

**UNIVERSIDAD NACIONAL
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
ESCUELA DE LITERATURA Y CIENCIAS DEL LENGUAJE**

**TRATAMIENTO DEL ESPACIO EN EL CUENTO COSTARRICENSE EN
TRES MOMENTOS DE LA HISTORIA LITERARIA**

**Tesis para aspirar al grado de
Licenciadas en Literatura y Lingüística
con énfasis en Español**

presentada por

**ROSA MARIA MORALES ROJAS
TANIA ELENA MOREIRA MORA**

Enero del 2000

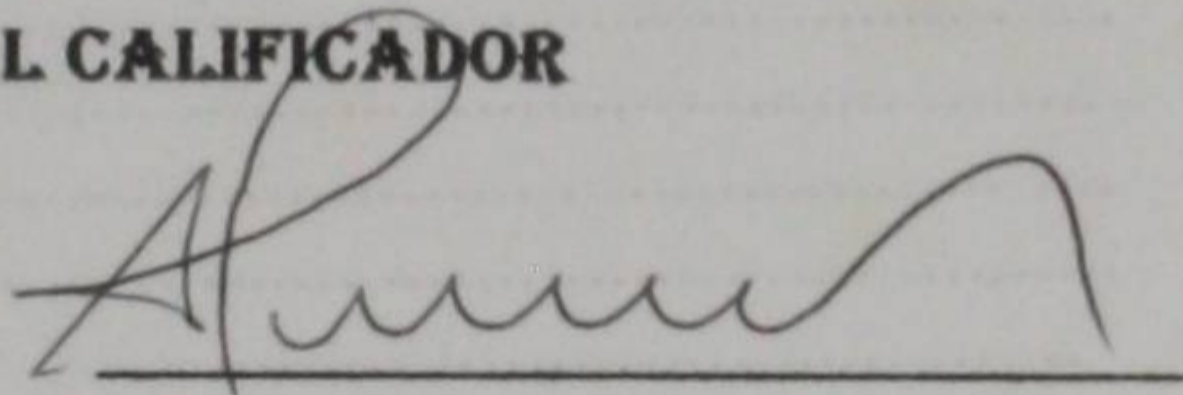
Tratamiento del espacio en el cuento costarricense en tres momentos de la historia literaria

Tesis

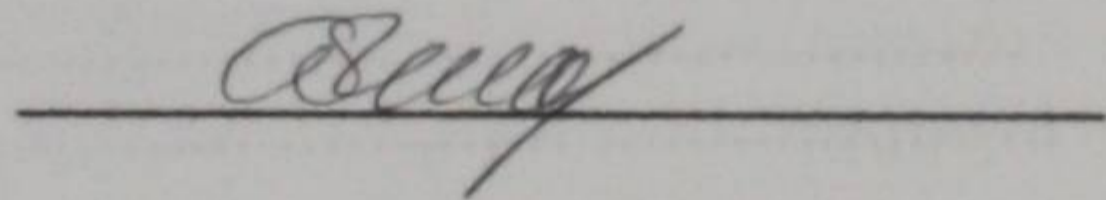
Presentada el día 17 de marzo del 2000 a la Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional, para optar por el grado de licenciadas en Literatura y Lingüística con énfasis en Español.

TRIBUNAL CALIFICADOR

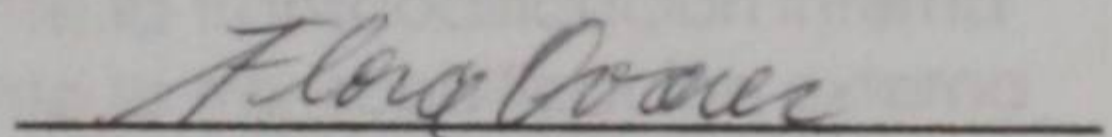
Dr. Albino Chacón Gutiérrez
Decano Facultad de Filosofía y Letras



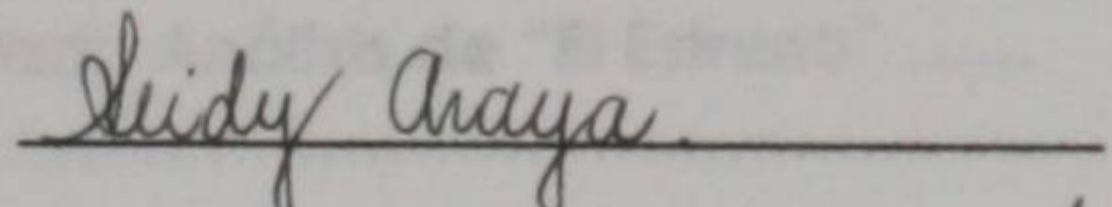
Lic. Ana Soto Montero
Subdirectora Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje



