

**SARCASMO, IRONÍA Y NARRACIÓN: ANÁLISIS DE UNA
ESCENA DEL CUENTO «EL CAMPEÓN DE LA MUERTE»
DE ENRIQUE LÓPEZ ALBÚJAR**

SARCASM, IRONY AND NARRATION: ANALISIS OF A SCENE
FROM THE STORY «EL CAMPEÓN DE LA MUERTE» BY
ENRIQUE LÓPEZ ALBÚJAR

RAYMUNDO CASAS NAVARRO

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima
Perú

jcasasn@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0002-6598-2346>

JORGE VALENZUELA GARCÉS

Academia Peruana de la Lengua
Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima
Perú

jvalenzuelag@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0001-8886-699X>

Resumen: En este artículo nos centraremos en el análisis de una escena impactante del cuento indigenista «El campeón de la muerte», incluido en el volumen *Cuentos andinos* de Enrique López Albújar (1920). Para contextualizar mejor nuestra ruta interpretativa, estableceremos algunas líneas conceptuales referidas a la índole del indigenismo ortodoxo dentro de la tradición crítica peruana, así como desarrollaremos aspectos medulares del sarcasmo y la ironía, tales como se conceptualizan en la emergente pragmática cognitiva (Kreuz, 2020; Casas, 2022). Con el fin de entender el trayecto pasional del relato asociado a una especie de brutal venganza, se hace una incisión en la visión de la justicia andina como un caso acendrado de iusnaturalismo. Se postula que, en una de las escenas más intensas del referido cuento indigenista, la narración hace gala de una sólida distinción entre el sarcasmo y la ironía, lo que se puede entender en términos de operaciones profundas ligadas con las emociones y los sentimientos. Una corroboración interesante de este cruce hermenéutico nos la da una eficaz versión fílmica del cuento, dado que, gracias al código cinematográfico, se visualiza con nitidez la dinámica de los gestos que refleja la activación de espacios mentales asociados al manejo intenso de los afectos por parte de los personajes.

Palabras clave: Ironía, sarcasmo, cognición, cuento indigenista, iusnaturalismo.

Abstract: In this paper, we will focus on the analysis of a shocking scene from the indigenist tale “The Champion of Death”, included in the volume *Andean Tales* by Enrique López Albújar (1920). To better contextualize our interpretative path, we will establish some conceptual lines referring to the nature of orthodox indigenism within the Peruvian critical tradition. In addition, we will establish core aspects of sarcasm and irony, as conceptualized in the emerging cognitive pragmatics (Kreuz, 2020; Casas, 2022). In order to understand the passionate path of the story associated with a kind of brutal revenge, an incision is made in the vision of Andean justice as a case of iusnaturalism. It is postulated that, in one of the most intense scenes of the aforementioned indigenist tale, the narrative shows a strong distinction between sarcasm and irony, which can be understood in terms of deep operations linked to emotions and feelings. An interesting corroboration of this hermeneutical point of view is given by a plausible film version of the story, since, thanks to the cinematographic code, the dynamics of the gestures that reflect the activation of mental spaces associated with the intense management of affections by the characters are clearly visualized.

Key words: Irony, sarcasm, cognition, indigenist tale, iusnaturalism.

Recibido: 30/06/2023. Aceptado: 13/11/2023.

La vida del indio tiene estilo.

José Carlos Mariátegui

1. Introducción

La obra fundamental de José Carlos Mariátegui culmina con un ensayo que ha sido considerado como el cimiento de la tradición crítica literaria peruana: «El proceso de la literatura» (Mariátegui, 1928). Al poner de relieve que la visión literaria de Riva Agüero está motorizada por un rancio sentimiento de casta, Mariátegui no reclama imparcialidad y reconoce su indeleble fulcro socialista. En alusión a una idea nietzscheana, Mariátegui propugna una escritura fuertemente comprometida y militante como recomendaba Zaratustra: «De todo cuanto ha sido escrito yo solo amo aquello que se escribe con la propia sangre. Escribe con sangre: y sabrás que la sangre es espíritu» (Nietzsche, 2016, p. 92). Así, el Amauta valora el surgimiento del indigenismo como un movimiento que persigue honestamente la reivindicación de lo autóctono, lo que no implica propugnar un retorno anacrónico al pasado: la reivindicación se inserta en un programa revolucionario que proclama el advenimiento de una nueva sociedad. De acuerdo con el ensayo de Mariátegui (1928), el indigenismo aspira a plasmar una

versión rigurosamente verista del indio, proyecto estético de gran valor porque, a principios del siglo XX, imperaba una visión idealizada, falaz y alóctona en torno al indio. Mariátegui (1928) establece que, si bien el indigenismo es incapaz de reflejar la propia ánima del indio, porque el indigenismo es una literatura de mestizos, puede ir en busca de las raíces profundas del indio, todavía latentes en las serranías más remotas del Perú profundo.

Resulta interesante que Mariátegui (1928) valore, en grado sumo, la obra de Enrique López Albújar. En efecto, según el Amauta, a pesar de su alma de costeño, el vigoroso narrador chiclayano escucha los lejanos latidos del mundo quechua y, gracias a su penetrante acuidad, logra adentrarse en los hondos abismos del alma autóctona peruana. Así, en los relatos de López Albújar (1920), se pernota con nitidez esa moral práctica de la cosmovisión andina, alejada de la metafísica abstracta que impera en la cultura occidental. Sin hesitación, el Amauta erige un comentario en loor de López Albújar: «Los *Cuentos andinos* apprehenden, en sus secos y duros dibujos, emociones sustantivas de la vida de la sierra, y nos presentan algunos escorzos del alma del indio» (Mariátegui, 1928, p. 259). Vale decir, esa suerte de pesimismo vital del hombre andino, cuasi schopenhaueriano, se hilvana formidablemente en los cronotopos narrativos del egregio cuentista indigenista.

