones que traslucen claramente su ideología, sus fobias y filias, y también comentarios culturales, comparaciones con el mundo del arte, interpolaciones que demuestran su cultura y a las que era aficionada» (E. PARDO BAZÁN, *Los pazos de Ulloa*, edición de Marina Mayoral, Castalia, Madrid 1993, pp. 30-31).

³² *Ivi*, pp. 31-32.

juicios morales a propósito de los actos de los personajes»³³, y en algunos casos esta parcialidad narrativa dará lugar incluso a interpelaciones en las cuales el narrador, desde su posición de superioridad, recrimina al personaje su villanía (o su candidez), en un alegato dirigido al lector implícito³⁴.

Eugenio Cambaceres, que ha sido saludado por la crítica como el máximo representante del naturalismo en Hispanoamérica³⁵, no es ajeno tampoco a esa demasiada explicitud del autor implícito, como muestran estas palabras del narrador en el capítulo IV de su novela *Sin rumbo* (1885), las cuales no solo aperciben al lector del poso romántico que se filtra a través de la voz autorial (la cual transmite su repulsión por el positivismo y cuanto conllevan los tiempos modernos, incluida ahí, naturalmente, la filosofía de Arthur Schopenhauer), sino que anticipan de forma inequívoca el final de la obra:

Abandonado Andrés a su negro pesimismo, minada el alma por la zapa de los grandes demolidores humanos, abismado el espíritu en la glacial y terrible “nada” de las doctrinas nuevas, prestigiadas a sus ojos por el triste caudal de su experiencia, penosamente arrastraba su vida en la soledad y el aislamiento³⁶.

Pero el ejemplo más palmario en esta dirección es el de la novela naturalista *Inocentes o culpables* (1884), del escritor argentino Antonio Argerich. En ella, el autor implícito se fusiona con el autor real en la búsqueda de un proyecto retórico-político que no se oculta, y que puede resultar sorprendente:

³³ M. PRENDES, *La novela naturalista hispanoamericana. Evolución y direcciones de un proceso narrativo*, Cátedra, Madrid 2003, p. 229.

³⁴ Repárese en este ejemplo de *La Bolsa*, del escritor argentino Julián Martel, de 1898: «¡Come, come, insigne doctor, saborea despacio los manjares que te presentan, porque los bolsistas como tú, sábelo bien, no tienen nunca seguro el pan de mañana!» (PRENDES, *La novela naturalista hispanoamericana*, p. 229).

³⁵ «En cuanto al naturalismo, tanto sus frecuentes viajes a Francia como su ascendencia familiar (y hasta el afrancesamiento compartido por la generación argentina del 80) se conjuran para hacer de Eugenio Cambaceres su representante más destacado, significación que novelas como *Sin rumbo* (1885) y *En la sangre* (1887) ayudan a confirmar» (M. ZENO GANDÍA, *Garduña*, edición de Teodosio Fernández, Agencia Española de Cooperación Internacional, Madrid 1996, p. 10).

³⁶ E. CAMBACERES, *Sin rumbo*, edición de Teodosio Fernández, Cátedra, Madrid 2014, p. 148.

En mi obra, me opongo franca y decididamente a la inmigración inferior europea, que reputo desastrosa para los destinos a que legítimamente puede y debe aspirar la República Argentina (...). Para mejorar los ganados, nuestros hacendados gastan sumas fabulosas trayendo tipos escogidos, y para aumentar la población argentina atraemos una inmigración inferior. ¿Cómo, pues, de padres mal conformados y de frente deprimida, puede surgir una generación inteligente y apta para la libertad?³⁷

En efecto, en la novela de Argerich el autor (implícito/explicito) se dedicará a execrar a los Dagiore (inmigrantes italianos), desde el *pater familias* (José Dagiore, que acaba loco, encerrado en un nosocomio), hasta su hijo homónimo (que terminará por suicidarse, presa del dolor y la vergüenza que le acarrea una enfermedad venérea) o la esposa e hijas del cabeza de familia, expuestas al oprobio. Será fácil comprobar que el monologismo en el que desembocan estas novelas naturalistas latinoamericanas está en las antípodas de *La charca*, una novela mucho más moderna (y compleja) que estas, en todos los aspectos.

«*La charca*», novela naturalista

L'expérience nous apprend bientôt que nous ne devons pas aller au-delà du *comment*, c'est-à-dire au-delà de la cause prochaine ou des conditions d'existence des phénomènes.
(É. Zola, *Le roman expérimental*)

Muchas han sido las tentativas críticas de fijar unilateralmente el significado de *La charca*, una novela que, sin embargo, se sitúa más bien en el terreno de la «suspensión de la certeza». Valgan algunos ejemplos. Se ha afirmado que «le naturalisme de Zeno Gandía est un naturalisme modéré qui se situe entre celui de Zola et celui des régionalistes espagnols, particulièrement Emilia Pardo Bazán, Blasco Ibáñez, et José María de Pereda»³⁸. En esta lectura, el naturalismo de Zeno

³⁷ J.A. ARGERICH, *Inocentes o culpables*, CreateSpace Independent Publishing Platform, Brétigny-sur-Orge 2018, pp. 3-5.

³⁸ G. DABOUZE, *Dégénérescence et régénérescence dans l'œuvre d'Émile Zola et celle de Manuel Zeno Gandía*, Peter Lang, New York 1997, p. 28.

Gandía estaría a medio camino entre el naturalismo «puro» de Zola y el naturalismo «espiritualista» español. Por su parte, también se ha aseverado lo siguiente, en relación con la presencia del concepto de libre albedrío en *La charca*:

En contraste con las novelas naturalistas francesas, en las cuales la vida de los personajes está manipulada por el determinismo social y ambiental, en *La charca* Zeno Gandía deja que sus protagonistas actúen siguiendo su propia voluntad y, como se verá, escogen la vía del pecado en vez de un camino más recto³⁹.