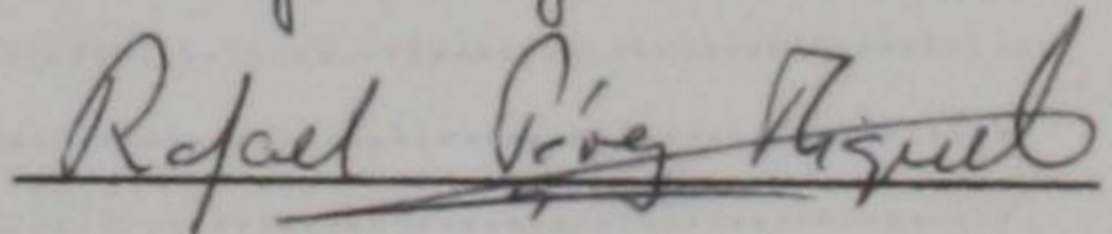
Máster Flora Ovares Ramírez
Profesora Guía



Máster Seidy Araya Solano
Lectora



Máster Rafael Pérez Miguel
Lector



INDICE

	Página
Introducción	1
Objetivos	6
Delimitación del objeto de estudio	6
Capítulo I. Estado de la cuestión	7
• El espacio	7
• Espacio familiar: la casa	13
• Ricardo Fernández Guardia y el espacio	17
• Carmen Lyra y el espacio	19
• Carmen Naranjo y el espacio	23
Capítulo II. Marco Teórico	28
• El espacio	29
• El límite	30
• El principio como límite	31
• El final como límite	32
• La frontera	33
• Espacios ideológicos	35
• El cronotopo	36
• Principios teóricos del análisis semiótico	39
1. Expresión	39
2. Delimitación	39
3. Carácter estructural	39
• El significado se forma mediante la transcodificación interna	40
• El significado se forma mediante la transcodificación externa	41
Capítulo III. El centro de la ciudad: Análisis de "El Estreno"	44
• Fábula de "El estreno"	46
• Construyendo la ciudad	48
• Espacios físicos	49
• Espacios sociales	50
• El espacio de los encuentros casuales: la calle	52
• La oficina	54
• La casa: espacio de intimidad	55
• El palacio	57

• Oposiciones espaciales	59
• El límite	62

INTRODUCCIÓN

Capítulo IV. Caminar. Ver, narrar: Análisis de "Palco de platea en el cielo"	65
• Fábula de "Palco de platea en el cielo"	69
• Espacio principal	71
• La casa	77
• El narrador y el espacio	79
• Espacios invisibles	83

Capítulo V. El laberinto interior y la identidad: Análisis de "Preatmósfera"	86
• Fábula de "Preatmósfera"	88
• El espacio principal	90
• El plano físico. La casa	90
• La sala	94
• Otros espacios del plano físico	97
• El plano psicológico	99
• Elementos de la preatmósfera	102
• Oposiciones espaciales	104
• Oposiciones temporales	105
• Desplazamiento del protagonista	106
• El límite: La puerta	109

Capítulo VI. Comparaciones y conclusiones	112
I. Estructuras espaciales	112
A. La ciudad	113
B. La casa	117
II. Los límites	118
III. Oposiciones espaciales: modelos culturales e ideologías.....	121
IV. El punto de vista del narrador	128
V. Los personajes	132

Bibliografía citada	134
----------------------------------	------------

Anexos	139
---------------------	------------

INTRODUCCION

En relación con las formas épicas, Wolfgang. Kayser señala tres elementos creadores de mundo, los cuales conforman la estructura de éstas: personaje, espacio y acontecimiento. Agrega que estos tres elementos pueden participar en la creación de mundo en diferentes proporciones, de tal forma, que en el texto literario puede ponerse de relieve, con mayor o menor énfasis, el personaje, el espacio o el acontecimiento.

Siendo los acontecimientos, los personajes y el espacio elementos constitutivos fundamentales de la obra literaria, y teniendo en cuenta el tratamiento que en ella puede hacerse de estos elementos, así como la primacía de uno sobre los otros, se han establecido tipologías. Tal es el caso de la novela, la cual puede ser considerada novela de acontecimientos, novela de personajes o novela de espacio.¹ La misma tipología es planteada por Aguiar e Silva en su Teoría de la literatura.²

¹ Wolfgang Kayser, Interpretación y análisis de la obra literaria, Madrid: Editorial Gredos, pág. 271.

² Vítor M. De Aguiar e Silva, Teoría de la literatura, Madrid: Editorial Gredos, 1975, pp. 207-210.