2. El indigenismo ortodoxo

Influido por la egregia incisión del Amauta, Escajadillo (1971, 1972, 1986) sostiene enfáticamente que el indigenismo peruano se inicia con la narrativa de López Albújar. Según Escajadillo (1994), el autor de *Cuentos andinos* supera el lastre romántico del indianismo exotista para burilar ficciones que se aproximan al indio de «carne y hueso». De modo inteligente, Escajadillo (1994) postula que, para reconocer este rasgo de aproximación a los indios de carne y hueso, se necesita un análisis específico de cada obra, dado que un estricto criterio nomológico-deductivo tornaría difusa la argumentación. Así, verbigracia, si se compara un cuento de Ventura García Calderón con un cuento de López Albújar, se podrá entender en qué sentido un indio como Cunce Maille goza de un efecto más intenso de realidad. López Albújar (1920) nos presenta, dentro de un mundo posible ficcional, un indio convincente en su fisonomía, en su misticismo, en su idioma, en

su manera de entender la justicia humana. Recordemos que el narrador configurado por Ventura García Calderón en el cuento «La venganza del cóndor» (1973) establece una tajante escisión entre los hombres blancos y los hombres andinos, y establece una mirada exotista con respecto al conocimiento y comprensión¹ del indígena. De esta manera, se puede conjeturar plausiblemente que la narrativa de López Albújar supera la tradición indianista romántica en la que se configuran indios borrosos, indescifrables, diluidos, esquemáticos e idealizados. Así, en un ensayo epidíctico, Tamayo (1968, p. 61) reconoce un *élan* trágico en López Albújar que lo conduce a forjar «un definido indigenismo con una evidente preocupación por el destino del hombre peruano».

La tesis de Escajadillo (1971) acerca de la fundación del indigenismo ortodoxo por parte de Enrique López Albújar se sustenta en tres criterios autónomos. En primer lugar, la narrativa de López Albújar persigue, objetivamente, la reivindicación del indio, aunque no inscriba este cometido en un proyecto socialista. Al establecer que la justicia andina no se reduce a un impulso bárbaro, sino que se basa en una suerte de iusnaturalismo², se logra derruir un prejuicio occidental contra un modo ancestral de impartir justicia. En «El campeón de la muerte» (López Albújar, 1920), por ejemplo, se supera la sed de venganza por una búsqueda perfecta de equilibrio, según una regla de oro del más acendrado iusnaturalismo. En segundo lugar, en la cuentística de López Albújar (más allá de los estereotipos del indianismo romántico, en el que se observa a indios contruidos desde la mirada paternalista o sometidos de forma inclemente por sus dominadores y al margen de su comunidad), se logra visualizar a un indio que deja de ser un esquema inefable para devenir en un personaje pleno con sentimientos intensos y un razonamiento preclaro. En tercer lugar, el proyecto narrativo de López Albújar se propone presentar una cosmovisión distinta de la occidental (Mariátegui, 1928), pero que posee plena consistencia, compacta integridad, sutil plausibilidad. El narrador nos señala, entre líneas, que, si nos despojamos de nuestras anteojeras, veremos un mundo diferente, que

¹ Con respecto a este punto, consúltese Valenzuela (2011) en el que se propone una aproximación a las limitaciones de la mirada exotista del narrador de «La venganza del cóndor», al momento de comprender al indígena.

² Una suerte de Derecho Natural en el que se sustentaría la prístina justicia andina.

puede ser impactante, pero que es humano, demasiado humano, como el universo occidental. Así, pues, el mundo posible configurado en *Cuentos andinos* se erige como un universo alternativo, cohesivo y coherente, pleno de simbolismo cultural. Y se puede decir que es un logro estético para el realismo literario acceder a un cronotopo efectivo, muy acorde con el telúrico espacio andino, a pesar de ciertas limitaciones asociadas a una mirada de raigambre naturalista.

3. Iusnaturalismo en el cuento indigenista

Aunque en *Cuentos andinos* (1920) se puede visualizar un realismo truculento (si se pone hincapié, por ejemplo, en la antropofagia), no se puede decir que ello se deba a la imaginación desbocada del autor. El canibalismo o la antropofagia son elementos culturales que se retrotraen, incluso, al remoto pasado precolombino. Ya en Betanzos (2004 [1551-1557]), se describen escenas vinculadas con una práctica antropofágica en el mundo andino incaico y, por ello, en la narrativa de López Albújar, de modo coherente, están latentes estos rezagos bárbaros. Sin duda, el sentimiento occidental reacciona con pavor frente al canibalismo, pero hay que entender que, si se quiere lograr efectos realistas en una ficción, sería ilógico soslayar una costumbre andina tan inveterada. Al parecer, este intenso realismo descarnado de *Cuentos andinos* ha dado pábulo para barruntar cierto racismo en el narrador o en el autor. Vale decir, en el fondo íntimo del universo narrativo de *Cuentos andinos* habría una mirada despectiva y peyorativa en torno al indígena. En consecuencia, Cornejo Polar (1980) se dedica a fustigar un sesgo presuntamente defectuoso: López Albújar extrapola una conclusión sobre el indio a partir de sus contactos con los indios criminales, dada su experiencia como juez. Sin embargo, no hay racismo en *Cuentos andinos*, sino una inquebrantable determinación de alejarse del especioso y edulcorado romanticismo exotista. Solo alejándose de la falacia romántica, puede generarse una aproximación a una eficaz visión nítida del hombre andino. En efecto, como López Alfonso (1998, 2009) ha sostenido, en la ficción indigenista de López Albújar se proyecta una imagen compacta y eficaz del hombre andino, y no sería plausible barruntar un sentido de menosprecio o de verecundia en el universo de la ficción. Es más, no se debe

confundir el mensaje narrativo indigenista con el desarrollo argumentativo de un conspicuo ensayo de López Albújar en torno a la psicología del indio (1976). De acuerdo con López Alfonso (2009), los críticos que postulan una pulsión racista en la narrativa de López Albújar incurren en un expediente especioso al no disociar pertinentemente entre la diégesis y el ensayo. Sin embargo, puede sostenerse que hay una médula naturalista en el cuento «Ushanan-jampi» de López Albújar (Valenzuela, 2019), lo que genera una objetiva desafección con respecto al indio, y lo aleja del principio solidario de defensa del indio comunitario.

