

POÉTICAS DEL SUBTEXTO EN LA NARRATIVA HISPANOAMERICANA: APORTES DE BORGES, CARPENTIER Y VARGAS LLOSA PARA LA ENSEÑANZA DE LA ESCRITURA CREATIVA

*Francisco Ernesto Zaragoza Zaldívar **
franciscozar@gmail.com
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Resumen: El propósito de este artículo es demostrar que resulta posible contrarrestar la potencial influencia de la didáctica de la escritura creativa anglosajona sobre la producción literaria hispanoamericana, si se toman las poéticas ficcionales y las obras narrativas de autores hispanoamericanos canónicos como punto de partida para la enseñanza de la escritura creativa a alumnos hispanohablantes. Optando por el estudio de caso como abordaje metodológico, se analiza la reflexión sobre el subtexto y su uso como procedimiento en las obras de tres autores fundamentales del canon continental: Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier y Mario Vargas Llosa. Se brindan evidencias de que, para crear subtexto, Jorge Luis Borges se vale del "argumento secreto" o la "historia oculta", Alejo Carpentier de la alegoría y Mario Vargas Llosa del "dato escondido".

Palabras-clave: Literatura hispanoamericana; escritura creativa; subtexto; Jorge Luis Borges; Alejo Carpentier; Mario Vargas Llosa.

1 La literatura hispanoamericana ante la amenaza de la didáctica de la escritura creativa anglosajona

La Escritura Creativa es una disciplina académica plenamente consolidada, a pesar de haber surgido en fecha relativamente reciente. Cuenta con cursos y programas independientes (más de 500 programas de grado y posgrado pertenecen a la AWP, *Association of Writers & Writing Programs*), con profesores cuya competencia básica consiste principalmente en la ejecución de trabajos creativos

* Professor cubano residente no Brasil e naturalizado brasileiro. Doutor em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americana pela Universidade de São Paulo (2005). Pós-doutorado na Universidade de São Paulo (2016-2017 e 2024). Formado em Letras na Universidade de Havana (1995). Escritor de ficção, crítico e tradutor. Atualmente é Professor Associado da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Tem experiência na área de Letras, com ênfase nas Literaturas Hispano-Americana e Espanhola, ensino de Língua Espanhola, ensino de Tradução e ensino de Escrita Criativa. Linhas de pesquisa mais importantes: A literatura hispano-americana no ensino de escrita criativa de ficção; Mudanças no paradigma da historiografia literária latino-americana; O tema da violência na narrativa hispano-americana e brasileira no século XX; A narrativa cubana no contexto da Revolução; Didática da tradução e desenvolvimento da competência tradutora.

originales, y con revistas profesionales dedicadas a reflexionar sobre el campo, entre las que ocupan un lugar destacado la revista *Writing in Education*, publicada por la *National Association of Writers in Education* del Reino Unido, y *New Writing: The International Journal for the Practice and Theory of Creative Writing*, publicada por Taylor & Francis (Earnshaw, 2007, p. 11).

Aunque la Escritura Creativa, como disciplina universitaria, nació en el ámbito cultural anglosajón, poco a poco se va afianzando en el ámbito cultural hispano (Mora; Peinado Elliot, 2022, p. 17). Es precisamente de esta tendencia que se deriva el problema principal que abordamos en este artículo.

Debido a sus orígenes en el mundo anglosajón, la enseñanza y la pedagogía de la escritura creativa en contextos académicos suele basarse en la tradición literaria de los países de habla inglesa. No solo nos referimos a géneros, obras y autores canónicos —desde los dramas de Shakespeare hasta las novelas de Hemingway, Faulkner o Updike—, sino también a las poéticas autorales. Importar y adoptar teorías, planes de estudio y materiales didácticos producidos en ese ámbito cultural sin adaptarlos previamente a la cultura del público hispanohablante, en principio podría suponer, además de un aumento del esfuerzo de los alumnos (quienes tendrían que invertir tiempo en familiarizarse con una tradición literaria que no es la suya), la renuncia a los hallazgos y resultados más valiosos de la literatura hispanoamericana. Pensemos, por poner un ejemplo, en las *ficciones* de Borges: no tendría sentido, en el contexto de un curso sobre escritura de narrativa de ficción en español, ignorar esta invención literaria, este género completamente nuevo creado por el escritor argentino, priorizando en su lugar poéticas del relato válidas en su contexto original, pero que pueden resultar ajenas a la idiosincrasia y cultura de los estudiantes hispanos (piénsese en el desagradable efecto que causa el estilo telegráfico de cierta tradición del género *noir* o *hard-boiled* en inglés, lleno de frases cortas y repeticiones de sustantivos, cuando se reproduce mecánicamente en una lengua de sintaxis tan compleja como el español).

Ahora bien, lo afirmado anteriormente no representa tan solo un problema especulativo postulado o deducido en términos puramente teóricos, sino que encarna en un fenómeno que empieza a ser documentado y que al parecer ya está en pleno desarrollo en los Estados Unidos de América, con potenciales consecuencias trágicas para el futuro de la literatura escrita en los países hispanohablantes.

En efecto, como señala Andrés Franco Harnache al estudiar el impacto en la producción literaria hispanoamericana de las Maestrías en Escritura Creativa en español ofrecidas en Estados Unidos, España e Hispanoamérica:

En la actualidad, la aparición de programas académicos de escritura creativa en español, primero en Estados Unidos y luego en América Latina y España, y la consiguiente proliferación de manuales de instrucción literaria han propiciado la imposición de nuevas reglas, la poética del taller norteamericano: "lee como un escritor", "encuentra tu propia voz" y "muestra, no cuentes" (Franco Harnache, 2021, p.327).