Se ha propuesto la filiación marxista de esta novela puertorriqueña: «In his novels, and particularly *La charca*, Zeno Gandía adheres to the Marxist perspective that reality determines human consciousness instead of viceversa»⁴⁰. Ha llegado a concebirse el de Zeno como un naturalismo fallido: «Más que un decidido cultivador del naturalismo, Zeno se adscribiría por tanto a ese amplio grupo de escritores hispanoamericanos que recogieron las influencias de este movimiento, pero tan sólo de una manera superficial y genérica»⁴¹. En el extremo opuesto al espiritualismo, se ha achacado al autor un determinismo inflexible: «Zeno Gandía afirma que las deficiencias físicas, morales y laborales del jíbaro son de origen congénito, y por lo tanto irreversibles»⁴². Y, por último, para no hacer más larga la cuenta, se ha postulado que el «causalismo» propio de *La charca* no es de origen natural, sino humano: «ese determinismo no está constituido por las fuerzas poderosas

³⁹ A. DALSANT, “Lo abyecto vs. lo sagrado: los siete pecados capitales en *La charca*, de Manuel Zeno Gandía”, *Revista Iberoamericana*, 2013, 244-245, p. 804.

⁴⁰ L. NALBONE, “Colonized and Colonizer Disjunction. Power and Truth in Zeno Gandía’s *La charca*”, *Hispanófila*, 2010, 159, p. 25.

⁴¹ F.J. ORDIZ, “Crónicas de un mundo enfermo: la mirada crítica de Manuel Zeno Gandía”, en E. VALCÁRCEL (coord.), *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos*, Universidad de Coruña, A Coruña 2005, p. 505.

⁴² M. ARONNA, “El jíbaro bajo el microscopio: el cuadro de costumbres del campesinado puertorriqueño en la novela *La charca*, de Manuel Zeno Gandía”, *Horizontes*, 22 (2004), 2, p. 228.

de la naturaleza, sino por el condicionamiento que los hombres sufren a manos de otros hombres»⁴³.

Si el autor implícito puede comprenderse como una versión creada e ideal del autor real (y diferente de este) que interviene en todos los niveles de la narración con un propósito comunicativo que modela al lector (implícito)⁴⁴, entonces puede interpretarse *La charca*, entre otras cosas, como una novela naturalista pura en la cual un autor implícito que no difiere en demasía del personaje de Juan del Salto se inmiscuye (de modo subrepticio, no explícito) en todos los planos narrativos para plasmar una visión del mundo conservadora que dibuja una realidad férreamente escindida y triplemente determinada, no solo por la herencia genética y el medioambiente (como en la novela naturalista clásica francesa), sino también por la raza⁴⁵.

Las palabras de Juan del Salto en el segundo capítulo sintetizan en buena medida la triple supeditación a la que acaba de apuntarse, tanto en lo concerniente a la biología (se define a los jíbaros como «raza inerme que sucumbe bajo la acción selectiva de la especie»)⁴⁶ como al medio («la eterna complicidad del silencio envolviendo al conjunto social en que os agitáis»)⁴⁷ o al elemento racial («una raza inerme, impotente para levantar la cabeza» o «mezclas étnicas cuyo producto nacía contaminado de morbosa debilidad, de una debilidad invencible que, apoderándose de la especie, le había dejado

⁴³ H. MORELL, “De Manuel Zeno Gandía a Wilfredo Mattos Citrón. Exploraciones en torno al género negro en Puerto Rico”, *Romance Quarterly*, 60 (2013), 4, p. 238.

⁴⁴ «The implied author chooses, consciously or unconsciously, what we read; we infer him as an ideal, literary, created version of the real man; he is the sum of his own choices». Y «It is not, after all, only an image of himself that the author creates. Every stroke implying his second self will help to mold the reader into the kind of person suited to appreciate such a character and the book he is writing» (BOOTH, *The Rhetoric of Fiction*, pp. 74-75 y 89).

⁴⁵ Ver el origen ilustrado de esta concepción en L. POLIAKOV, “Les idées anthropologiques des philosophes du Siècle des Lumières”, *Revue française d’histoire d’outremer*, 58 (1971), 212, pp. 255-278.

⁴⁶ M. ZENO GANDÍA, *La charca*, Plaza Mayor, Puerto Rico 2003, p. 55.

⁴⁷ *Ivi*, p. 47.

exangües las arterias (...), arrojándola como una masa orgánica imposible para la plasmación de la vida»⁴⁸.

De esta manera, el ecosistema de *La charca* se organiza como una pirámide trófica perfectamente jerarquizada (por relaciones de poder y capacidad de administración de la violencia), en cuya cúspide se encuentra Juan del Salto, el personaje auténticamente humano, ya que a la fuerza aúna la conciencia («las manos forzudas y recias, desarrolladas en el ejercicio de las fuerzas, y los ojos, grandes, de penetrante mirada, velados con frecuencia por la melancolía. El semblante simpático, el ademán sereno, el carácter benévolo, el genial condescendiente y cariñoso»)⁴⁹. Se trata de un gran latifundista (de origen europeo). Por debajo de él, se posicionarían los superdepredadores, los grandes capitalistas del relato, es decir, Galante y Andújar. Un escalón más abajo están los pequeños propietarios, como el dueño de alguna pulpería. Y en la base de la pirámide se hallan los productores, es decir, la gran masa de campesinos que trabajan en los cafetales, donde los más agresivos (Gaspar, Deblás) logran imponerse a los más débiles. Solo las mujeres y los enfermos (Leandra, Silvina, Marta, Aurelia, Marcelo o Pequeñín) padecen un destino más adverso, y su condición sometida se demuestra en que reciben las agresiones de todos sin poder a su vez agredir a ninguno. No se trata, como puede verse, de un sistema original, sino que se inspira más bien en los (des)equilibrios propios de la naturaleza. La filosofía darwinista (que concibe la vida como supervivencia) impregna, pues, nuestro texto.