Nuestro interés se centra en cómo se plasma la idea de justicia andina en «El campeón de la muerte». Postulamos que, en este formidable cuento indigenista, se da la proyección de un iusnaturalismo acendrado y preclaro. De acuerdo con el iusnaturalismo (Welzel, 1977; Finnis, 2003), el sentido de justicia es universal y se impone sobre los criterios convencionales de una comunidad, grupo humano o sociedad: hay, pues, un derecho natural que determina lo que es justo de manera intrínseca, esencial y ecuménica. Atendiendo al cuento, objeto de estudio, es verdad que Liberato Tucto quiere que Crispín, el mostrenco, sea ajusticiado con una crueldad hiperbólica. Sin embargo, el campeón de la muerte, el implacable *illapaco* de Pampamarca, sostiene que se debe corroborar intersubjetivamente si, en efecto, el llamado mostrenco es un hombre protervo que ha perpetrado una terrible maldad. Ahora bien, un sujeto que secuestra, viola repetidamente y descuartiza a una doncella solo por un desdén mal procesado merece el mayor castigo: se le debe aplicar la rigurosa, pero acendrada, vara de la justicia, de manera análoga a una ley del Talión. El campeón de la muerte solo puede llevar a cabo la ejecución si el acusado la merece y se infiere, por la estructura narrativa, que el castigo debe seguir el ritmo implacable de la justicia. Por ello, la solicitud de Liberato Tucto (diez balazos para el mostrenco), en última instancia, se percibe como un acto extremo, pero justo en un sentido ancestral. Probablemente, se considere un procedimiento extraño o difícil de procesar, pero si descuartizaran a una hija adorada, ¿cuál sería la reacción de un alemán, un británico, un inuit, un japonés, un aimara o un senegalés? Como argumenta un célebre personaje shakespeariano (Shakespeare, 2012), si un ser humano sufre un corte, sangrará, y si le hacen algo horripilante, se vengará, aplicando una lógica universal.

En la perspectiva iusnaturalista, hay un concierto de emoción y de ra-

zón para entender una acción que va más allá del visceral sentimiento de venganza. Queda claro en el cuento «El campeón de la muerte» que la furia insana de Hilario Crispín surge por el repudio de Liberato Tucto al no aceptar la unión conyugal del mostrenco con su hija. El agudo contraste entre un hombre honrado (Liberato Tucto) y un tipejo de dudosa moral (Hilario Crispín) torna imposible el connubio. Le duele a Crispín, sin duda, ser considerado un mostrenco, un sujeto sin oficio ni beneficio. Y la feroz ira contenida de Liberato Tucto se fragua al ver el cuerpo descuartizado de su adorada hija. Las emociones humanas operan cambios en el ritmo cardíaco, en la respiración, en las secreciones hormonales, en los gestos faciales (Damasio, 2021). Señala Damasio (2021, p. 83) lo siguiente: «Las acciones emotivas tienen por lo general como objetivo servir de apoyo a la homeostasis, por ejemplo, enfrentándose a las amenazas (mediante el miedo o la ira)». Se puede decir que Crispín actúa por pura emoción, por insania, y comete un acto terrible, profundamente inmoral. En cambio, en Liberato Tucto opera un sentimiento que lo ayuda a gestionar el cruento espectáculo, como un centinela que establece una pausa y que genera, como resultado complejo, la ira contenida. Solo en un canalla perverso, como Crispín, puede haber alegría y orgullo luego de perpetrar una maldad. En Liberato Tucto, toda la sufrida experiencia lo conduce a un estado de ánimo que no se debe entender solamente como una sed irracional de venganza.

Probablemente, se comprenda mejor la ira contenida de Liberato Tucto si establecemos una comparación con la clásica furia de Aquiles (Latacz, 2002; Powell, 2004). El sentimiento de Aquiles se puede considerar como desmesurado y, en principio, inmoral. Si por una intelección del honor helénico, Aquiles debía enfrentar a Héctor y matarlo, ello carece de inconveniencia ética; pero lo que hace el pélida con el cadáver del troyano es el colmo de la desmesura: «Sediento aún de venganza, ata su cadáver a un carro y lo arrastra repetidas veces alrededor de la ciudad amurallada [...], y se lleva consigo luego el cadáver con la intención de entregarlo a los perros» (Giusti, 2007, pp. 13-14). En efecto, Giusti (2007) lleva a cabo un esplendente análisis del pasaje homérico para establecer el fallo moral de la desmesura del hijo de Tetis. Respecto de la perspectiva en torno a la desmesura de Aquiles, se puede sostener que la pura sed de venganza se enrumba por un crucero alejado del sentido moral. Sin embargo, en la mente de Liberato Tucto no se anida la pura sed de venganza y su deseo de

ver morir al mostrenco se puede entender en los más diáfanos términos iusnaturalistas³.

La cólera de Aquiles es hiperbólica, desproporcionada, irracional. Si él sabía que Héctor mató a Patroclo por error, ¿por qué tal ensañamiento? Un lector bien intencionado no podría estar de acuerdo con tal excesiva ira y, en el fondo, se alegrará por la defensa del cuerpo de Héctor a cargo de los dioses. En contraste, ese lector ideal no puede censurar a Liberato Tucto: la furia del hombre andino es directamente proporcional a la vesánica sevicia del mostrenco. Como se dice, los seres humanos no estamos hechos de amianto y nuestra mente opera con una estricta causalidad: acciones terribles generan sentimientos terribles, toda acción conduce a una reacción. Señala enfáticamente Damasio (2021, p. 114) que los sentimientos humanos no son puramente mentales: «son híbridos de la mente y el cuerpo; se desplazan fácilmente de la mente al cuerpo, y viceversa, y perturban la paz mental». La profunda perturbación acaecida en Liberato Tucto (visualizar a su hermosa Faustina convertida en sanguinolentos despojos) motoriza el deseo de venganza, es verdad, pero ese deseo está en consonancia con una suerte de equilibrio ético, y no con la desmesura del hijo de Peleo.