Si bien Franco Harnache reconoce que, en la última década del siglo XX y sobre todo a principios del nuevo milenio, las maestrías en Escritura Creativa impartidas en español en Estados Unidos han tenido consecuencias positivas, al promover y acoger el cambio en el canon literario hispanoamericano resultante de la ruptura con el Boom y en particular con el realismo mágico que dominó la recepción europea y norteamericana de la narrativa hispanoamericana (la expresión más clara de este fenómeno, que constituye de hecho una toma de posición en el campo literario hispanoamericano, se da a partir de 1996 con la publicación de la antología de cuentos *McOndo*, organizada por Sergio Gómez y Alberto Fuguet), el crítico llama también la atención sobre los peligros que el auge actual de la enseñanza de la escritura creativa supone para la tradición y el propio futuro de la producción narrativa hispanoamericana y española.

A pesar de la institucionalización resultante de la Escritura Creativa en el ámbito hispánico, no se ha producido un aumento concomitante en la producción de manuales de escritura creativa en español destinados a apoyar su propia pedagogía. Un repaso a las librerías más destacadas de España, México y Argentina muestra la falta de un corpus técnico hispánico más allá de las poéticas y ensayos de los autores del Boom, o de los manuales de instrucción literaria de orientación más popular que se limitan a traducir fórmulas inglesas (por ejemplo, *Escritura creativa: Guía de indagación y práctica literaria*). Por consiguiente, y a pesar de su resistencia cultural inherente, los *Master of Fine Arts* (M.F.A.) hispanos siguen estando, por así decirlo, a merced de los manuales de instrucción literaria anglófonos. Esto influye inevitablemente en la forma en que se está escribiendo y se escribirá la nueva literatura hispana, así como en la forma en que se leerá esta literatura (Franco Harnache, p. 335-336, traducción nuestra).

En nuestra opinión, la postura de Franco Harnache es excesivamente pesimista y alarmista. Consideramos que es perfectamente posible adaptar los materiales didácticos de Escritura Creativa existentes en el mundo anglosajón para el público hispano, ya sea, por ejemplo, mediante el uso de textos canónicos del corpus literario

hispanoamericano para ejemplificar los procedimientos narrativos enseñados en los materiales anglosajones, ya sea mediante el aprovechamiento con fines didácticos de la poética de la ficción de narradores hispanoamericanos de renombre como Borges, Carpentier, Onetti, Cortázar, Vargas Llosa, etc.

Para demostrar empíricamente nuestro punto de vista, en este artículo realizamos un estudio de caso del tratamiento del subtexto en las obras narrativas y en las poéticas ficcionales de Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier y Mario Vargas Llosa. Hemos adoptado el estudio de caso como abordaje metodológico (entendido como metodología de investigación que se enfoca en analizar a profundidad un fenómeno particular dentro de su contexto real y que, en lugar de generalizar a partir de grandes muestras de datos, se sumerge en un caso específico para comprender sus características únicas, relaciones causales y procesos subyacentes) por considerarlo el más adecuado para la presentación de los resultados de la investigación, sobre todo al tener en cuenta el espacio reducido propio de las publicaciones periódicas.

2 El subtexto en Borges, Carpentier y Vargas Llosa

En la didáctica de la Escritura Creativa, se entiende por subtexto el significado implícito, aquel que no se declara de forma manifiesta en el texto. Es el mensaje oculto o la capa subyacente de significado que el lector puede deducir de los datos que le son efectivamente expuestos. El subtexto le da complejidad y riqueza a una historia al permitirles a los lectores acceder a un nivel más profundo de interpretación y comprensión.

El subtexto suele construirse mediante diversos elementos, como los diálogos y las acciones que los apoyan o los contradicen, y a menudo se utiliza para transmitir emociones, motivaciones, conflictos o temas que no expresan directamente los personajes o el narrador. Por ejemplo, en un diálogo entre dos personajes, la conversación superficial puede girar en torno a temas mundanos, pero el subtexto revela los verdaderos pensamientos, deseos o intenciones ocultas de aquellos. En este caso, el subtexto puede transmitirse a través de la elección de las palabras, el tono, el lenguaje corporal o incluso las pausas en la conversación, y es captado por los lectores cuando logran leer entre líneas y comprender el significado último oculto tras lo que dicen los personajes.

Linda Seger nos ofrece un buen ejemplo de tal procedimiento en su libro *El secreto del mejor cine. El subtexto en el guion y en la novela*.

El texto está compuesto por las palabras y los gestos que vemos. En principio es algo expresado de manera directa, honesta y en plan «di-las-cosas-como-son». Si te pregunto: «¿Cómo voy de San Francisco a Chicago?», me dirás con claridad, sin subtexto: «Tomas la autopista 80 Este, sales en la Avenida Michigan, y llegas al centro de Chicago». No existe un sentido oculto; solo una respuesta adecuada y directa.

Pero si la pregunta se la haces a un bomboncito y ella te contesta, con un guiño: «¿Y para qué quieres ir a Chicago con la cantidad de diversión que tenemos por aquí?», ya no estaremos ante una respuesta directa. Todo un mar de posibles significados yace bajo la superficie de la inocente respuesta. Te está ofreciendo un plan: tiene cosas en la cabeza que no te está diciendo. Si lo pillas, dirás: «No, gracias», o decidirás quedarte un rato más con ella (Seger, 2018, p. 7).

Además de cobrar forma mediante el diálogo, el subtexto también puede estar presente en las descripciones utilizadas en la ambientación. La elección de detalles concretos o la atmósfera creada por el escenario puede transmitir emociones subyacentes, estar cargada de simbolismo o insinuar elementos temáticos subliminalmente o mediante construcciones alegóricas.

El subtexto se relaciona con diversos fenómenos abordados por la pragmática como disciplina científica, lo cual no ha de sorprender al lector especializado, sobre todo si consideramos el interés de este campo de estudios por los factores extralingüísticos que determinan el uso del lenguaje y, en particular, por la relación entre lo dicho y lo comunicado por implicación. Las implicaturas conversacionales, dependientes de los principios que regulan la comunicación, desempeñan un papel clave en la transmisión del subtexto, pues exigen comprender el significado adicional que el hablante quiere transmitir más allá de la interpretación literal de sus palabras.