La zoomorfización representativa de la novela naturalista está muy presente en *La charca*, donde se utiliza el referente animalesco no solo para describir el físico o la psicología de los personajes, sino también para marcar una suerte de regresión moral desde la libertad humana a la prisión del automatismo salvaje. A Galante, es el propio Juan del Salto el que lo define como un «tigre»⁵⁰, y de hecho asesina a Ginés desde lo alto de un árbol, al que trepa felinamente. A Andújar se lo describe como «un gran pulpo de ávidas ventosas que se le

⁴⁸ *Ivi*, p. 51.

⁴⁹ *Ivi*, p. 48.

⁵⁰ *Ivi*, p. 61.

habían pegado del dorso a la comarca»⁵¹. En Gaspar predominan los rasgos caninos («su maxilar inferior, voluminoso, con aspecto de morro, sobresaliendo de las facciones»)⁵². Deblás es un pájaro de mal agüero, como un zope («ave incierta, de esas que no tienen zona propia y vuelan de un lugar a otro, atisbando las buenas presas»)⁵³. Por último, para no alargar la enumeración, Leandra es deudora de su condición cunicular o leporina (tuvo «nueve hijos concebidos bajo la ruda labor de los campos (...). Hijos de distintos padres»)⁵⁴; y su hija, Silvina, también encuentra en un animal el equivalente de su apariencia y su carácter: «temblaba como la ovejueta ante el ave de rapiña»⁵⁵.

En la trama de la novela, los hechos se suceden de forma lógica, siguiendo los condicionamientos naturales, es decir, las leyes de causa y efecto que rigen el cosmos (según la escuela zolesca). Así, por poner un ejemplo, el robo de la tienda de Andújar que tiene lugar en el capítulo séptimo precipita los acontecimientos hacia el último capítulo: el asesinato de Deblás motiva la huida de Gaspar y el acercamiento a Silvina por parte de Ciro, quien provoca a su hermano, ocasionando que este le quite la vida. La muerte de Ciro llevará aparejado, de forma conclusiva, el fin de Silvina. Todo se halla conectado y determinado en la obra.

La crítica ha estudiado la división estructural bipartita de *La charca*. Por una parte, se ubicarían los capítulos (II, III, VI y IX) que esbozan una explicación de la circunstancia astrosa del pueblo jíbaro, y por otro lado estarían los capítulos en los que dichas teorías (en relación con la falta de fe, la carencia de higiene, o la pobreza) adquieren triste encarnadura (I, IV, V, VII, VIII, X y XI)⁵⁶. Ha de recordarse asimismo la circularidad de la novela, que empieza y acaba con Silvina como personaje trágico (las violaciones referidas

⁵¹ *Ivi*, p. 93.

⁵² *Ivi*, p. 91.

⁵³ *Ivi*, p. 90.

⁵⁴ *Ivi*, p. 35.

⁵⁵ *Ivi*, p. 36.

⁵⁶ A. SÁNCHEZ DE SILVA, *La novelística de Manuel Zeno Gandía*, Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan 1996, p. 58.

en el primer capítulo desembocan en el luctuoso desenlace del capítulo undécimo). Todo se antoja, en esta obra, fatal.

La charca: novela antinaturalista

El hombre es un productor constante de forma: la secreta.
(W. Gombrowicz, *Cosmos*)

No obstante, nada más lejos de nuestra novela que un apriorismo o un fatalismo puros. En tal sentido, debe postularse la existencia en *La charca* de un autor implícito *otro* que operaría en pie de igualdad con respecto al autor implicado de índole naturalista antes referido, y al que contradiría en todas las esferas textuales. Sin el recurso a esta instancia textual difractaria, sería imposible comprender la pujanza que tiene en la obra una voz no representada que se burla de los personajes y de sus destinos, cualquiera que sea su circunstancia o condición.

Así, en el capítulo segundo de la novela, se manifiesta una ironía proléptica, en la que el autor implícito, por medio del narrador, se mofa de Juan del Salto y requiere, además, la aquiescencia y la complicidad del lector. En una escena aparentemente sombría en que el pusilánime Marcelo le cuenta a Del Salto los manejos de Galante (que ha asesinado impunemente a Ginés, para quedarse con sus tierras y con su esposa), el patrón, dechado de pulcritud, reprocha al campesino el silencio cómplice (y asesino) del pueblo ante el mal: «si se comete un crimen, un asesinato, por ejemplo, sois capaces de presenciarlo y callar después, negándoos a favorecer la acción reparadora de la justicia»⁵⁷. Sin embargo, en el capítulo noveno, el personaje de Juan del Salto, víctima de angustias mortales, se nos dibuja como un nuevo San Pedro (para quien el espíritu está presto, pero la carne es débil...):

Sabía quién era Galante, quién Gaspar, quiénes los personajes del bestial contubernio de la casucha de Leandra; conocía a fondo la pasión de riquezas de Andújar; sabía el nombre, la historia del muerto hallado en la tienda; tenía

⁵⁷ ZENO GANDÍA, *La charca*, p. 47.

motivos para afirmar que Galante era un malvado, un peligroso criminal... Sin embargo, callaba⁵⁸.

La imagen de cortesano (paradigma físico y espiritual) que poseía el protagonista, por obra de la refracción irónica del narrador y del propio desarrollo narrativo, queda descompuesta, acercándolo más al concepto de «hombre superfluo» (en quien predomina lo intelectual y mengua lo voluntarioso) que al modelo caballeresco⁵⁹.

Otra ironía proléptica afecta esta vez al personaje de Marcelo, quien en este mismo capítulo segundo asegura que no tomará alcohol, nunca («¡Ah!, ¡líbreme Dios! Yo odio ese vicio»)⁶⁰, si bien posteriormente, en el capítulo décimo, se emborracha vergonzosamente y acaba hundiéndole a su hermano un puñal en el pecho.

En esta novela repleta de humor (implícito), hay otra escena digna de mención, esta vez del capítulo primero, que sirve para relativizar en esta ocasión al personaje de Gaspar, quien exhibe su virilidad ante Silvina y Leandra, a voces y clavando violentamente su machete en un árbol cercano. Sus palabras corroboran esta hombría: «Si no me lo quitan de las manos, mato esta tarde a ese cochino de Montesa»⁶¹. Solo posteriormente se frustran las expectativas del lector, al enterarnos de que el capataz ha propinado una paliza a Gaspar, quien añade lastimosamente: «todavía tuvo Montesa la cobardía de llamarme sinvergüenza estando yo en el suelo, impedido de defenderme»⁶².