Se puede considerar que la «venganza» de Tucto es, en el fondo, una acción razonable de acuerdo con la regla de oro iusnaturalista, según la cual la reciprocidad es un acto de justicia: «No hagas a otro lo que no quieras que él te haga» (Perelman, 1997, p. 98). Crispín, el mostrenco, fue sádico e inhumano: actuó con luciferina sevicia. En consecuencia, merece un castigo proporcional a su bárbaro crimen. Esta interpretación muestra solvencia al constatar el balance garantizado por la acción de un eximio verdugo que es la vara de la justicia retributiva: el *illapaco* Juan Jorge, el campeón de la muerte. Su pulcra precisión, su férrea disciplina, su saber experiencial establecen una acción que supera la venganza irracional. Como sostiene Perelman (1997), esta forma de la reciprocidad puede suscitar extrañeza en la óptica occidental, razón por la cual el relato de López Albújar posee un enorme mérito: ha sabido erigir una historia donde la extrañeza se morigeró y se abre paso a un universo contundente, pero racional y verosímil.

³ Se postula una diferencia entre un deseo de venganza irracional que cae fuera de la moral y una suerte de castigo retributivo que, en principio, intenta aproximarse a una restauración del equilibrio, por lo que se inscribe en un plano moral.

4. Ironía y sarcasmo: un enfoque cognitivo

La emergencia del sentido es una operación esencialmente cognitiva, de acuerdo con los más recientes avances de la teoría semántica (Lemmens, 2015). El procesamiento del significado se lleva a cabo en la factoría de la mente y, como operación conceptual profunda, tiene aspectos universales, pero desarrolla, también, aspectos ligados con cada cultura humana. Desde los prístinos escenarios de la humanidad donde se plasmaba un patrón semántico universal, la mente humana ha ido evolucionando y, en ese trayecto, se han configurado modos idiosincrásicos, propios de cada entorno cultural. Sin embargo, muchas de nuestras experiencias más básicas propenden a ser universales y la semántica cognitiva nos brinda un marco teórico poderoso para explicar la dinámica, la estructura y el funcionamiento del simbolismo humano, lo que se proyecta en los modos del sarcasmo y la ironía, como operaciones universales de nuestra cognición.

Aunque la ironía es muy distinta del sarcasmo desde el plano etimológico, el nivel semántico y el estrato de la conceptualización (Taylor, 2017), suele haber una confusión en el paradigma lexicográfico y en la intuición de las personas comunes y corrientes: a veces, no hay una clara distinción entre una ironía acerba y un sarcasmo rampante. Es más, de acuerdo con Attardo (2000, p. 795), no hay consenso en determinar, entre los especialistas, si la ironía y el sarcasmo son lo mismo o cosas muy diferentes. Así, se presenta al sarcasmo como una ironía negativa (Alba-Juez & Attardo, 2014) y, para la óptica de Gibbs (2000), el sarcasmo representa un tipo de la ironía. En efecto, si nos quedamos en la pura fenomenología, la distinción se torna borrosa; por ello, es pertinente llegar al fondo del asunto y visualizarlo desde el sustrato de la conceptualización.

Desde el punto de vista del destinatario, una ironía puede ser tan agresiva como un sarcasmo, del mismo modo que un leve golpe puede ser sentido como un puñetazo, dependiendo de la víctima y de las circunstancias. En un conspicuo ensayo de interpretación, Booth (1974) habla de las ironías satíricas que persiguen la ofensa y, en ese sentido, puede generarse una especie de superposición entre la ironía y el sarcasmo (Dynel, 2014; Averbeck, 2013). Resulta evidente que una interpretación desde las anclas del contexto puede brindarnos una mejor intelección (Barbe, 1995).

Ahora bien, el sarcasmo suele ser descalificador, pernicioso, despectivo,

mordaz y siempre se desarrolla de manera hostil, lo que se traslada al tono de voz y a una aparatosa gestualidad (Davis, 2010). De manera inherente, el sarcasmo plasma un efecto negativo y se encuentra en las antípodas de la cordialidad o de la cortesía verbal. Al ser empleado en una discusión polémica, el sarcasmo se convierte en un arma efectiva y eficaz de la malevolencia: en contextos argumentativos, con la operación sarcástica, se busca infligir un grave daño al oponente. En consecuencia, si se desea convencer al receptor o suscitar un ánimo benevolente, sería un completo desatino hacer uso de esta agresiva estrategia cognitiva.

La ironía se distingue por su sutileza y, aunque puede ser una herramienta ocasional de la vulneración, no persigue un ataque lapidario. Es más, como en el gran filósofo Sócrates, la ironía puede ser un instrumento educativo, aleccionador; en suma, puede ser un recurso cognitivo edificante. En las ironías más prototípicas de la vida cotidiana, se quiere llegar a una alianza entre el emisor y el destinatario, lo que quiere decir que la ironía no es, de modo intrínseco, amenazante ni contenciosa. Ello significa que la ironía no es, *per se*, malevolente si, por ejemplo, se erige como un acto de habla lúdico. Así, en una ocasión, el gran cantante norteamericano Elvis Presley anunció, irónicamente, a su público que iba a interpretar una «triste» canción, pero... icantó el movido tema «*Hound dog*»!