2.1 El subtexto en la poética de la ficción de Borges

En una entrevista concedida a Sergio Pastormelo en 1997, publicada con el título de “Los usos de Borges”, Ricardo Piglia afirma:

Hay un momento en el que (Borges) consigue constituir su poética, y a partir de ahí comienza a producir obras maestras continuamente en un período de unos quince años, de 1935 a 1952, digamos. Lo que escribe en ese período es extraordinario. Después repite todo lo que ha dicho, y antes está caminando a oscuras tratando de ver cuál va a ser su poética (Pastormelo, 1997, p. 26).

Coincidimos con Piglia en que lo esencial de la poética de la ficción borgeana se constituye en esos tres lustros extraordinariamente fecundos que se inician con la publicación de *Historia universal de la infamia* en 1935. Entre los diversos postulados de esta poética, se destaca uno en particular por el potencial para crear subtexto del que hace gala. Se trata del principio de los dos argumentos y la historia secreta, que el propio Piglia incorporará a sus famosas tesis sobre el cuento con el axioma de “un cuento siempre cuenta dos historias”. Borges presenta de forma sintética y magistral este postulado en su reseña de la película *El ciudadano Kane*, publicada en *Sur* en 1941 bajo el título de “Un film abrumador”. (Me permito una cita larga a fin de no sacrificar la coherencia textual; las frases en negritas han sido destacadas por mí).

Citizen Kane (cuyo nombre en la República Argentina es *El Ciudadano*) **tiene por lo menos dos argumentos. El primero, de una imbecilidad casi banal, quiere sobornar el aplauso de los muy distraídos.** Es formulable así: un vano millonario acumula estatuas, huertos, palacios, piletas de natación, diamantes, vehículos, bibliotecas, hombres y mujeres; a semejanza de un coleccionista anterior (cuyas observaciones es tradicional atribuir al Espíritu Santo) descubre que esas misceláneas y plétoras son vanidad de vanidades y todo vanidad; en el instante de la muerte, anhela un solo objeto del universo ¡un trineo debidamente pobre con el que su niñez ha jugado! **El segundo es muy superior.** Une al recuerdo de Koheleth el de otro nihilista: Franz Kafka. El tema (a la vez metafísico y policial, a la vez psicológico y alegórico) es la investigación del alma secreta de un hombre, a través de las obras que ha construido, de las palabras que ha pronunciado, de los muchos destinos que ha roto. El procedimiento es el de Joseph Conrad en *Chance* (1914) y el del hermoso film *The power and the glory*: la rapsodia de escenas heterogéneas, sin orden cronológico. Abrumadoramente, infinitamente, Orson Welles exhibe fragmentos de la vida del hombre Charles Foster Kane y nos invita a combinarlos y a reconstruirlo. Las formas de la multiplicidad, de la inconexión, abundan en el film: las primeras escenas registran los tesoros acumulados por Foster Kane; en una de las últimas, una pobre mujer lujosa y doliente juega en el suelo de un palacio que es también un museo, con un rompecabezas enorme. **Al final comprendemos que los fragmentos no están regidos por una secreta unidad: el aborrecido Charles Foster Kane es un simulacro, un caos de apariencias** (Borges, 1941, p. 88-89).

Al usar el término “argumento” en su reseña, explotando la doble acepción de razonamiento destinado a probar una proposición y de sucesión de hechos de una obra narrativa, Borges enfatiza deliberadamente la relación entre el tema, como idea unificadora de la historia, y la trama, entendida como secuencia de acontecimientos con relación de causa efecto. Para Borges, la diferencia entre los dos argumentos de la película de Orson Welles estribaría en el grado de atención que exigen del espectador, o sea, del nivel dificultad que entrañan a la hora de articular una interpretación: los receptores “muy distraídos”, en otras palabras, los miembros del

público menos atentos o con menos competencia hermenéutica, solo notarían el primero de los argumentos, que Borges califica peyorativamente; el segundo, por su parte, quedaría exclusivamente al alcance de una minoría de espectadores más perceptivos, acaso de inteligencia privilegiada y aguda, entre los que desde luego Borges se incluye a sí mismo.

Dado que, en función de la capacidad de lectura del público, uno de los dos argumentos tiende a ser pasado por alto por la mayoría, prácticamente invisible, Borges no dudará en calificarlo de secreto, como ocurre de hecho en otras ocasiones en las que plantea esta misma idea. Había sido, en efecto, este adjetivo, "secreto", el elegido por él casi una década antes para referirse al argumento velado o inaccesible de una novela de Poe que comenta en "El arte narrativo y la magia", ensayo recogido en su libro *Discusión* (1932). Dice allí:

Paso a una segunda ficción, el *Narrative of A. Gordon Pym* (1838), de Poe. **El secreto argumento** de esa novela es el temor y la vilificación de lo blanco. Poe finge unas tribus que habitan en la vecindad del Círculo Antártico, junto a la patria inagotable de ese color, y que de generaciones atrás han padecido la terrible visitación de los hombres y de las tempestades de la blancura. El blanco es anatema para esas tribus y puedo confesar que lo es también, cerca del último renglón del último capítulo, para los condignos lectores. **Los argumentos de ese libro son dos: uno inmediato, de vicisitudes marítimas; otro infalible, sigiloso y creciente, que sólo se revela al final** (Borges, 1932, p. 71).

Aquí no solamente se plantea el axioma de la obra artística que contiene dos argumentos, sino que se asume que uno de ellos salta a la vista del lector mientras que el otro permanece oculto. Borges parece tener en mente este axioma cuando en otro de sus textos clásicos, "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", alude a un hipotético y ficticio proyecto literario fundado sobre la premisa de confiar en un lector capaz de reconstruir una historia pese a las omisiones y datos ocultos, valiéndose solo de la lógica y de la escasa información existente:

...nos demoró una vasta polémica sobre la ejecución de una novela en primera persona, cuyo narrador omitiera o desfigurara los hechos e incurriera en diversas contradicciones, que permitieran a unos pocos lectores **-a muy pocos lectores-** la adivinación de una realidad atroz o banal (Borges, 1974, p. 431).