Igualmente, como narración corta, la presencia en el cuento de estos elementos nos permite clasificar y analizar estas obras según sea la supremacía del personaje el acontecimiento o el espacio.

Muchos autores han hecho referencia a la importancia del espacio en la literatura. Por ejemplo, R. Bournruf y R. Ouellet señalan que:

Lejos de ser algo indiferente, el espacio de una novela se expresa, pues, con ciertas formas y se reviste de múltiples sentidos hasta constituirse en ocasiones en la razón de ser de la obra.³

Por su parte, señala Kayser, refiriéndose a la novela corta, que:

No es preciso que falten los personajes y el acontecimiento; por "espacio" no debe entenderse, por ejemplo, el simple paisaje. Pero están totalmente determinados por el espacio, tienen su significado como expresión del espacio.⁴

Por otra parte, De Aguiar e Silva considera que el espacio puede ser el estrato básico de una novela. Tal sería el caso de aquella en que la ciudad no es sólo el cuadro en que transcurre la intriga, sino que constituye, con todos sus elementos, sus contrastes, sus secretos y otros, el verdadero asunto de la novela.⁵

³ Roland Bourneuf y Ouellet, R., La novela. Traducción castellana y notas complementarias de Enric Sullá, Barcelona: Editorial Ariel, 1975, pág. 115.

⁴ W. Kayser, pág. 476.

⁵ Vítor Manuel de Aguiar e Silva, pág. 214.

Según Ovares et al, en el proceso de formación del discurso nacional de la literatura costarricense ha existido una preocupación por definir un espacio, unos héroes y un tiempo particulares.

En este sentido, destacan estos autores la tendencia a la reducción del espacio nacional a la meseta central, al pueblo o al barrio y a la casa familiar; lo anterior conforma una endovisión en la literatura, estimada como la más representativa de lo nacional. De esta manera se genera un mecanismo de inclusión-exclusión en el discurso para construir un referente de la "nación", cuyos elementos centrales son un espacio, un tiempo y unos personajes⁶.

En el género narrativo, específicamente en el cuento, visto éste como narración de un suceso imaginativo o anecdótico, el tratamiento del espacio ha ido cambiando desde una perspectiva puramente geográfica y paisajista hasta la concepción del espacio como una abstracción percibida solo a través de una serie de segmentos de naturaleza variada que modeliza la realidad.

Si bien personajes, espacios y acontecimientos son en la obra literaria productos lingüísticos, considerando la dirección centrípeta del

⁶ Flora Ovares et al, La casa paterna. Escritura y nación de Costa Rica, San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1993, pp. 3 - 9.

lenguaje que plantea Northrop Frye⁷, algunos autores del presente siglo han hecho de la ciudad escenario de acontecimientos, formando de esta categoría un marco -en los términos en que lo concibe Lotman- que tiene como objetivo dar la impresión de una realidad externa (realismo), y poniendo de manifiesto una determinada interpretación de la realidad o un modelo de cultura.

←
¿Cita de Lotman?

Ricardo Fernández Guardia, Carmen Lyra y Carmen Naranjo son, entre otros, escritores que han incorporado el espacio urbano capitalino en su creación literaria y cada uno es representante de una determinada época de la historia de la literatura costarricense.

El tratamiento que cada uno de estos autores hace del espacio en sus obras merece un estudio cuidadoso. Por tanto, partiendo del texto literario como **signo cultural** y de una concepción de literatura como código lingüístico y código extralingüístico (conceptos que se explicarán más adelante), procedemos al análisis de tres cuentos de autores costarricenses, en tres momentos diferentes de la historia literaria costarricense: **El Estreno** de Ricardo Fernández Guardia, **Palco de Platea en el Cielo** de Carmen Lyra, y **Preatmósfera** de Carmen Naranjo.

⁷ Marcelo Pagnini, Estructura literaria y método crítico, Madrid: Ediciones Cátedra, 1975, pág. 14.

Para realizar este análisis se recurre a los conceptos de límite y oposiciones espaciales explicados por Iuri Lotman, así como al concepto de cronotopo propuesto por Mijail Bajtin, los cuales serán discutidos más adelante con mayor amplitud.



DELIMITACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO

El tratamiento del espacio urbano en los cuentos cordobeses de diferentes momentos de la historia muestra el libro (1971) de Ricardo Fernández Gualco, *Forma de plaza en el cielo* (1973) de Carmen Lyra y *Paradisiaco* (1972) de Carmen Lyra.