Puede suceder que un ironista escuche a un cantante argentino desafinado e, irónicamente, le diga: «¡Eres el nuevo *Gardel*!». Pues bien, si el individuo argentino no recibe bien la ironía y se genera una tensión complicada, es perfectamente posible que el ironista se retracte y le diga al sujeto que, realmente, aprecia su talento y que, en verdad, considera que canta tan bien como Gardel. Este movimiento retráctil define semántica y pragmáticamente a la ironía, pero es casi imposible que haya sarcasmos retráctiles. Si la ironía se puede emplear como un mecanismo de defensa, el sarcasmo es crucialmente un método de ataque. Esta diferencia en los mecanismos mentales se observa, paladinamente, en una escena trepidante del relato indigenista de Enrique López Albújar: Liberato Tucto recurre a la ironía para increpar al mostrenco desde una posición de defensa; en cambio, el mostrenco recurre al sarcasmo para herir más al padre atribulado.

De acuerdo con el modelo tetraespacial de la cognición (Fauconnier & Turner, 2002; Casas, 2019; Casas, 2022), la ironía y el sarcasmo se distin-

guen perspicuamente por la emergencia del espacio de fusión conceptual (el *blend*). En la construcción dinámica del sentido, al generar un pensamiento o al burilar un acto de habla, se activan verdaderos espacios mentales en la cognición humana. Definidos como «pequeños paquetes conceptuales erigidos para comprender y actuar en un momento preciso» (Fauconnier & Turner, 2022, p. 102), gracias a los espacios mentales, el discurso se organiza de tal manera para que la mente pueda acceder a una efectiva representación semántica dinámica. Mediante correspondencias horizontales y proyecciones verticales, la dinámica de espacios mentales se dirige, en el profundo plano de la cognición, a un sentido emergente: el *blend*, que puede ser una ironía o puede ser un sarcasmo. Se parte de un espacio genérico, relativamente abstracto, que luego se proyecta en los espacios de *input* que son representaciones dinámicas más concretas. Entre los espacios de *input* hay diversas correspondencias que entablan identificaciones, analogías, contrastes, etc. Finalmente, se plasma en la conceptualización un cuarto espacio mental, el espacio de fusión conceptual o *blend*. Es en el *blend* donde emerge el sentido metafórico, metonímico, eufemístico, irónico, sarcástico, etc.

Postulamos que, en el *blend* sarcástico, resulta esencial la presencia de una víctima, razón por la cual el carácter ponzoñoso del sarcasmo desarrolla un efecto victimario, lo que está en consonancia con la idea de que el sarcasmo es un modo de ataque. Si una expresión sarcástica se definiera según la teoría de los actos de habla (Searle, 1979), habría un acto locucionario (el mensaje verbal), un acto ilocucionario (la intención de agredir a la víctima) y un acto perlocucionario (el ataque eficaz contra la víctima). En cambio, no hay, necesariamente, una víctima en el caso de las ironías más prototípicas. Si un padre planea salir a la playa con la familia y, de pronto, surge una lluvia torrencial y exclama «¡Qué agradable clima, ¿no?», emerge un patente sentido irónico, pero no hay efecto victimario. Vale decir, tal mensaje irónico no persigue agredir a nadie en particular. Como mecanismo de defensa, puede ser que haya operaciones irónicas con un impulso impugnatorio, pero se trata de un impulso morigerado, subyacente, hasta hierático. Es más, por su condición retráctil, el sutil ataque irónico puede llegar a la ineficacia comunicativa y no desembocar en un efecto perlocucionario.

5. Una escena indigenista: sarcasmo versus ironía

En un conmovedor testimonio, dice Enrique López Albújar que los relatos que conforman su libro *Cuentos andinos* fueron escritos en horas de ínsito sufrimiento. Debido a que incumplió una ley para impartir verdadera justicia, López Albújar fue acusado de prevaricato e inhabilitado como juez. En el lapso de tiempo de la interdicción, se dedicó a la ficción y escribió los primeros relatos indigenistas de nuestra literatura. Uno de ellos, «El campeón de la muerte», aborda el tema del procedimiento de la justicia retributiva en el espacio andino, poniendo de relieve la figura de un eximio *illapaco*, una especie de infalible francotirador, llamado Juan Jorge. Con alta probabilidad, al sumergirse en la lectura del cuento, el lector literario queda cautivado por la compleja escena en la que el *illapaco* Juan Jorge lleva el paciente, metódico y eficaz ajusticiamiento contra un feroz indio ladino. Cada tiro disparado con el máuser (la vara de la justicia en los más alejados pueblos andinos), se relata con maestría. Por ello, la inmersión ficcional en ese momento épico justifica el título del gran cuento de López Albújar. Asimismo, genera un fuerte impacto el fetichismo caníbal encerrado en la cosmovisión del *illapaco*, descrito como el campeón de la muerte.

Hecho este preámbulo, nuestro trabajo hermenéutico se focalizará en una escena primigenia que es como el primer motor de toda la trama narrativa: el encuentro pletórico de odio entre un padre desconsolado y un indio asesino. Consideramos que en esa escena se plasma un agudo contraste entre el sarcasmo y la ironía, lo que podría entenderse como una corroboración de una teoría cognitiva que establece la esencial diferencia entre ambas operaciones de la factoría de la mente (Casas, 2022).

«Con la cabeza cubierta por un cómico gorro de lana, los ojos semioblicuos y fríos –de frialdad ofídica– los pómulos de prominencia mongólica [...] el viejo Tucto parecía un ídolo incaico hecho carne» (López Albújar, 1920). Así, se describe a Liberato Tucto, completamente consternado por la desaparición de su querida hija, Faustina. Hilario Crispín, el raptor de la bella doncella, es descrito como un mostrenco, vale decir, un vagabundo totalmente inmerso en una existencia disoluta. Luego de treinta largos días, el protervo y taimado personaje aparece con un ominoso saco que contiene lo que queda de la pobre Faustina, «descuartizada con prolijidad y

paciencia diabólicas, escalofrantes, con un ensañamiento de loco trágico» (López Albújar, 1920).