En este pasaje, Borges vuelve a confiar en las excepcionales capacidades hermenéuticas de una parte de los lectores para inferir un significado implícito que no se declara de forma manifiesta en el texto, o sea, para desentrañar el subtexto.

Huelga decir que la noción del "argumento secreto" o la "historia secreta" es un postulado fundamental no solo en la poética de la ficción de Borges, sino un principio orientador de su práctica narrativa. En otras palabras, Borges lo aplicó deliberadamente en la elaboración de sus ficciones.

En "Tema del traidor y del héroe", por ejemplo, texto recogido en *Ficciones* (1944), Borges juega con la idea de la existencia de una historia oculta tras la historia aparente. El hipotético narrador del cuento descubre que la vida heroica de su antepasado es en realidad una elaborada ficción urdida por el dramaturgo Nolan, el héroe y un grupo de cómplices para ocultar la paradójica traición de Kilpatrick.

Sin embargo, Borges lleva el axioma del "argumento secreto" a un grado más elevado cuando sugiere que Nolan dejó para la posteridad ciertos indicios reconocibles por mentes perspicaces, a fin de que historiadores y hermeneutas del futuro pudieran descifrar la verdad esencial de la conspiración, que culmina en una vasta representación teatral colectiva. Así, leemos en el párrafo final del texto:

En la obra de Nolan, los pasajes imitados de Shakespeare son los menos dramáticos; Ryan sospecha que el autor los intercaló para que una persona, en el porvenir, diera con la verdad. Comprende que él también forma parte de la trama de Nolan... Al cabo de tenaces cavilaciones, resuelve silenciar el descubrimiento. Publica un libro dedicado a la gloria del héroe; también eso, tal vez, estaba previsto (Borges, 1974, p. 498).

Igualmente, en "La muerte y la brújula", cuento también incluido en *Ficciones*, Borges construye una historia policial donde el detective, al intentar descifrar el patrón de una serie de crímenes, cae en una trampa elaborada por el criminal, que es su némesis o antagonista. En este caso el "argumento secreto" es el plan de Red Scharlach, apodado Scharlach el Dandy, plan que solo se revela al final, subvirtiendo las expectativas del lector y las del propio protagonista.

La aplicación del postulado del "argumento secreto" o la "historia secreta" en los textos narrativos de Borges constituye la manifestación más perfecta de su concepción del subtexto en la literatura. Para el argentino, el subtexto no consiste simplemente en una capa adicional de significado, sino que tiende a constituir la verdadera esencia de la narración. En su visión, la literatura opera simultáneamente en múltiples niveles, y es en la interacción entre estos niveles donde surge el verdadero sentido de una obra. Asimismo, el subtexto borgeano funciona como un mecanismo para crear una tensión constante entre lo aparente y lo oculto, entre la superficie y la profundidad. Esta tensión permite hacer de la literatura un juego

intelectual, un sorprendente enigma que debe ser descifrado por el lector, y al mismo tiempo hacer de este juego una fuente de goce estético.

2.2 El subtexto alegórico en la obra de Alejo Carpentier

El escritor cubano Alejo Carpentier también hizo un uso magistral del subtexto en su obra narrativa, pero en su caso el subtexto se materializa fundamentalmente mediante el empleo de la alegoría en los relatos y novelas que escribió. En efecto, a partir de la publicación de *El reino de este mundo* en 1949, prácticamente toda la narrativa carpenteriana se reviste de un carácter alegórico. Veamos un ejemplo tomado de su novela *Los pasos perdidos*, publicada en 1953:

Maciza y silenciosa, la funeraria de infinitos corredores parecía una réplica en gris —sinagoga y sala de conciertos por el medio— del inmenso hospital de maternidad, cuya fachada, huérfana de todo ornamento, tenía una hilera de ventanas todas iguales, que yo solía contar los domingos, desde la cama de mi esposa, cuando los temas de conversación escaseaban [...]

Entre el Yo presente y el Yo que hubiera aspirado a ser algún día se ahondaba en tinieblas el foso de los años perdidos. Parecía ahora que yo estuviera callado y el juez siguiera hablando por mi boca. En un solo cuerpo convivíamos, él y yo, sostenidos por una arquitectura oculta que era ya, en vida nuestra, en carne nuestra, presencia de nuestra muerte. En el ser que se inscribía dentro del marco barroco del espejo actuaban en este momento el Libertino y el Predicador, que son los personajes primeros de toda alegoría edificante, de toda moralidad ejemplar (Carpentier, 1976, p.31).

No solo la equiparación de la funeraria y el hospital en la descripción del ambiente que rodea al personaje nos remite a la emblemática analogía entre pañales y mortaja enunciada por Quevedo en el famoso soneto cuyo primer verso reza “¡Ah de la vida!... ¿Nadie me responde?”, cabal expresión de la cultura del desengaño y de una filosofía política y de la historia pesimista, sino que el propio narrador protagonista invoca las alegorías medievales rescatadas por la tradición literaria barroca en la alusión a las figuras del Libertino y el Predicador que se aúnan en su imagen reflejada en un espejo cuyo marco -no podía ser de otro modo- se describe como barroco. Al lector instruido, consciente de dicha tradición, le es muy fácil rescatar el significado subyacente en tales alusiones culturales.