OBJETIVOS

OBJETIVO GENERAL

Determinar el tratamiento y la evolución del espacio urbano en el cuento costarricense en tres momentos de la historia literaria.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

1. Describir las estructuras de los topos de cada uno de los cuentos seleccionados.
2. Determinar los límites del espacio presentes en cada uno de los cuentos e interpretar sus respectivos significados.
3. Establecer las relaciones del espacio con el punto de vista del narrador en cada uno de los cuentos.
4. Inferir los modelos culturales e ideologías que subyacen en las oposiciones presentes en las estructuras espaciales de los cuentos seleccionados.

DELIMITACION DEL OBJETO DE ESTUDIO

El tratamiento del espacio urbano en tres cuentos costarricenses de diferentes momentos de la historia literaria: **El Estreno** (1901), de Ricardo Fernández Guardia; **Palco de platea en el cielo** (1936) de Carmen Lyra y **Preatmósfera** (1972) de Carmen Naranjo.

CAPITULO I

Estado de la cuestión

El espacio

El concepto de espacio ha sido definido por diferentes estudiosos y teóricos de la literatura, y ha sido utilizado por otros en el análisis de obras literarias específicas. En lo que respecta a la literatura costarricense, a finales del siglo XIX y principios del XX, el espacio se presenta como armonioso e idílico; en él la familia, y con ella los lazos familiares, constituían la base de la sociedad y el lugar en que se forjaban los valores positivos. Ovares et al, refiriéndose a "La propia" de Manuel González Zeledón, señalan que:

... presenta un mundo definido básicamente como un espacio moral. Los valores aparecen organizados claramente alrededor de una oposición, que califica positivamente a los personajes que afirman la estructura familiar y negativamente a los que la rompen.⁸

Posteriormente se incorporaⁿ a la literatura otros espacios y sectores sociales. Aparece la ciudad y con ella la referencia a espacios concretos como el parque, el teatro, las oficinas públicas, el cuartel y el comercio.

⁸ Flora Ovares et al, La casa paterna..., pág. 74.

Según los mismos autores, de 1900 a 1930 la literatura, al igual que la pintura, crea el paisaje en representación de un espacio físico considerado como característico de nuestro país. Se trata de un espacio idealizado, libre de conflictos, en el que se destaca la naturaleza, las costumbres del ser costarricense y el agro. Además, destacan que el cultivo de la tierra no figuraba como trabajo. Por su parte García Monge rompe esta imagen en El Moto al introducir el conflicto social. En otro plano, artistas como Luisa González, Fausto Pacheco, Max Jiménez y otros ubican sus obras en un espacio rural.

En la llamada generación del cuarenta, autores como Carlos Luis Fallas, Joaquín Gutiérrez, Fabián Dobles y Adolfo Herrera García se salen del Valle Central para situar sus relatos en los banancales, las costas, las selvas y la ciudad. Con esta generación la naturaleza deja de ser elemento estático e idealizado; se convierte en protagonista al vengarse del hombre de muy diversas maneras o al tomar acciones propias de los personajes. La armonía entre la naturaleza y el hombre se rompe claramente.

En El Jaúl se muestra un espacio geográfico degradado, como consecuencia de la pérdida de la armonía entre la naturaleza y los seres humanos. En esta obra el espacio rural mantiene su predominio,

pues lo urbano solo aparece momentáneamente. En otras obras el espacio está identificado con algún lugar de Costa Rica.

En la novela Ese que llaman pueblo de Fabián Dobles, publicada en 1942, señala Abelardo Bonilla que es una obra naturalista donde se muestra el desequilibrio y la injusticia social en tres distintos sectores de la vida costarricense, entre ellos, la ciudad de San José.⁹

En esta novela domina la descripción naturalista de la ciudad de San José, como se muestra en la siguiente cita:

Las calles de la ciudad sintieron luego sobre la piedra helada el filo de tres pares de piernas, y las puertas de las casas y el mal humor de los transeúntes vieron unas manos extenderse hacia ellos, pordioseando. Eso duró unos meses. La familia vivía en un rancho de barriada, que casi no lo era: allí el microbio, la obscuridad, la falta de agua y el hambre mal engañada con la comida que les daban en los umbrales caritativos. (149)¹⁰

Al finalizar la década de los cuarenta prácticamente desaparece la naturaleza de la narrativa para dar lugar a la ciudad como espacio literario. Según los críticos, la incorporación de la ciudad a la narrativa tiene fuerza a partir de La ruta de su evasión (1949) de Yolanda Oreamuno, aunque ya este espacio urbano había sido utilizado en géneros como el teatro y el cuento. Tal es el caso de Carmen Lyra y

⁹ Abelardo Bonilla, Historia de la literatura costarricense, San José: Editorial STVDIVM, 1981, pág. 323.

¹⁰ Fabián Dobles, Ese que llaman pueblo, San José: Editorial Costa Rica, 1985

Carlos Gagini. ¹¹A ellos debemos agregar el nombre de Fabián Dobles ya citado.