En una escena suspendida en el tiempo narrativo, en una suerte de presente absoluto, el indio Crispín llega hasta donde está Tucto y desata un saco que guarda «un contenido nauseabundo, viscoso, horripilante, sanguinolento, macabro, que, al caer, se esparció por el suelo, despidiendo un olor acre y repulsivo» (López Albújar, 1920). Después de sacudir el saco con escarnio abominable, el mostrenco, con ludibrio y sarcasmo diabólico, se dirige amenazante al provector Tucto: «No te dejo el saco porque puede servirme para ti si te atreves a cruzarte en mi camino» (López Albújar, 1920). En la lógica del relato, el saco es una entidad metonímica de raigambre retrospectiva y con sentido prospectivo: evoca el descuartizamiento sufrido por Faustina y proyecta una intimidación para con Liberato Tucto. Se trata de un feroz simbolismo, urdido en una mente macabra para infligir un daño cruel e irreparable. En la trama diegética, Crispín le vuelve la espalda al viejo como señal de intenso desprecio y agudo desdén.

Con toda seguridad, el sarcasmo zahiriente del indio taimado ha causado una profunda mella en la pobre alma cansina de Liberato Tucto, y se puede decir que el provector personaje queda inmensamente abatido al reconocer a su hija en unos despojos viscosos, nauseabundos, sanguinolentos y horripilantes, como se describe en el relato ficcional. Sin embargo, el anciano, después de ese funesto impacto emocional, logra reponerse, domina su furia y alcanza un estado impasible, digno del espartano más indolente. Con el frío dominio que da una aparente calma, Tucto le lanza al indio Crispín una feroz ironía (López Albújar, 1920):

–Harás bien en llevarte tu saco; será robado y me traería mala suerte. Pero ya que me has traído a mi hija debes dejar algo para las velas del velorio y para atender a los que vengan a acompañarme. ¿No tendrás siquiera un sol?

Si bien se puede decir que tanto en el indio mostrenco como en el indio provector se genera, raigalmente, un odio intenso, tal sentimiento recíproco se procesa de manera diferente en cada mente y, sobre todo, en cada corazón. Como todo sentimiento emocional (Damasio, 2021), el odio puede ser duradero y emerge del interior más profundo del ser humano. Ello quiere decir que el odio es, en esencia, interoceptivo (Damasio, 2021), por lo que

se procesa en la mente de manera doliente, sufriente y exasperante.

En Crispín, el odio visceral que siente por Tucto se proyecta en un sarcasmo con un efecto victimario patente, y el sarcasmo opera de manera conspicua, acompañado de una interjección flagelante en consonancia con una expansión afectiva (Figura 1). Vale decir, Crispín no oculta su satisfacción por haberse vengado del provecito indio. En Tucto, el odio entrañable que siente por el mostrenco se controla por un movimiento retráctil, atenuante y camuflado por una especie de extraña cortesía: «¿No tendrás siquiera un sol?». Si el sarcasmo diabólico de Crispín es expansivo, la feroz ironía de Liberato es íntima, secreta y profunda. En consecuencia, se puede decir que un mismo sentimiento suscita reacciones afectivas diferentes, plasmadas en la actitud sarcástica del mostrenco y en la actitud irónica del indio entrado en la senescencia. La efusividad del sarcasmo produce gestos y actitudes muy visibles, definitivamente insoslayables. De esa manera, la venganza iracunda del mostrenco, en la medida en que se ha saciado, se explaya en una sonora carcajada. En cambio, la condición subyacente de la ironía se expresa casi a la sordina y se puede mostrar en un rictus ambiguo e inefable, esto es, en una contracción del afecto. Así, la contenida amargura del padre se expresa en una gélida y hierática sonrisa (Figura 2).

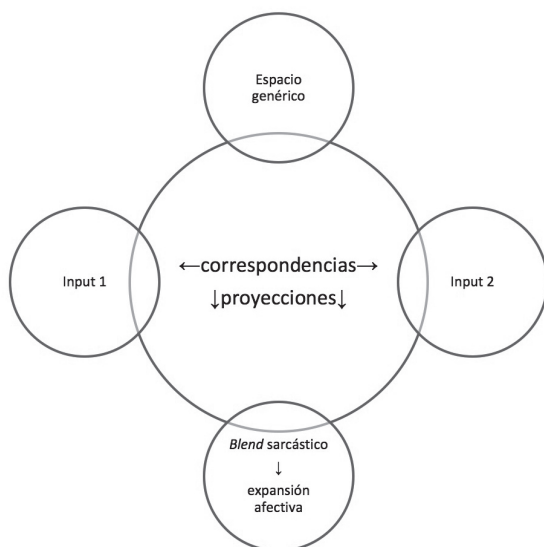


Figura 1: la expansión sarcástica.

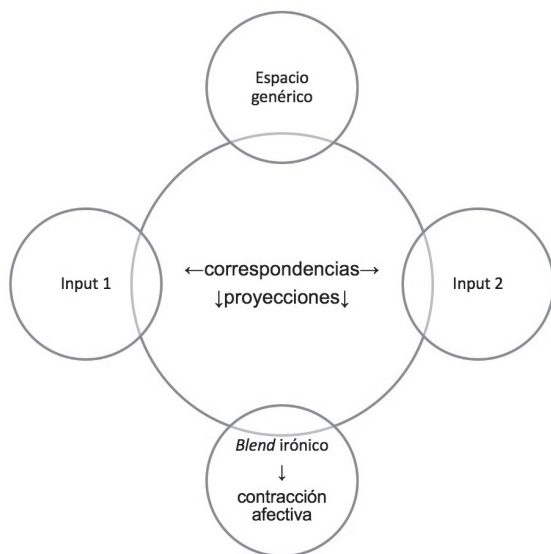


Figura 2: la contracción irónica.