⁵⁸ *Ivi*, p. 230.

⁵⁹ El personaje principal de *Apuntes de un cazador* (1849), de Iván Turguénev, es definido de esta forma: «un héroe fracasado, un pobre hombre que pasa desapercibido para sus semejantes en rango y clase y que, a pesar de su inteligencia y erudición, se ha convertido en un patético hazmerreír de la comarca» (A. ORZESZEK, “El enfermo de la voluntad en la narrativa española de la generación del 98 y en la literatura rusa decimonónica”, *Studia Romanistica*, 12 (2012), 2, p. 105). En nuestra novela, Juan del Salto, presa de un absurdo egoísmo, acaba abandonando sus obligaciones para ir a visitar a su hijo (su único vínculo con la realidad, finalmente), que estudia en España.

⁶⁰ ZENO GANDÍA, *La charca*, p. 65.

⁶¹ *Ivi*, p. 39.

⁶² *Ivi*, p. 40.

Hay un abismo entre la realidad mental de la criatura literaria y la realidad real, y este desfase es el origen y la fuente del humor.

Hasta los nombres de los personajes son irónicos en la obra: Juan del Salto (por su naturaleza evasiva, y porque es incapaz de realizar el «salto de fe» kierkegaardiano); Montesa (por su garrulería, que lo transforma en la parodia de un buen capataz); Ciro (que se caracteriza más bien por su vagancia); Marcante (porque, aun siendo un ser anodino, es capaz de marcar la vida de Silvina); Galante (el violador y homicida); o Silvina (que es todo menos agreste).

En un nuevo intento de unificar una novela que es dialécticamente negativa (puesto que no existirá una síntesis que armonice sus contradicciones), Miguel Ángel Náter sostiene que la naturaleza en *La charca* es una entidad amenazante y destructora, sin la promesa de reivindicación o de regeneración, y que el estatuto de los personajes, su «condición detritica», se reiterará eternamente, contraria a la visión positiva de la filosofía de la naturaleza antigua, renacentista y romántica⁶³. En ese entendido, Náter se opone a la funcionalidad en *La charca* del concepto de «clinamen», el cual implica una cierta libertad allende cualquier determinación⁶⁴. A pesar de todo, basta la lectura de esta novela puertorriqueña para corroborar lo acertado de la hipótesis de Aníbal González.

Siguiendo la recomendación jirikiana de continuar las metáforas de la obra, más que de «clinamen», debería hablarse de «rizoma», tal como hace el capítulo último de la novela, en donde se alude así a los jíbaros: «Buenas gentes viviendo en el eterno trasiego de una existencia sin misión; rizomas yaciendo a flor de tierra sin ahondar con las raíces»⁶⁵. Es significativo que en un poema como “Vulgo”⁶⁶, de Manuel Zeno Gandía, vuelva a realizarse la identificación pueblo-rizoma. Vale la pena detenerse en el texto:

⁶³ M. ZENO GANDÍA, *La charca*, edición crítica de Miguel Ángel Náter, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, San Juan 2014, posiciones 6134 y 6142 de 14792 (versión *ebook*).

⁶⁴ A. GONZÁLEZ, “Turbulencias en *La charca*: de Lucrecio a Manuel Zeno Gandía”, *MLN*, 2 (1983), 98, pp. 208-225.

⁶⁵ ZENO GANDÍA, *La charca*, p. 285.

⁶⁶ Aparecido en el diario borinqueño *El Imparcial*, año XII, número 191, el sábado 10 de agosto de 1929, en la página 4.

¿Qué soy? Sondar quisiera mi propio abismo,
de mi propio misterio llegar al fondo (...).
¿Qué soy? ¿Acaso arista que avienta?
¿Rizoma que en la tierra lágrimas bebe? (...).
Admiré de Natura cumbre y abismo,
y de airadas pasiones en el tumulto
ni un ídolo, ni un Dios me hice yo mismo (...).
Una rasante iguala todo alevosa
de batallas humanas por la conquista,
y es lo mismo ser monstruo que mariposa,
rizoma, plebe, ave, barca o arista (...).
Y en el torrente que pasa arcaico,
de diamantes y escoria doliente espulgo.
¿Qué soy? Pues, pedrezuela de un gran mosaico,
nubecilla barrida, nonada, vulgo...⁶⁷.

En contra de la metáfora de la pirámide o el árbol, que tenía que ver con una lectura naturalista (vertical) de la novela, lo popular se comprende aquí, como lo hará en *La charca*, en su aspecto rizomático (horizontal), anejo al misterio por su esencia paradójica («cumbre/abismo», «monstruo/mariposa», «plebe/ave», «diamante/escoria», «nonada»)⁶⁸, por su sustancia no fijada, no trascendente («ni un ídolo ni un Dios me hice yo mismo»), sino abierta a la continua metamorfosis como *machine désirante* («de airadas pasiones en el tumulto»). Carente de subjetividad y de identidad (el vulgo es la clase social, también, ideológicamente indeterminada o fluctuante), adquiere su significado como parte de un conjunto infinitamente más grande («pedrezuela de un gran mosaico»).

Es inevitable la mención del filósofo francés Gilles Deleuze, de quien el borinqueño es un inesperado precedente a través de sus textos. La idea de rizoma supone un atentado contra la metafísica clásica en lo que esta tiene de deudora respecto de supuestos como el principio de identidad, el principio de oposición, el principio de analogía o el principio de semejanza, subvertidos por el principio

⁶⁷ M. ZENO GANDÍA, *Poesías*, Coquí, San Juan 1969, pp. 245-246.

⁶⁸ En su significado dilógico, aditivo (no + nada = nada) o sustractivo (no - nada = algo).

de conexión y heterogeneidad⁶⁹, el principio de multiplicidad y mutación⁷⁰, el principio de ruptura asinificante⁷¹ y el principio de cartografía⁷².