En la década de los sesenta, según María Eugenia Acuña, el espacio urbano cobra importancia como realidad social y como tema literario. Carmen Naranjo asume el compromiso y un tópico de su narrativa ha sido el análisis de la ciudad y su acción masificadora en el hombre. Además presenta los efectos negativos que agobian al ser humano, como el alejamiento de los valores, la insensibilidad y la soledad. ¹²

En relación con la ciudad como espacio social, María Salvadora Ortiz señala que este tema se ha estudiado desde distintas disciplinas como la arquitectura, la sociología y la antropología entre otras, las cuales han explicado las diversas formas de cultura y vida en determinados períodos y lugares, variables que han llevado al análisis de la formación y la construcción de espacios simbólicos específicos, como proceso histórico social. ¹³

¹¹ Flora Ovares et al, La casa paterna..., págs. 191-221.

¹² María E., Acuña, "Reflexiones sobre una obra crítica". Revista Comunicaciones, Vol. 11, Año 20, 1999, pp. 41 - 42.

¹³ María Salvadora Ortiz, "La ciudad como espacio social en la literatura". Memoria del VI Congreso de Filología, Lingüística y Literatura "Víctor Manuel Arroyo", Heredia: Universidad Nacional, 1997, pág. 121.

En la literatura de Carmen Lyra el espacio está habitado por seres miserables, víctimas, desamparados y enfermos, ubicados en los barrios periféricos de la ciudad de San José. Son seres sufrientes y sacrificados.¹⁴ Estos seres son miembros de una clase social baja que es producto de las relaciones económicas que se dan en la sociedad costarricense de la época.

La referencia a la lucha de clases como dinámica social es una constante en el tratamiento que hace Carmen Lyra del espacio pues, en su ser y como escritora, supo integrar política, literatura, pedagogía y acción social. Recurre a la descripción de personajes más como estereotipos que como seres con valor individual. Con ellos se crean espacios que se convierten en campos semánticos y códigos específicos ideológicos y de conducta, así como actitudes ideológicas y morales que constituyen las bases de una cultura determinada: la cultura de la ciudad de San José en la época de los treinta y los cuarenta.

Fernando Aínsa señala que:

El espacio no es nunca neutro. Inscripciones sociales asignan, identifican y clasifican todo asentamiento. Relaciones de poder y presiones sociales se ejercen sobre todo espacio configurado. El territorio se mide, divide y delimita para ser mejor controlado,

¹⁴ Flora Ovares et al, La casa paterna..., págs. 167 - 168.

a partir de nociones como horizonte, límite,, frontera, confín. El "espacio vital" se abre a nuevas relaciones de dominio, de transgresión y a formas de diferenciación espacial que pueden ser naturales y espontáneas como artificiales o de dominación.¹⁵

Esta aseveración de Aínsa coincide ampliamente con la concepción de Carmen Lyra del papel del escritor latinoamericano con respecto a los acontecimientos políticos, sociales y económicos del mundo. En sus reflexiones y escritos planteaba el surgimiento de una escritura revolucionaria y a la necesidad de que los escritores adoptaran una actitud comprometida desde el punto de vista político, tal como sabemos que lo hizo ella en el transcurso de su vida.

Con respecto a ***Palco de Platea en el Cielo*** indica Luz Ivette Martínez que Carmen Lyra

...critica el concepto de limosna de los ricos, la explotación de los obreros por los patronos y ofrece un ataque velado al concepto religioso del cielo como premio a las buenas obras."¹⁶

Ya en los años sesenta y setenta la narrativa se circunscribe a un espacio restringido: la casa, que forma parte de un espacio más amplio, despersonalizado y riesgoso que es la ciudad, después de

¹⁵ Fernando Aínsa, "Del espacio vivido al espacio del texto. Significación histórica y literaria del estar en el mundo", Unesco, s.p.i., pág. 36.

¹⁶ Luz I. Martínez, Carmen Naranjo y la narrativa femenina en Costa Rica, San José: EDUCA, 1987, pág. 35

haberse abierto anteriormente hacia otros espacios más amplios fuera del Valle Central.