El narrador logra establecer un nítido contraste entre la ironía y el sarcasmo, a pesar de que estos actos de habla presuponen un sentimiento análogo: el odio profundo e intenso anidado en cada corazón de los personajes. En el caso de Hilario Crispín, el repudio recibido por su condición de mostrenco ha activado una furia insana, irracional e incontenible dirigida contra una muchacha casta e inocente. En el caso de Liberato Tucto, toda la experiencia sufrida por el ominoso rapto y el bárbaro asesinato de su dulce hija ha significado un estado de ánimo que se puede entender como una sed de venganza, aunque, según nuestra perspectiva, hay que comprenderlo como un modo de justicia retributiva. Resulta evidente que el sarcasmo originado en la mente de Crispín genera un movimiento expansivo que fluye sin óbice alguno, por lo que se expresa en gestos muy histriónicos y en estruendosas carcajadas. Asimismo, se puede inferir plausiblemente que la ironía latente de Liberato Tucto se plasma, a la sordina, en una ira contenida que busca disfrazarse de aplomo indolente y de sonrisa impertérrita. Vale decir, el sarcasmo se diferencia de la ironía no solo en los procesos de la factoría cognitiva, sino en el manejo de las actitudes gestuales: el sarcas-

mo implica un ataque certero dirigido contra una víctima inerme; la ironía implica un mecanismo de defensa soterrado frente a un enemigo poderoso contra el cual no se puede luchar frontalmente. En efecto, Crispín ejerce un patente dominio por su vigor frente a un anciano que no le puede ofrecer franca resistencia. La mención del saco en el que estaban los despojos de Faustina encierra toda una intimidación o severa amenaza. Ello significa que el sarcasmo presupone un rol hegemónico, es decir, el sarcástico considera que ejerce el dominio de la situación y su acerada befa puede quedar impune.

6. Literatura y cine: un criterio de prueba

El cuento «El campeón de la muerte» de López Albújar exhibe algunos logros técnicos no menores como, por ejemplo, la intertextualidad: en una secuencia del relato, se habla del indio Cunce Maille, personaje central de otro cuento, el «Ushanan-Jampi». De esa manera, el universo ficcional de López Albújar (1920) se presenta como compacto y denso, con historias pertenecientes a un cronotopo unitario e integrador. Asimismo, en la lógica del relato, hay un manejo del lenguaje que se puede interpretar en términos del código cinematográfico (Baldelli, 1966). Se puede decir que literatura y cine son sistemas que presentan ciertas divergencias semióticas; sin embargo, en última instancia, se puede postular que hay una ruta heurística promisorio para visualizar de qué manera las estructuras fílmicas podrían ser mecanismos de prueba para la interpretación de la diégesis narrativa.

Juan Cristóbal Armesto (2014) dirigió un eficaz cortometraje con un título homónimo y que se basa sustancialmente en el cuento de López Albújar, aunque con algunas licencias para que la trama fílmica no se vea sinuosa ni bizantina. Empero, se puede decir que la escena que hemos analizado se proyecta en el cortometraje casi de manera icónica y, en ese sentido, la versión fílmica puede ser mencionada como un elemento de corroboración para nuestra labor hermenéutica.

Tanto en el relato (López Albújar, 1920) como en el film (Armesto, 2014), el encuentro entre Liberato Tuco e Hilario Crispín se maneja con creciente tensión y esplendente intensidad. Tuco está entregado a la coca

para saber qué está pasando con su hija secuestrada, pero nada determinante sale del sabor agrisado de la sacra hoja, y el anciano se hunde en una agobiante incertidumbre. Cuando llega el mostrenco y le lanza los restos sanguinolentos de Faustina, la tensión del film eleva los decibeles del conflicto irreductible entre un cruel asesino y un padre desesperado. En el film (Armesto, 2014), el peso de la turbulenta escena recae en la magnífica interpretación de los actores: mientras que el papel de Crispín se escora hacia el histrionismo, el papel de Tucto queda anclado en un dramatismo casi silente. La dinámica actoral establece un contraste palmario entre una actitud sarcástica y una actitud irónica, vale decir, el código cinematográfico capta de manera nítida las diversas actitudes de los personajes.

Hilario Crispín llega corriendo para hacer escarnio de Liberato Tucto. Sus gestos faciales, el movimiento avieso de los labios, la carcajada agresiva, el machete que blande con tono amenazante configuran un poder basado en la insana violencia. Se ve que el mostrenco está como ahíto, dado que ha saciado su irracional sed de venganza. Corpulento, agresivo, mordaz, intimidante, se presenta expansivo y desdenoso para con el padre atribulado, que busca infructuosamente respuestas en la coca. Al llegar Hilario, el mostrenco, Tucto siente el impacto de una noticia espantosa y cuando ve que su hija se ha reducido a un manojito viscoso, fétido e inerte, se nota, sin ambages, una funesta derrota en su acongojada alma. La actuación fílmica permite entender que la congoja se convierte en una ira contenida, un odio profundo, una rabia hermética y, quizás, por el sortilegio de la coca, Liberato activa la operación irónica al demandarle al mostrenco una suerte de reparación imposible mediante un extraño rictus irónico. El cortometraje aludido permite entender, mediante dinámicas visualizaciones, una vívida contienda entre la carcajada sarcástica de Hilario Crispín y el rictus irónico de Liberato Tucto, lo que guarda consonancia con nuestra lectura hermenéutica.

7. Conclusión

El indigenismo de Enrique López Albújar se eleva a un gran logro estético y ficcional: presenta, por primera vez en la narrativa peruana, indios fuertemente verosímiles con una rica, compleja e intrincada vida mental y

afectiva. No son autómatas o entes sin complejidad psicológica como en los tiempos del romántico indianismo exotista. Una de las proezas diegéticas de López Albújar, «El campeón de la muerte», contiene una vívida escena en la que el sentimiento de odio profundo, implacable e irreductible se maneja de manera distinta en dos personajes: mediante la expansión afectiva que conduce al sarcasmo desembozado (Hilario Crispín) y mediante la contracción afectiva que desemboca en una ironía hermética y hierática (Liberato Tucto).