Más adelante, en otro pasaje de esta misma novela, Carpentier elabora una alegoría de mayor complejidad. La mañana en la que el protagonista acude a la universidad para firmar el contrato institucional que pagará su viaje a la selva

venezolana, se queda por un momento a solas en una galería que hace las veces de museo de reproducciones fotográficas:

Observé con agrado que aquella galería era un museo de reproducciones fotográficas y de vaciados en yeso, destinado a los estudiantes de Historia del Arte. De súbito, la universalidad de ciertas imágenes, una ninfa impresionista, una familia de Manet, la misteriosa mirada de Madame Rivière, me llevó a los días ya lejanos en que había tratado de aliviar una congoja de viajero decepcionado, de peregrino frustrado por la profanación de Santos Lugares, en el mundo -casi sin ventanas- de los museos. Eran los meses en que visitaba las tiendas de artesanos, los palcos de ópera, los jardines y cementerios de las estampas románticas, antes de asistir con Goya a los combates del Dos de Mayo, o de seguirlo en el Entierro de la Sardina, cuyas máscaras inquietantes más tenían de penitentes borrachos, de mengues de auto sacramental, que de disfraces de jolgorio. Luego de un descanso entre los labriegos de Le Nain, iba a caer en pleno Renacimiento, gracias a algún retrato de condottiero, de los que cabalgan caballos más mármol que carne, entre columnas afevistadas de banderolas. Agrádabame a veces convivir con los burgueses medievales, que tan abundantemente tragaban su vino de especias, se hacían pintar con la Virgen donada -para constancia de la donación-, trinchaban lechones de tetas chamuscadas, echaban sus gallos flamencos a pelear, y metían la mano en el escote de ribaldas de ceroso semblante que, más que lascivas, parecían alegres mozas de tardes de domingo, puestas en venia de pecar nuevamente por la absolución de un confesor. Una hebilla de hierro, una bárbara corona erizada de púas martilladas, me llevaban luego a la Europa merovingia, de selvas profundas, tierras sin camino, migraciones de ratas, fieras famosas por haber llegado, espumajeantes de rabia, en día de feria, hasta la Plaza Mayor de una ciudad. Luego eran las piedras de Micenas, las galas sepulcrales, las alfarerías pesadas de una Grecia tosca y aventurera, anterior a sus propios clasicismos, toda oliente a reses asadas a la llama, a cardadas y boñigas, a sudor de garañones en celo. Y así, de peldaño en peldaño, llegaba a las vitrinas de los rascadores, hachas, cuchillos de sílex, en cuya orilla me detenía, fascinado por la noche magdalenense, solutrense, prechelense, sintiéndome llegado a los confines del hombre, a aquel límite de lo posible que podría haber sido, según ciertos cosmógrafos primitivos, el borde de la tierra plana, allí donde asomándose la cabeza al vértigo sideral del infinito, debía verse el cielo también abajo... (Carpentier, 1976, p. 59-60).

En este pasaje se formulan con claridad dos de las cuestiones que van a servir como claves de lectura de toda la obra. En primer lugar, los acontecimientos no se presentan como una masa informe y caótica, sino que responden a un orden. Este orden invierte exactamente la sucesión cronológica de las principales épocas históricas de Occidente, y propone un recorrido en sentido contrario a lo que nuestra época asume como uno de sus más brillantes ideales: el progreso. Los diferentes instantes de esta sucesión descendente van a ser marcados ora por el significado histórico de ciertos referentes estéticos —estilos o figuras de la historia de arte— ora por el propio contenido histórico de la obra artística contemplada o evocada (no

sabemos con exactitud si el protagonista recuerda sus visitas a museos y lugares o si se pasea por el acervo de la propia universidad).

Vamos así de Monet y la refinada sociedad francesa representada en las novelas de Proust, pasando por los palcos de la ópera romántica, a la convulsa España de la invasión napoleónica que se retrata en los cuadros de Goya. Luego pasamos por la Europa de la Ilustración hasta llegar al Renacimiento (cuadro del Condottiero), y así sucesivamente hasta alcanzar lo que el autor llama "los confines del hombre", el espacio en que la cultura humana deja de ser y nuestra especie no se diferencia del resto de las especies animales. En este recorrido, una de las metáforas más reveladoras (aunque previsible) es la de la escalera. Cada etapa del viaje es un peldaño, un escalón, que remonta al viajero a los orígenes de la humanidad.

Pero, en segundo lugar, hay que notar que la serie de peldaños descritos en el museo, serie continuada de metáforas, compone una alegoría. Esta llama la atención por ser simultáneamente una síntesis de la concepción de la historia que está en la base del punto de vista del narrador, y por funcionar como una miniatura de la propia novela: es un pequeño mapa que designa las épocas históricas fundamentales que recorrerá el protagonista en su viaje.

Amén de esta función prospectiva de la escena del museo, que tanto peso tiene en la estructuración del texto de *Los pasos perdidos*, la propia inversión de la lógica del desarrollo histórico sirve como punto de partida para una reflexión sobre la historia y sobre el significado de nuestra cultura que será uno de los temas de más envergadura de la novela. Así, ideas en cierto modo heterodoxas, como la imposibilidad de la emancipación humana a través de las revoluciones o la imposibilidad, para el individuo, de existir al margen de la sociedad (el no ser fuera de la cultura), son formuladas subrepticamente, sugeridas a través de las construcciones alegóricas carpenterianas. Dicho de otro modo: son transmitidas como subtexto.

2.3 El subtexto como dato escondido en Vargas Llosa

En el caso del escritor peruano Mario Vargas Llosa, el subtexto se materializa sobre todo mediante el procedimiento del "dato escondido", abordado por el autor en su libro *Cartas a un joven novelista* (1997). Veamos lo que dice allí:

En alguna parte, Ernest Hemingway cuenta que, en sus comienzos literarios, se le ocurrió de pronto, en una historia que estaba escribiendo, suprimir el hecho principal: que su protagonista se ahorcaba. Y dice que, de este modo, descubrió un recurso narrativo que utilizaría con frecuencia en sus futuros cuentos y novelas. En efecto, no es exagerado decir que las mejores historias de Hemingway están llenas de silencios significativos, datos escamoteados por un astuto narrador que se las arregla para que las informaciones que calla sean sin embargo locuaces y azucen la imaginación del lector, de modo que éste tenga que llenar aquellos blancos de la historia con hipótesis y conjeturas de su propia cosecha. Llamemos a este procedimiento «el dato escondido» y digamos rápidamente que, aunque Hemingway le dio un uso personal y múltiple (algunas veces, magistral), estuvo lejos de inventarlo, pues es una técnica vieja como la novela.

[...]