Aplicado esto a una exégesis de *La charca*, se comprenden muchas cosas acerca de su esencia dúplice. Por ejemplo, el determinismo racial y biológico que enunciaba Juan del Salto tiene su excepción (divergente) en el personaje de Montesa, su capataz, quien, siendo jíbaro como sus vecinos, ha sabido sortear el destino adverso y vivir una vida digna. Los personajes, más que en su uniformidad, han de ser comprendidos como líneas de fuga, a los que caracteriza su sustancia impredecible, inmanente. Cómo explicar si no a Inés Marcante, que en el capítulo sexto recibe el maltrato del caporal por su mala conducta y poco después salva heroicamente a un muchacho que se ahogaba en la tumultuosa crecida de un río... Es el mismo hombre que en el capítulo undécimo veja a Silvina, su compañera, y este maltrato postrero será la gota que colme el vaso de infortunios de la muchacha...

El determinismo económico es roto hasta por un personaje tan aparentemente insignificante como la vieja Marta quien, a través del ahorro, logra juntar un capital considerable con el que podría haber modificado su mísera vida: «el producto de sus cosechas, de los huevos y gallinas que vendía, de los cerdos que beneficiaba, de los líos de ropa que lavaba... Cien caminos distintos le servían para llegar a la ganancia»⁷³.

El capitalismo se convierte entonces en un fenómeno esencialmente rizomático por el que personajes como Andújar y Galante, que llegan a la provincia sin nada, devienen los hombres más poderosos de la región (llegan a situarse entre los más boyantes del país) gracias, también, a su creatividad, que se opone a la esencia pasiva de Del Salto (que no ha hecho otra cosa que heredar y cuyo «trabajo» se limita a la vigilancia de sus fincas). El narrador se refiere así a

⁶⁹ Cualquier punto de su estructura puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo.

⁷⁰ Más allá de concepciones como Unidad o Totalidad, la diferencia.

⁷¹ Que conlleva una desterritorialización y una reterritorialización permanentes.

⁷² Opuesto a la analogía y a la semejanza que caracterizan a la calcomanía. Ver D. BERMEJO, “Deleuze y el pensamiento transversal. Crítica del pensamiento de la identidad, pensamiento de la pluralidad y del rizoma”, *Cuadernos salmantinos de filosofía*, 1998, 25, pp. 273-302.

⁷³ ZENO GANDÍA, *La charca*, p. 76.

Andújar: «Los negocios prosperaban. Eran negocios múltiples, variados, que se apiñaban en la cabeza de Andújar como los granos de una granada»⁷⁴. Otro ejemplo emblemático en esta dirección es el del mayordomo de Andújar, quien pasa de desheredado a propietario (se hará con una pulpería) al encontrarse un cofre lleno de dinero que la avara Marta había enterrado en el campo. Como puede comprobarse, el azar, tanto como la voluntad, la creatividad o la inteligencia, disrumpan los mentados determinismos naturalistas.

El absurdo desafía a la lógica en lo que atañe al crimen del personaje de Deblás (y en esto *La charca* se perfila como un texto precursor del neopoliciaco latinoamericano) y hasta un personaje como Silvina, habitualmente concebido como una criatura desvalida, trágica, termina engañando a su esposo con Ciro. La sempiterna melancolía de Silvina en la novela puede comprenderse como un signo de no sometimiento femenino hacia el patriarcado ambiente, y en la novela se deduce que los abusos sufridos por la joven no son tampoco la regla general en su entorno, ya que no todas las mujeres son víctimas, sino todo lo contrario: «Observaba que algunas jóvenes campesinas legalmente casadas no daban importancia al lazo, considerándose libres (...). Silvina recordaba la historia de otros hogares y sentíase impulsada a imitar la conducta de otras, huyendo, alzando el vuelo»⁷⁵. La novela se relativiza por medio de una mezcla ambivalente de determinación y albedrío, como en la vida misma, y pone, por ende, en entredicho, cualquier circularidad trágica.

Conclusión

There can be no illusion of life where there is no bewilderment.
(H. James, *The Art of the Novel*)

Tras ciento treinta años desde su publicación en 1894, *La charca*, del autor puertorriqueño Manuel Zeno Gandía, no ha perdido interés y sigue suscitando

⁷⁴ *Ivi*, p. 95. Para que quede claro que nada en la narrativa de Manuel Zeno Gandía es duraderamente trascendente, tanto Galante como Andújar se desentenderán de sus fortunas en la novela *El negocio* (1922), del mismo autor.

⁷⁵ *Ivi*, p. 173.

nuevas interpretaciones y lecturas. La crítica ha visto en ella, en todo momento, una obra excepcional dentro del naturalismo hispánico de las dos orillas, aunque no siempre ha sabido esclarecer las razones de su singularidad.

Escritores como Mario Vargas Llosa o Carlos Fuentes, a finales de la década de los sesenta del pasado siglo y con un objetivo propagandístico, situaron la génesis de la novelística hispanoamericana, precisamente, en la novela del boom, la cual no carece, huelga decirlo, de virtudes literarias (tal vez superiores al resto). Sin embargo, negar en bloque toda la narrativa hispanoamericana precedente representa, qué duda cabe, una desmesura. Sea comoquiera, es lícito afirmar que *La charca* está libre de los defectos (autor entrometido y entremetido, maniqueísmo, superficialidad) que los autores de la nueva novela latinoamericana achacaban a la novelística pre-boom, y sí posee muchos de los valores (objetividad, cosmovisión ambigua, afán experimentativo) de la narrativa hispanoamericana más vanguardista, de la que se constituye en precursora. Esto no ha sido recordado suficientemente.