El sarcasmo diabólico de Crispín apunta como una triaca ponzoñosa contra el anciano padre perplejo, compungido y atribulado, por lo que se puede sostener que la actitud sarcástica es un arma poderosa que intenta abatir psicológicamente a la víctima. El provento Tucto, luego de procesar el terrible impacto de ver a su adorada hija convertida en restos sanguinolentos, se sobrepone para lanzar una feroz ironía que se puede entender como un mecanismo de defensa, un recurso psicológico para no caer en la desesperación irracional.

De manera impactante, el relato indigenista nos brinda una escena donde el manejo intenso de los sentimientos y afectos conduce a señalar el sarcasmo y la ironía como modos de la cognición, empleados con rentabilidad en el universo narrativo de ficción. La verbalización literaria del cuento andino concuerda icónicamente con el manejo del código cinematográfico de un cortometraje homónimo. Gracias a esta correspondencia entre literatura y cine, se puede considerar que se obtiene una buena corroboración del trabajo hermenéutico centrado en la primordial escena indigenista.

Referencias bibliográficas

- Alba-Juez, L. & Attardo, S. (2014). The evaluative palette of verbal irony. En L. Alba-Juez & G. Thompson (Eds.). *Evaluation in Context*. John Benjamins, 93-116.
- Armesto, J. (Director). (2014). *El campeón de la muerte* [Cortometraje]. Cazador Films.
- Attardo, S. (2000). Irony as relevant inappropriateness. *Journal of Pragmatics*, 32(6), 793-826.
- Averbeck, J. M. (2013). Comparisons of ironic and sarcastic arguments in

- terms of appropriateness and effectiveness in personal relationships. *Argumentation and Advocacy*, 50(1), 47.
- Baldelli, P. (1966). *El cine y la obra literaria*. Ediciones ICAIC.
- Barbe, K. (1995). *Irony and Context*. John Benjamins.
- Betanzos, J. (2004) [1551-1557]. *Suma y narración de los incas*. Polifemo.
- Booth, W. (1974). *Retórica de la ironía*. Taurus.
- Casas Navarro, R. (2019). *Ironía y cognición*. Editorial Mantaro.
- Casas Navarro, R. (2022). La topografía del sarcasmo: un enfoque cognitivo. *Lengua y Sociedad*. Vol. 21, n.º 2, julio-diciembre 2022, 401-416.
- Cornejo Polar, A. (1980). *Literatura y sociedad en el Perú: la novela indigenista*. Lasontay.
- Cornejo Polar, A. (1994). *Escribir en el aire*. Editorial Horizonte.
- Damasio, A. (2021). *Sentir y saber. El camino de la consciencia*. Ediciones Destino.
- Davis, F. (2010). *La comunicación no verbal*. Alianza Editorial.
- Dynel, M. (2014). Isn't it ironic? Defining the scope of humorous irony. *Humor*, 27(4), 619-639.
- Escajadillo, T. (1971). *La narrativa indigenista: un planteamiento y ocho incisiones*. [Tesis doctoral]. UNMSM.
- Escajadillo, T. (1972). *La narrativa de López Albújar*. CONUP.
- Escajadillo, T. (1986). *Narradores peruanos del siglo XX*. Casa de las Américas.
- Escajadillo, T. (1994). *La novela indigenista peruana*. Editorial Mantaro.
- Fauconnier, G. & Turner, M. (2002). *The way we think: Conceptual blending and the mind's hidden complexities*. Basic Books.
- Finnis, J. (2003). *Natural law and natural rights*. Clarendon Press.
- García Calderón, V. (1973). *La venganza del cóndor*. Peisa.
- Gibbs, R. W. (2000). Irony and talk among friends. *Metaphor & Symbol*, 15(1&2), 5-27.
- Giusti, M. (2007). El sentido de la ética. En M. Giusti & F. Tubino (2007). *Debates de la ética contemporánea*. PUCP, 13-42.
- Kreuz, R. (2020). *Irony and Sarcasm*. MIT Press.
- Latacz, J. (2002). *Troya y Homero*. Ediciones Destino.
- Lemmens, M. (2015). Cognitive semantics. En N. Riemer (2015). *Routledge Handbook of Semantics*. Routledge, 90-105.
- López Albújar, E. (1920). *Cuentos andinos*. Imprenta Mundial.

- López Albújar, E. (1976). Sobre la psicología del indio. En M. Aquézolo (1976). *La polémica del indigenismo*. Mosca Azul Editores, 15-21.
- López Alfonso, F. (1998). Aproximación a «Cuentos andinos». *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 27, 111-123.
- López Alfonso, F. (2009). Narrativa indigenista y racismo: Ventura García Calderón, Enrique López Albújar y Luis E. Valcárcel. *América sin nombre*, 13-14, 94-102.
- Mariátegui, J. C. (1928). *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Editorial Minerva.
- Nietzsche, F. (2016). *Obras completas*. Volumen IV. Editorial Tecnos.
- Perelman, Ch. (1997). *El imperio retórico*. Grupo editorial Norma.
- Powell, B. (2004). *Homer*. Blackwell.
- Searle, J. (1979). *Expression and Meaning*. Cambridge University Press.
- Shakespeare, W. (2012). *El mercader de Venecia*. Alianza Editorial.
- Tamayo, A. (1968). Enrique López Albújar. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, 2(1968), 55-74.
- Taylor, Ch. (2017). The relationship between irony and sarcasm: insights from a first-order metalanguage investigation. *Journal of Politeness Research*, 13(2).
- Valenzuela, J. (2011). La experiencia narrativa de Ventura García Calderón: del decadentismo modernista a la cuentística del exotismo regionalista. *Narrativa completa I de Ventura García Calderón*. Pontificia Universidad Católica, 9-61.
- Valenzuela, J. (2019). El «freno naturalista» y la representación del indio en «Ushanan-Jampi» de López Albújar. *Letras*, 90(131), 54-76.
- Welzel, H. (1977). *Introducción a la filosofía del derecho: Derecho natural y justicia material*. Aguilar.