El dato escondido o narrar por omisión no puede ser gratuito y arbitrario. Es preciso que el silencio del narrador sea significativo, que ejerza una influencia inequívoca sobre la parte explícita de la historia, que esa ausencia se haga sentir y active la curiosidad, la expectativa y la fantasía del lector. Hemingway fue un eximio maestro en el uso de esta técnica narrativa, como se advierte en «The killers», ejemplo de economía narrativa, texto que es como la punta de un iceberg, una pequeña prominencia visible que deja entrever en su brillantez relampagueante toda la compleja masa anecdótica sobre la que reposa y que ha sido birlada al lector. Narrar callando, mediante alusiones que convierten el escamoteo en expectativa y fuerzan al lector a intervenir activamente en la elaboración de la historia con conjeturas y suposiciones es una de las más frecuentes maneras que tienen los narradores para hacer brotar vivencias en sus historias, es decir, dotarlas de poder de persuasión (Vargas Llosa, 1997, p. 79-80).

El concepto del "dato escondido" en la narrativa, tal como lo describe Mario Vargas Llosa, representa una técnica literaria fundamental que ha sido empleada por diversos autores a lo largo de la historia de la novela. Esta técnica, muy bien explicada por el peruano, consiste en la omisión deliberada de información clave en el texto, con el propósito de estimular la participación activa del lector en la construcción del significado de la obra. Los "silencios significativos" y los "datos escamoteados" tienen el efecto hermenéutico de incitar al lector a llenar los vacíos narrativos con sus propias hipótesis y conjeturas, convirtiendo así la lectura en un proceso interactivo y creativo.

Es importante destacar que, para el ganador del Nobel de Literatura de 2010, la efectividad de esta técnica radica en su aplicación consciente y deliberada. Vargas Llosa nos advierte que la omisión de información no debe ser arbitraria, sino que debe tener un propósito claro dentro del relato, ejerciendo una influencia inequívoca sobre la parte explícita de la historia, al tiempo que activa la curiosidad y la imaginación del lector. La técnica del dato escondido, tal y como la concibe Vargas Llosa, trasciende la mera omisión de información para convertirse en un complejo mecanismo narrativo que opera en múltiples niveles. En primer lugar, funciona como un dispositivo de suspenso, manteniendo al lector en un estado de expectativa constante. Al ocultar

información crucial, el narrador crea un vacío que el lector se siente compelido a llenar, generando de tal suerte una tensión que impulsa la lectura. En segundo lugar, el dato escondido actúa como un catalizador de la imaginación. Al omitir ciertos detalles, el autor invita al lector a completar el cuadro con su propia inventiva. Este proceso de co-creación no solo enriquece la experiencia de lectura, sino que también permite una mayor identificación del lector con la historia, ya que parte de esta se construye a partir de su propio mundo interior. En tercer lugar, el dato escondido funciona como un recurso de economía narrativa. Al evitar la explicitación de ciertos hechos o detalles, el autor logra una mayor concisión y elegancia en su prosa. Esta economía no solo agiliza el ritmo de la narración, sino que también le confiere al texto una mayor densidad semántica, donde cada palabra adquiere un peso específico mayor.

No hay dudas de que Vargas Llosa es uno de esos escritores que aplican su poética de la ficción explícita (aquella que defienden en prólogos, ensayos, conferencias y textos críticos) en su práctica narrativa. La rápida evocación de algunos rasgos de *La ciudad y los perros* (1963) demostrará que en esta novela el autor emplea el dato escondido abundante y eficazmente y de muy variadas maneras. Por ejemplo, desde el punto de vista del diseño de la trama y la disposición de las escenas, la novela presenta una estructura fragmentada con múltiples perspectivas y saltos temporales, lo cual crea vacíos informativos que el lector debe completar. Asimismo, en lo que concierne a la caracterización de los personajes, llama la atención un antagonista como el Jaguar, cuyas motivaciones y su angustioso pasado se revelan de manera gradual y parcial, obligando al lector a construir una imagen completa a partir de información limitada. Lo mismo ocurre con el tratamiento de ciertos acontecimientos centrales, como el asesinato del Esclavo, un evento crucial en la trama, el cual se narra de forma indirecta, principalmente a través de sus consecuencias y de las reacciones de otros personajes.

Esta personal aplicación de la técnica del dato escondido por Vargas Llosa en *La ciudad y los perros* le permite al novelista explorar temas complejos como la violencia, la corrupción y la pérdida de la inocencia de una manera que trasciende la narración directa. Al ocultar ciertos datos, el autor invita al lector a participar activamente en la interpretación de la obra, generando una experiencia de lectura más profunda y personal. De hecho, si consideramos que se ha clasificado esta novela como perteneciente al género de formación o como trama de maduración, puede entenderse su permanente éxito entre el público adolescente y juvenil, propenso a

sentir empatía con los personajes de la obra por identificarse con los conflictos individuo-grupo propios de esa edad allí reflejados. Este sector en particular del público (sobre todo el masculino) llena los vacíos de información de la novela proyectando su propias vivencias, marcadas en dicha franja etaria por numerosas interacciones violentas. No es casual, por lo tanto, que Vargas Llosa insista en que esta técnica de "narrar callando" constituye una forma efectiva de dotar a las historias de "poder de persuasión". Al obligar al lector a involucrarse activamente en la construcción del significado, la narrativa adquiere una dimensión adicional de verosimilitud, pues la verdad que parece emanar del relato no es más que la verdad de la experiencia vital del lector, la verdad proyectada de su propia vida.

Conviene notar, por otra parte, la distinción que el novelista y crítico peruano realiza entre datos escondidos elípticos y datos escondidos en hipérbaton. Dice un poco más adelante en la obra citada:

A esos datos escondidos definitivos, abolidos para siempre de una novela, podemos llamarlos *elípticos*, para diferenciarlos de los que sólo han sido temporalmente ocultados al lector, desplazados en la cronología novelesca para crear expectativa, suspenso, como ocurre en las novelas policiales, donde sólo al final se descubre al asesino. A esos datos escondidos sólo momentáneos —descolocados— podemos llamarlos *datos escondidos en hipérbaton*, figura poética que, como usted recordará, consiste en descolocar una palabra en el verso por razones de eufonía o rima («Era del año la estación florida...» en vez del orden regular: «Era la estación florida del año...»)" (Vargas Llosa, 1997, p. 81).