Además de a *La charca*, este artículo ha querido homenajear la labor crítica del estudioso argentino Noé Jitrik (1928-2022), para quien toda buena lectura surge de una suspensión de la certeza. Solo puede comprenderse dicha concepción si se parte de la base de que la literatura excede siempre la condición de acto comunicativo, para devenir acto estético. Son fundamentales los análisis de Noé Jitrik acerca de la nueva novela latinoamericana, caracterizada, según sus estudios, por el autocuestionamiento. Se trata aquí de un tránsito desde el tema y el personaje (heroico) de la novela realista hacia una difuminación de la metafísica de la identidad, que hace posible el paso desde la ideología (propia de la novelística antigua) hacia la dominante lingüística y experimental de la narrativa nueva.

La charca se erige en un puente entre ambas épocas y sensibilidades. Si, por una parte, puede estudiarse como una novela naturalista perfecta, de la vertiente conservadora, donde un triple determinismo (de la herencia genética, del entorno y de la raza) aherroja al personaje popular, también puede comprenderse, al mismo tiempo, como una obra deconstructiva de la filosofía del naturalismo. Dos autores

implícitos⁷⁶ contraponen sus perspectivas (y se anulan) en el interior del texto, logrando con ello que la obra se torne subrepticamente metanarrativa y dupla, para regocijo del lector, que debe adquirir un rol dominante⁷⁷.

Es imposible que Manuel Zeno Gandía no fuese consciente de las ironías prolépticas de las que se trató arriba, las cuales convierten en maleable el tiempo del relato. Ocurre que el propósito del escritor boricua pasaba por solicitar de continuo al receptor (ideal). No hay nada más moderno que la aspiración al logro de la preciada objetividad (y sus afluentes: la imparcialidad, la neutralidad y la impasibilidad), saludada por Flaubert (su creador) como la excelcitud en materia novelesca.

De este modo, la omnisciencia naturalista (que dibuja una pirámide o una representación arbórea y trascendente del conglomerado social) convive en *La charca* con un autor implícito rizomático que trastoca, en todas las dimensiones narrativas (y sobre todo, en la que atañe a los personajes), los conceptos de identidad, oposición (binaria) o analogía de la metafísica clásica, proponiendo en su lugar la diferencia y la multiplicidad, la imprevisibilidad como ejes rectores. Los determinismos son entonces patentizados al tiempo que des-construidos en esta singular novela, que rebasará siempre cualquier marbete genérico o cualquier pretensión de lectura unívoca.

Bibliografía

- Albert Robatto, Matilde. *Rosalía de Castro y Emilia Pardo Bazán: afinidades y contrastes*, Ediciós do Castro, A Coruña 1995.
- Argerich, Juan Antonio. *Inocentes o culpables*, CreateSpace Independent Publishing Platform, Brétigny-sur-Orge 2018.

⁷⁶ Para la existencia de varios autores implícitos, ver J.A. GARCÍA LANDA, “Múltiples lectores implícitos”, *Cuadernos de investigación filológica*, 35-36 (2009-2010), pp. 63-75.

⁷⁷ No pueden comprenderse las palabras de Luis Felipe Díaz, cuando afirma: «*La charca*, aunque ve con ironía muchos de los aspectos de los que trata, no se sospecha o se ve a sí misma como objeto de esa misma mirada» (L.F. DÍAZ, *Modernidad literaria puertorriqueña*, Isla Negra, Puerto Rico 2005, p. 34). Hay que decir que la no explicitación de los procedimientos y recursos narrativos (como sí ocurría en una novela como *Niebla* (1914), de Miguel de Unamuno, que Díaz propone como ejemplo) no ha de concebirse aquí como un demérito, sino como una virtud.

- Aronna, Michael. "El jíbaro bajo el microscopio: el cuadro de costumbres del campesinado puertorriqueño en la novela *La charca*, de Manuel Zeno Gandía", *Horizontes*, 22 (2004), 2, pp. 227-231.
- Becerra, Eduardo. "La narrativa hispanoamericana de los últimos años", en <61ª Edición de los Cursos de Verano de Cádiz. Seminario B11. Eduardo Becerra. (youtube.com)>.
- Bermejo, Diego. "Deleuze y el pensamiento transversal. Crítica del pensamiento de la identidad, pensamiento de la pluralidad y del rizoma", *Cuadernos salmantinos de filosofía*, 1998, 25, pp. 273-302.
- Booth, Wayne. *The Rhetoric of Fiction*, The University of Chicago Press, Chicago/London 1983.
- Cambaceres, Eugenio. *Sin rumbo*, edición de Teodosio Fernández, Cátedra, Madrid 2014.
- Carrasquillo Hernández, Tania. "*La charca* (1894) y la consagración del subalterno puertorriqueño: una mirada desde el siglo XXI al naturalismo de Manuel Zeno Gandía", *Faculty Publications (Linfield University)*, 2010, pp. 77-94.
- Dabouze, Gilbert. *Dégénérescence et régénérescence dans l'œuvre d'Émile Zola et celle de Manuel Zeno Gandía*, Peter Lang, New York 1997.
- Dalsant, Alessia. "Lo abyecto vs. lo sagrado: los siete pecados capitales en *La charca*, de Manuel Zeno Gandía", *Revista Iberoamericana*, 2013, 244-245, pp. 797-816.
- Díaz, Luis Felipe. *Modernidad literaria puertorriqueña*, Isla Negra, Puerto Rico 2005.
- Díaz, Luis Felipe. "Ironía e ideología en *La charca* de Manuel Zeno Gandía", en <La-charca-4.pdf (smjegupr.net)>.
- Feliú, Fernando. "Del microscopio al automóvil: hacia una redefinición de la novela naturalista en Puerto Rico", *Revista Nuestra América*, 2010, 8, pp. 225-243.
- Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*, Joaquín Mortiz, México 1980.
- García Landa, José Ángel. "Múltiples lectores implícitos", *Cuadernos de investigación filológica*, 2009-2010, 35-36, pp. 63-75.
- González, Anibal. "Turbulencias en *La charca*: de Lucrecio a Manuel Zeno Gandía", *MLN*, 98 (1983), 2, pp. 208-225.
- Jitrik, Noé. *Suspender toda certeza. Antología crítica (1959-1976). Estudios sobre Cambaceres, José Hernández, Echeverría, Macedonio Fernández, García Márquez, Roa Bastos, Donoso, Cortázar y otros*, Biblos, Buenos Aires 1997.
- Morell, Hortensia. "De Manuel Zeno Gandía a Wilfredo Mattos Citrón. Exploraciones en torno al género negro en Puerto Rico", *Romance Quarterly*, 60 (2013), 4, pp. 236-243.