Espacio familiar: la casa

A inicios de este siglo aparece en el escenario urbano la casa familiar como un elemento fundamental y de gran valía. Se muestra como un espacio positivo, de reunión familiar, de fortalecimiento de los valores nacionales y humanos. De esta forma, en cada detalle material se define un rasgo o un momento de la historia patria: la arquitectura, la decoración, y los objetos - signos - son indicadores de la posición social de los personajes, sus gustos y aspiraciones. Así, la ciudad, como la nación y la familia, tienen una historia.¹⁷

En la narrativa de Carmen Lyra se mantiene la visión de la casa como espacio de confianza y seguridad, aunque ya en algunos de sus cuentos es un lugar de trabajo intenso y, por consiguiente, de penas y sufrimientos. Ya en la década de los cuarenta aparece otro concepto, la casa como espacio psicológico, más que con un valor de espacio físico. Tal es el caso de La ruta de su evasión, de Yolanda Oreamuno, en el que se pone de manifiesto el desinterés de la autora por plasmar

¹⁷ Flora Ovares et al, La casa paterna..., págs. 275 - 279.

3545



FI 10834

en su obra y en la literatura, en general, los ambientes y escenarios locales, y su concepto de literatura como medio de expresión y tratamiento de la ciudad y de los conflictos interiores universales del hombre urbano en relación con el espacio en que se desenvuelve.

Por tanto, podría decirse que la concepción y el tratamiento de la casa como espacio urbano familiar evoluciona, pues ya no alberga relaciones armoniosas y deja de ser ese lugar ideal para convertirse en un espacio de conflictos y riesgos emocionales y físicos, en un lugar de soledad, angustia, hipocresía, odio y dolor. La casa es, pues, un marco de conflictos psicológicos; su condición de espacio físico ha dejado de ser motivo literario.

En cuanto a la narrativa contemporánea, de la cual es una notable representante Carmen Naranjo, destacan Rojas y Ovares que en las novelas y cuentos hay un predominio de los espacios cerrados que dan a los personajes y al lector la sensación de encontrarse en un laberinto.

La casa no es más un lugar agradable, de seguridad y confianza en que se reúnen los miembros de la familia, más bien se utiliza para destacar la desintegración familiar, como consecuencia de un

ambiente externo: la ciudad, que es impersonal, llena de soledad, anonimato y rutina.¹⁸

Al respecto Claire Pailler, destaca que en las novelas de esta autora la ciudad es el lugar habitual de la sociedad de los hombres y las casas se convierten en sus refugios y, a veces, en su prisión.¹⁹

Asimismo, Miranda indica que la ciudad aparece desde el principio en sus novelas; en estas se muestra a los funcionarios luchando contra una alienación debida a su trabajo, o bien, con la trampa de una mediocridad asfixiante; en fin, Naranjo presenta la monotonía de la vida urbana.²⁰

Por otro lado, Rojas et al estudian la sala como espacio, aunque referido al teatro costarricense hasta 1935. Este espacio se caracteriza por su vitalidad y dinamismo; en él se representa una realidad que involucra y simboliza estados de ánimo, cambios de tiempo y evolución de personajes; se le concibe como un ente capaz de incluir o expulsar a los diversos personajes. Representa, además, el refugio de algunos de

¹⁸ Margarita Rojas y Ovarés, F., 100 años de literatura costarricense, San José: Editorial Norma, 1995, pp. 173 - 180.

¹⁹ Claire Pailler, "Asombros y fe de vida en la poesía de Carmen Naranjo". Revista Comunicación, Vol. 11, Año 20, 1999, pág. 26.

²⁰ Alicia Miranda, Novela, discurso y sociedad (Diario de una multitud), San José: Mesén Editores, 1985, pág. 35.

estos personajes ante amenazas externas. La sala constituye un espacio urbano y familiar, en contraste con el espacio rural.²¹

En otros autores costarricenses contemporáneos, el ambiente de la ciudad tiene gran relevancia, como en Rodrigo Soto por ejemplo, en relación con su novela, La estrategia de la araña (1985), Chaves señala que la ciudad es un ente ideal, un símbolo del sistema, una abstracción sobre abstracción; un laberinto en el que deambulan los personajes y a él se le une la noche con el viento, el hastío y los cláxones lejanos.²²

Una vez señalada la orientación de los estudios acerca del espacio en la historia literaria costarricense, haremos referencia a algunos análisis sobre los textos literarios escogidos; sin embargo, es importante indicar que los estudios acerca de estos cuentos son escasos, por lo que nuestro análisis pretende ser un aporte en este campo.

²¹ Margarita Rojas et al, En el tinglado de la eterna comedia (Tomo I), Heredia: Editorial Universidad Nacional, 1995, pp. 171 – 185.

²² José R. Chaves, "El narrador en su telaraña". La Nación, 26 de setiembre de 1990, pág. 15 A.