El fragmento citado profundiza en la técnica del "dato escondido", estableciendo una distinción crucial entre dos tipos de omisiones narrativas: los datos escondidos elípticos y los datos escondidos en hipérbaton. Dicha categorización revela una comprensión sofisticada de las estrategias narrativas y sus efectos en la estructura y recepción de una obra literaria.

A los datos escondidos elípticos, Vargas Llosa los define como información que ha sido "abolida para siempre" de la novela. Esta omisión permanente crea un vacío definitivo, que el lector debe interpretar o completar con sus propias conjeturas. La elipsis, en este contexto, no es simplemente una figura retórica, sino una estrategia narrativa que afecta profundamente la construcción del significado en la obra.

En *La ciudad y los perros* podemos identificar varios ejemplos de datos escondidos elípticos: las circunstancias exactas de la muerte del Esclavo nunca se revelan completamente, dejando un misterio permanente en el corazón de la narrativa;

ciertos aspectos del pasado de los personajes, como detalles específicos de la infancia del Jaguar, quedan perpetuamente en la sombra. Estos vacíos narrativos permanentes contribuyen a la ambigüedad de la obra y permiten múltiples interpretaciones, enriqueciendo así la experiencia de lectura.

Los datos escondidos en hipérbaton constituyen para el peruano otro tipo de omisión, provisional y estratégica. Vargas Llosa la compara con la figura retórica del hipérbaton, que consiste en alterar el orden normal de las palabras en una oración. En el contexto narrativo, esto implica una reordenación temporal de la información, ocultando transitoriamente ciertos datos para crear suspense o expectativa.

El autor señala que esta técnica es particularmente evidente en las novelas policiales, donde la identidad del asesino se revela solo al final. Sin embargo, su aplicación va más allá del género policial. De hecho, la propia estructura no lineal de *La casa verde* (1966) es un ejemplo por excelencia del uso de datos escondidos en hipérbaton. En esta obra Vargas Llosa manipula hasta la náusea la cronología de los eventos para crear suspense y mantener viva la curiosidad del lector. Así, la narración de la vida de Fushía, desde su llegada a la selva hasta su declive final, se revela gradualmente a lo largo de la novela, alternando entre diferentes puntos de su vida. Esta estructura temporal fragmentada funciona como un gran hipérbaton narrativo, revelando información crucial en momentos estratégicos. Lo mismo se puede decir de la transformación de Bonifacia en la Selvática: los detalles relativos a cómo Bonifacia pasa de ser una joven inocente en la misión a convertirse en la Selvática, una prostituta en la Casa Verde, se van desvelando poco a poco, con lo cual se mantiene al lector interesado en la trama.

También en *Conversación en La Catedral* (1969) Vargas Llosa aplica la técnica del dato escondido en hipérbaton con gran pericia. La estructura fragmentada de la novela, con sus múltiples líneas temporales y perspectivas narrativas, crea numerosos "datos escondidos" provisionales, algunos de ellos muy inquietantes, que el lector debe descubrir y conectar para comprender la totalidad de la historia.

La técnica del dato escondido, en sus manifestaciones más sofisticadas, se convierte en un juego entre lo dicho y lo no dicho, entre lo explícito y lo implícito, creando estratos donde el significado se amplía y multiplica. Es en este espacio estratificado y plural, en estas capas de sentido, donde el subtexto adquiere su máxima potencia, convirtiéndose en un vehículo para la expresión de verdades más profundas y complejas que las que podrían articularse de manera directa.

3 Conclusiones

Nos propusimos en el presente estudio demostrar que resulta posible contrarrestar la potencial influencia de la didáctica de la escritura creativa anglosajona sobre la producción literaria hispanoamericana, si se toman las poéticas ficcionales y las obras narrativas de autores hispanoamericanos canónicos como punto de partida para la enseñanza de la escritura creativa a alumnos hispanohablantes. En concreto, optamos por realizar un estudio de caso de la reflexión sobre el subtexto y su uso como procedimiento en las obras de tres autores fundamentales del canon continental: Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier y Mario Vargas Llosa.

Hemos ofrecido evidencias de que los autores analizados demuestran un dominio incontestable de esta técnica, utilizándola para crear capas de significado que enriquecen la experiencia del lector y añaden profundidad a sus narrativas. Jorge Luis Borges se vale del "argumento secreto" o la "historia oculta" para crear relatos que desafían la competencia hermenéutica de los lectores. Alejo Carpentier utiliza la alegoría y la inversión de la lógica histórica para cuestionar grandes mitos intelectuales de la Modernidad, como el ideal del Progreso, formulando, velada y muy sutilmente, una filosofía política y de la historia bastante pesimista. Mario Vargas Llosa emplea el "dato escondido", la omisión deliberada de información, para construir tensión narrativa y suspense y para comprometer al lector con el texto y obligarlo a movilizar todas sus facultades interpretativas.

Al acometer este estudio, creemos haber demostrado no solo la versatilidad del subtexto como recurso literario (cada autor analizado emplea el subtexto de manera única y creativa), sino la posibilidad de convertirlo en baluarte en la preservación de las tradiciones literarias continentales (cosa que en principio también podría hacerse con otras categorías, como el diseño de la trama o la caracterización de los personajes), a fin de permitirles a los futuros autores hispanos resistir la homogeneización cultural y mantener una voz auténtica y arraigada en su contexto.