- Nalbone, Lisa. "Colonized and Colonizer Disjunction. Power and Truth in Zeno Gandía's *La charca*", *Hispanófila*, 2010, 159, pp. 23-37.
- Ordiz, Javier. "Crónicas de un mundo enfermo: la mirada crítica de Manuel Zeno Gandía", en Eva Valcárcel (coord.), *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos*, Universidad de Coruña, A Coruña 2005, pp. 501-505.
- Orzeszek, Ágata. "El enfermo de la voluntad en la narrativa española de la generación del 98 y en la literatura rusa decimonónica", *Studia Romanistica*, 12 (2012), 2, pp. 103-112.
- Pardo Bazán, Emilia. *Los pazos de Ulloa*, edición de Marina Mayoral, Castalia, Madrid 1993.
- Poliakov, León. "Les idées anthropologiques des philosophes du Siècle des Lumières", *Revue française d'histoire d'outremer*, 58 (1971), 212, pp. 255-278.
- Prendes, Manuel. *La novela naturalista hispanoamericana. Evolución y direcciones de un proceso narrativo*, Cátedra, Madrid 2003.
- Sánchez de Silva, Arlyn. *La novelística de Manuel Zeno Gandía*, Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan 1996.
- Vargas Llosa, Mario. "Novela primitiva y novela de creación en América Latina", *Revista de la Universidad de México*, 23 (1969), 10, pp. 29-36.
- Vargas Llosa, Mario. *La orgía perpetua. Flaubert y Madame Bovary*, Alfaguara, Madrid 2006.
- Zeno Gandía, Manuel. *Poesías*, Coquí, San Juan de Puerto Rico 1969.
- Zeno Gandía, Manuel. *Garduña*, edición de Teodosio Fernández, Agencia Española de Cooperación Internacional, Madrid 1996.
- Zeno Gandía, Manuel. *La charca*, Plaza Mayor, Puerto Rico 2003.
- Zeno Gandía, Manuel. *La charca*, edición de Miguel Ángel Náter, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, San Juan 2014 (versión *ebook*).
- Zola, Émile. *Le roman expérimental*, Charpentier, Paris 1881.
- Zola, Émile. *El naturalismo*, Nexos, Barcelona 1988.

INSTRUCCIONES A LOS AUTORES

Normas editoriales y estilo

1. Los trabajos serán resultado de investigación original, y no habrán sido publicados previamente ni estarán siendo considerados por otras revistas.
2. La extensión debería contenerse entre 8.000-9.000 palabras; 50.000-64.000 pulsaciones, espacios incluidos. Interlínea sencilla.
3. Los autores enviarán por correo electrónico a: dip.linguestraniere@unicatt.it:
 - a. Carta con las siguientes informaciones: título del trabajo, nombre del autor, ubicación profesional y dirección postal completa, dirección electrónica, resumen (en castellano e inglés, 150-200 palabras), palabras claves (entre tres y cinco, en castellano e inglés).
 - b. Archivo informático del texto.
4. Los trabajos se someterán a un proceso de selección y evaluación, según el procedimiento y los criterios hechos públicos por la revista.
5. Estilo:
 - a. Los cuerpos de letra serán los siguientes: 11 para el texto en general; 12 para el título del trabajo, nombre y datos del autor, títulos de párrafos; 10 para el resumen y las palabras clave, ejemplos, citas espaciadas, notas a pie de página.
 - b. Los estilos de letra serán los siguientes:
 - i. Texto general: Times New Roman. Redonda normal.
 - ii. Título del trabajo: negrita mayúscula (subtítulo eventual: cursiva minúscula).
 - iii. Nombre del autor: versalita.
 - iv. Datos del autor: redonda, entre paréntesis.
 - v. Títulos de párrafos: cursiva minúscula.
 - c. La primera línea del párrafo inicial del texto no llevará sangría, como la primera línea del texto tras las citas. Tras punto y aparte el párrafo llevará, en la primera línea, una sangría de 0,5 cm.
 - d. Los fragmentos de otros autores referidos textualmente van puestos en letra redonda, entre comillas españolas: «...». Los puntos suspensivos

entre paréntesis redondos (...) se utilizan para señalar palabras o parte del texto omitido dentro de la cita. Si el fragmento supera las tres líneas debe aparecer con margen entrante (1 cm), separado del texto de una línea sencilla arriba y abajo y de cuerpo más pequeño. Las posibles integraciones del texto o comentarios del autor van entre paréntesis cuadrados. Nunca se emplearán los puntos suspensivos – al comienzo y al final – para indicar lo incompleto del texto.

- e. El cursivo se empleará para destacar vocablos extranjeros no incorporados al léxico de la lengua del trabajo; las comillas sencillas ('...') se reservarán para enmarcar significados o rasgos significativos.
- f. Las notas y las referencias bibliográficas estarán a pie de página. Se requiere una recopilación de la bibliografía al final del artículo.
- g. Obras citadas a pie de página:
 - i. Libros: N. APELLIDO, Título, Editorial, Ciudad año.
 - ii. Artículos: N. APELLIDO, "Título", Revista, año, n. volumen, p.
 - iii. Libro colectivo: N. APELLIDO, "Título", en N. APELLIDO (ed.), Título del libro colectivo, Editorial, Ciudad año, p.
 - iv. Si los autores son varios estarán separados por una raya: N. APELLIDO – N. APELLIDO
 - v. Reenvío a obra ya citada. En ningún caso se emplearán indicaciones como "op. cit.", "art. cit." sino:
 - APELLIDO, Título (completo o abreviado siempre que claro y utilizado de manera uniforme en todo el texto), p.
 - En citas consecutivas de la misma obra se emplearán las dos formas: *Ivi* e *Ibidem*. La primera si la obra es la misma pero las páginas son diferentes (*Ivi*, p.); la segunda si todos los elementos son iguales.
- h. Lista de obras citada (al final del artículo):

La recopilación de las entradas bibliográficas al final del ensayo aparecerá ordenada alfabéticamente por apellido. Los nombres de los autores se darán completos en letra redonda normal. Cuando se incluye más de una obra del mismo autor, se ordenan cronológicamente; el nombre del autor se repite siempre.