Ricardo Fernández Guardia y el espacio

Se ha indicado que en la narrativa de Fernández Guardia se presentan personajes distintos del concho y del campesino, provenientes de estratos medios y altos y se desplazan en un espacio característico y propio: el salón de baile, la sala de reuniones sociales u otros lugares de recreo; donde el personaje siempre aparece acompañado. Pero, ante esta apertura a nuevos espacios se mantiene el valor de la familia. La fortuna se consigue por herencia familiar o trabajo tesorero.²³

Con respecto a los Cuentos ticos (1902) de Fernández Guardia, subraya Alvaro Quesada que el autor incursiona en la literatura nacional sin renunciar a los cánones académicos y sin recurrir al "género concho". De este modo, señala Quesada que específicamente en el cuento **El estreno** la idealización y poetización de las tradiciones y costumbres ceden ante la sátira, porque estos convencionalismos se convierten en la repetición vacía de fórmulas y hábitos caducos y gastados que minan, corrompen y deforman los verdaderos valores y sentimientos humanos.

²³ Flora Ovares et al, La casa paterna..., pág. 139.

También señala el crítico que a Fernández Guardia no le interesa la descripción del baile ni el catálogo detallado de sus preparativos; más bien se vale de este acontecimiento para develar el verdadero significado de los hechos y las convenciones sociales, al evidenciar los intereses ocultos. De ahí su carácter ambivalente, puesto que se vive una vida doble, con un doble significado: lo que son y lo que aparentan ser.²⁴

Por otra parte, Sonia Gutiérrez realiza una aproximación de corte estructural a una selección de cuentos de Fernández Guardia señalando que **El estreno** es un relato indicial, de acuerdo con la teoría de Roland Barthes, por el predominio de los indicios o funciones. En el caso de **El estreno**, cobra mucha importancia el baile del estreno para el matrimonio.

Además, señala esta autora que la secuencia "matrimonio" está presentada como consecuencia lógica de la secuencia "baile". Aurelia baila su primera pieza con Pedro Cervantes y su matrimonio se efectúa con éste.

²⁴ Alvaro Quesada, La formación de la narrativa nacional costarricense (1810-1910). Enfoque histórico social, San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1986, pp. 205-213.

Finalmente destaca Gutiérrez que en este cuento se utiliza un estilo directo con un alto grado mimético, con constantes intervenciones del narrador; un discurso narrativizado y la paralipsis; este último consiste en las alteraciones que sufre el código de la focalización para restringir la información.²⁵

En relación con este cuento, Arturo Agüero indica en el prólogo de Los cuentos, que es un acertado cuadro social de la época, en el que se satiriza de manera sutil a personas, hábitos y política. Además, presenta una pintura certera de San José con los nombres verdaderos de sus calles, lugares y edificios y un retrato físico y moral de los personajes con rasgos precisos.²⁶

Carmen Lyra y el espacio

Este cuento fue escrito en 1936 y se incluye en el libro Los otros cuentos de Carmen Lyra, aunque corresponde a otra temática y a otra época. Sobre este cuento no se halló ningún análisis o crítica literaria

²⁵ Sonia Gutiérrez V. , Rasgos del relato clásico y algunos del moderno en Hojarasca y Cuentos Ticos de Ricardo Fernández Guardia (Análisis estructural). Universidad de Costa Rica. 1977. Tesis, pp.23, 26 y 46.

²⁶ Ricardo Fernández , Los cuentos. San José: Imprenta Lehman, 1971, pág. 21.

más que lo señalado brevemente por Luz I. Martínez en su libro Carmen Naranjo y la narrativa femenina en Costa Rica.

Aunque Ovares et al consideran que la tradición urbana en la narrativa se reafirma en la década de los cuarenta con la novela La ruta de su evasión (1949) de Yolanda Oreamuno; reconocen que la temática del espacio urbano se presenta en obras anteriores, específicamente en algunos cuadros y relatos de Carmen Lyra. Entre ellos aluden a ***El barrio de Cothnejo Fishy*** (1923) y a la serie ***Siluetas de la Maternal*** (1929), en los cuales la capital interesa como un escenario de la desigualdad social, donde se contrastan los vicios de las clases dominantes con las condiciones de vida de los sectores marginales, aunque también se describe la manera de ser de ciertas familias, lo que da comienzo a la crítica social acerca de las costumbres, normas y valores de las familias josefinas.

También se refieren a la novela En una silla de ruedas en la cual la desintegración familiar implica la pérdida de la casa, identificada con la figura materna y los valores femeninos; así que la nueva unión de los huérfanos en una nueva casa representa una especie de retorno al seno materno.²⁷

²⁷ Flora Ovares et al, La casa paterna..., pp. 202 - 204, 276.

En relación con el **Barrio Cothnejo Fishy**, Rosa María Barquero considera que el tipo de casa no coincide con las características del pueblo costarricense, por el estilo, los materiales y accesorios pertinentes. Además estos relatos permiten imaginar el ensueño y la belleza del barrio como un microuniverso aislado del mundo real, el cual es focalizado desde su ambiente físico y espiritual, por medio de la ridiculización de los personajes.