Por último, los hallazgos de este estudio tienen implicaciones claras para la didáctica de la escritura creativa en el mundo hispano. En primer lugar, tal y como conjeturábamos, es perfectamente posible que la enseñanza de la escritura creativa se fundamente en las tradiciones literarias continentales y en los autores más representativos de nuestra literatura. En segundo lugar, el estudio del subtexto podría y debería integrarse como un componente esencial del currículo de la Escritura

Creativa, reconociendo su papel en la creación de textos literarios complejos y significativos. En tercer lugar, las obras de autores hispanoamericanos pueden y deben analizarse y presentarse como modelos literarios para los estudiantes, en lugar de depender exclusivamente de ejemplos provenientes de la tradición anglosajona. Considerando que la literatura hispanoamericana posee una riqueza y diversidad que vale la pena valorar, proteger y fomentar, se justifica el desarrollo de materiales didácticos para la enseñanza de la Escritura Creativa en español que se basen en las tradiciones literarias de la región y que estén adaptados a las necesidades específicas de los estudiantes hispanohablantes.

Para terminar, hay que añadir que este estudio abre nuevas líneas de investigación que merecen ser exploradas en profundidad. Por un lado, sería pertinente realizar más estudios sobre el uso del subtexto en la literatura hispanoamericana, abarcando un espectro más amplio de autores y géneros literarios. Asimismo, es necesario investigar a fondo la influencia real de la didáctica de la escritura creativa anglosajona sobre la producción literaria hispanoamericana contemporánea, pues se trata de una premisa demasiado seria como para aceptarla sin someterla al desafío de la crítica y de la verificación empírica. Consideramos política y culturalmente deseable que exista un equilibrio entre la apertura a influencias externas y la preservación de las tradiciones literarias propias. En nuestra opinión, solo a través de este equilibrio podremos garantizar la continuidad y el desarrollo de una literatura hispanoamericana vibrante, diversa y capaz de hacer contribuciones significativas al panorama literario global.

POETICS OF SUBTEXT IN SPANISH AMERICAN NARRATIVE: CONTRIBUTIONS BY BORGES, CARPENTIER, AND VARGAS LLOSA TO THE TEACHING OF CREATIVE WRITING

Abstract: The purpose of this article is to demonstrate that it is possible to counteract the potential influence of Anglo-Saxon creative writing didactics on Hispanic American literary production by taking the fictional poetics and narrative works of canonical Hispanic American authors as a starting point for teaching creative writing to Spanish-speaking students. Opting for the case study as a methodological approach, we analyze the reflection on subtext and its use as a procedure in the works of three fundamental authors of the continental canon: Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier and Mario Vargas Llosa. Evidence is provided that, in order to create subtext, Jorge Luis Borges uses the “secret plot” or the “hidden story”, Alejo Carpentier the allegory and Mario Vargas Llosa the “hidden data”.

Keywords: Hispanic American literature; creative writing; subtext; Jorge Luis Borges; Alejo Carpentier; Mario Vargas Llosa.

**POÉTICAS DO SUBTEXTO NA NARRATIVA HISPANO-AMERICANA:
CONTRIBUIÇÕES DE BORGES, CARPENTIER E VARGAS LLOSA PARA O
ENSINO DA ESCRITA CRIATIVA**

Resumo: O objetivo deste artigo é demonstrar que é possível neutralizar a potencial influência da didática anglo-saxônica da escrita criativa sobre a produção literária hispano-americana, tomando as poéticas ficcionais e as obras narrativas de autores canônicos hispano-americanos como ponto de partida para o ensino da escrita criativa a estudantes hispano-parlantes. Optando pelo estudo de caso como abordagem metodológica, analisamos a reflexão sobre o subtexto e seu uso como procedimento nas obras de três autores fundamentais do cânone continental: Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier e Mario Vargas Llosa. Evidencia-se que, para criar o subtexto, Jorge Luis Borges utiliza o “enredo secreto” ou a “história oculta”, Alejo Carpentier a alegoria e Mario Vargas Llosa o “dado oculto”.

Palavras-chave: Literatura hispano-americana; escrita criativa; subtexto; Jorge Luis Borges; Alejo Carpentier; Mario Vargas Llosa.

Referencias

BORGES, Jorge Luis. “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. *Sur*. Buenos Aires, ano 10. n. 68, p. 30-46, maio 1940.

BORGES, Jorge Luis. “Un film abrumador”. *Sur*. Buenos Aires, n. 83, ago. 1941.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. 14. ed. Buenos Aires: Emecé, 1974.

BORGES, Jorge Luis. El arte narrativo y la magia. *In: Discusión*. Buenos Aires: Manuel Gleizer Editor, 1932.

CARPENTIER, Alejo. *Los pasos perdidos*. (1^{ra} ed. 1953) La Habana: Editorial de Arte y Literatura, 1976.

EARNSHAW, Steven (ed.) *The Handbook of Creative Writing*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.

FRANCO HARNACHE, Andrés. “Mostrar, no decir”: The Influence of and Resistance Against Workshop Poetics on the Hispanic Literary Field. *In: Masschelein, Anneleen; de Geest, Dirk (eds). Writing Manuals for the Masses: The Rise of the Literary Advice Industry from Quill to Keyboard*. Leuven: Palgrave Macmillan, 2021.

FUGET, Alberto; GÓMEZ, Sergio. *McOndo*. Madrid: Mondadori, 1996.

MORA, Vicente Luis; PEINADO ELLIOT, Carlos. *Escritura creativa e imaginación literaria: De la práctica a la teoría*. Madrid: Dykinson, 2022.

PASTORMELO, Sergio. Los usos de Borges. *Variaciones Borges* (Aarhus Universität), núm. 3, 1997.

SEGER, Linda. *El secreto del mejor cine. El subtexto en el guion y en la novela*. Madrid: EDICIONES RIALP, 2018.

VARGAS LLOSA, Mario. *Cartas a un joven novelista*. Barcelona: Editorial Planeta, 1997.

VARGAS LLOSA, Mario. *Conversación en La Catedral*. Barcelona: Seix-Barral, 1969.

VARGAS LLOSA, Mario. *La casa verde*. Barcelona: Seix-Barral, 1966.

VARGAS LLOSA, Mario. *La ciudad y los perros*. Barcelona: Seix-Barral, 1963.

Recebido em 17/09/2024

Aceito em 21/04/2025

Publicado em 18/10/2025