Para casos particulares se uniformarán los estilos.

Sobre el proceso de evaluación de «Centroamericana»

1. La publicación trata temas relacionados con la lengua, cultura y literatura centroamericanas y antillanas.
2. El consejo de redacción valora en primera instancia los artículos recibidos para decidir sobre su pertenencia con las áreas de conocimiento y con los estándares científicos de la revista. Con el fin de detectar posibles casos de plagio se emplearán herramientas informáticas como *CrossCheck* o *SafeAssign*.
3. Los trabajos según las áreas de conocimiento, se enviarán, sin el nombre del autor, a dos evaluadores, los cuales emiten su informe en un plazo máximo de tres semanas. En caso de desacuerdo entre los dos evaluadores, la Revista solicitará un tercer informe.
4. Sobre esos dictámenes se decidirá el rechazo, la aceptación o la solicitud de modificaciones al autor.
5. Los evaluadores emiten su informe según un Protocolo que incluye:
 - a. Indicación del plazo máximo de entrega del informe.
 - b. Una evaluación final (Aceptar sin revisar; Aceptar con revisiones mínimas; Invitar a reproponer; Rechazar).
 - c. Una valoración de: pertinencia del trabajo a las áreas de conocimiento; originalidad, novedad y relevancia de los resultados de la investigación; coherencia del lenguaje crítico; rigor metodológico y articulación expositiva; bibliografía significativa y actualizada; pulcritud formal y claridad de discurso.
 - d. Un breve comentario.
6. La fecha de aceptación definitiva se comunicará por parte de la Revista.

Política de acceso y reuso

Los ensayos están disponibles en versión electrónica *open access* en el sitio web de la Revista. Se permite el reuso y se anima la difusión siempre que: a) se cite la autoría y la fuente original (revista, editorial y URL); b) no se use para fines comerciales; c) no se manipule o transforme de alguna forma el contenido (Creative Commons Reconocimiento – No comercial – Sin obra derivada 4.0 Internacional).



Código ético

La Revista adopta el código ético de la Università Cattolica del Sacro Cuore (<https://www.unicatt.it/statuto-e-regolamenti-codice-etico>).

Indexación en bases de datos

La revista CENTROAMERICANA está indexada en las siguientes bases de datos:

MLA International Bibliography



Y forma parte de:

REDIAL Red Europea de Información y Documentación sobre América Latina Latinoamericana

A Contracorriente (Estados Unidos)
Acta Poética (México)
Academics (Venezuela)
América sin nombre (España)
América (Francia)
Andámicos (México)
Anuario de Estudios Bolivarianos (Venezuela)
Aistria (Brasil)
Alter/hatvas (Estados Unidos)
Anales de Literatura Chilena (Chile)
Arcadas (Argentina)
Artanes (Brasil)
Argos (Venezuela)
Artelegio (Francia)
Babelsac (Argentina)
Boleth (Argentina)
Brumal (España)

C.A.F.E (Francia)
Caracol (Brasil)
Caribe (Estados Unidos)
Catedral Tomada (Estados Unidos)
Centroamericana (Italia)
Chesqui (Estados Unidos)
Colindancias (Rumania)
Confluencia (Estados Unidos)
Confluence (Italia)
Contexto (Venezuela)
Criação & Crítica (Brasil)
Cuadernos de Literatura (Colombia)
Cuadernos del CLHA (Argentina)
452°F (España)
Decimonónica (Estados Unidos)
Diálogos Latinoamericanos (Dinamarca)

e-scrita (Brasil)
Estudios (Venezuela)
Estudios de Literatura Colombiana (Colombia)
Estudios de Teoría Literaria (Argentina)
Estudios sobre las culturas contemporáneas (México)
Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea (Brasil)
Eutonia (Brasil)
Gestões (Estados Unidos)
Hispanérica (Estados Unidos)
Humanidades. Revista de la Universidad de Montevideo (Uruguay)
Intersídicos (Argentina)
Kamchatka (España)
Kipus (Ecuador)
La palabra (Colombia)
Lerai (España)
Letras Hispanas (Estados Unidos)
Linguas & Letras (Brasil)
Linguística y Literatura (Colombia)
Literatura. História e Memória (Brasil)
Mendocino (Chile)
Mitologías hoy (España)
Olho d'água (Brasil)
Orbis Tertius (Argentina)

Política Común (Estados Unidos)
Praesentia (Venezuela)
Quaderni Baro Americani (Italia)
REDIAL (Argentina)
Revista América (Francia)
Revista Barroco (Estados Unidos)
Revista de Crítica Literaria Latinoamericana (Estados Unidos)
Revista del CELEHIS (Argentina)
Revista Iberoamericana (Estados Unidos)
Revista Laboratorio (Chile)
Revista UNIASEU (Brasil)
Signo (Brasil)
Taller de Letras (Chile)
Tejuelo (España)
Télar (Argentina)
Textos Híbridos (Estados Unidos)
Travessías (Brasil)
Variaciones Borges (Estados Unidos)
Verba Hispanica (Eslovenia)

75 revistas académicas de América Latina, Estados Unidos y Europa integran

LATINO AMERI CANA

Asociación de Revistas Literarias
y Culturales

finito di stampare
nel mese di dicembre 2024
presso la LITOGRAFIA SOLARI
Peschiera Borromeo (MI)
su materiali e tecnologie ecocompatibili

EDUCatt
Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica
Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.7234.22.35 - fax 02.80.53.215
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (produzione); librario.dsu@educatt.it (distribuzione)
web: libri.educatt.online
ISBN: 979-12-5535-361-4

ISSN: 2035-1496



€ 10,00