Esta autora subraya que en Bananos y Hombres la observación del paisaje es progresiva, éste es focalizado como monótono, triste, enmarañado y silencioso, y enmarca las condiciones ambientales y sociales que degradan al ser humano: la fruta, las condiciones laborales, la explotación, el clima, la miseria, los accidentes y las enfermedades.²⁸

En relación con estos cuentos y otros relatos, Ovares y Araya, indican que Lyra sigue el procedimiento de situar los problemas concretos y particulares de los bananeros y otros sectores sociales en una órbita nacional, enfocándose la subordinación de éstos a los hacendados, abogados y a empleados de alta categoría y, en el plano

²⁸ Rosa María Barquero, La focalización en los otros cuentos de Carmen Lyra, Tesis: Universidad de Costa Rica, 1996, pp. 28, 53, 63, 72,77.

internacional, a la dependencia con las corporaciones extranjeras. De esta forma, los estratos populares son los protagonistas, pues aparecen con sus tragedias y conflictos dentro del ámbito de la vida cotidiana.

En Bananos y Hombres el paisaje es sinónimo de poder, es enclave y, por consiguiente, implica dolor e injusticia. Con este relato Carmen Lyra introduce en la literatura costarricense el tema de la explotación del hombre en las zonas bananeras y el antiimperialismo. En los cuentos del **Barrio Cothnejo Fishy** se destaca la vida urbana de las clases altas y en **Siluetas de la escuela maternal** se dan las bases de la descripción de la vida de los grupos bajos de la ciudad.²⁹

Con respecto a Carmen Lyra, Alfonso Chase señala que es la primera escritora que intenta superar el realismo y el costumbrismo cuando en sus relatos parte de "...cuadros o escenas de la vida urbana, de la escolar y de esos personajes que pasan ante sus ojos y los nuestros, como sacados de la vida misma, arrastrando, hacia los barrios periféricos, sus esperanzas y miserias."³⁰

²⁹ Flora Ovares y Seidy Araya, "Ensayo y relato en Carmen Lyra". Letras, N° 18-19, 1988, pp. 197 - 216.

³⁰ Alfonso Chase, "Carmen Lyra: Maestra y compañera", Carmen Lyra, Los otros cuentos de Carmen Lyra. San José: Editorial Costa Rica, 1985, pág. 11.

Carmen Naranjo y el espacio

En cuanto a la creación de Carmen Naranjo, esta autora da una mayor elaboración al espacio urbano, lo que se refleja en obras como Diario de una multitud (1974) y en sus cuentos.³¹ Su concepción de la ciudad ha sido, según ella misma lo manifiesta, el motivo y tema principal de sus obras, especialmente de sus novelas y cuentos, y con ello el comportamiento del hombre como elemento integrador de la ciudad.

Según Sandoval, Carmen Naranjo retoma la novela como experimento para buscar nuevas técnicas narrativas. En Los perros no ladraron se presenta el ambiente urbano, el cual constituye un mundo hostil; cuyos personajes se caracterizan por ser chatos, vulgares, disminuidos moralmente, pero al tener conciencia de su miseria, se les agrandan los conflictos.³²

En Camino al mediodía, según Magda M. Brenes, se busca una sociedad en la que los seres humanos no sean valorados injustamente por la raíz de su apellido, la solidez de su cuenta bancaria, su abundancia de propiedades o sus conexiones sociales. Al contrario, la

³¹ Margarita Rojas y F. Ovares, 100 años de literatura costarricense, pp. 173 - 180.

³² Virgina Sandoval, Resumen de la literatura costarricense, San José: Editorial Costa Rica, 1978, pág. 39.

función social de la literatura en esta obra es el rescate de los valores humanos y, especialmente, de una sociedad menos corrupta y sana, de un mundo mejor.³³

Con respecto a Ondina (1983) Miguel Ramos advierte que existe "una línea central tendiente a enlazar la acción general del libro por el rumbo de lo irónico y lo absurdo..." claramente reflejado en ***Sin aspaviento, El niño de los Castro, Horas y Urbes, Ondina, Simbiosis del encuentro.***³⁴

Por otra parte, sobre este libro Silvia M. Chaves señala que Naranjo se apropia del poder que le otorga a la escritura como instrumento que cuestiona la hegemonía patriarcal burguesa, evidenciando las diferencias sociales y la distribución de los bienes materiales representados en seres marginados como la mujer, el herrero, el hijo ilegítimo, entre otros. Ante esta realidad, Naranjo presenta una visión crítica pero fatalista con respecto a las posibilidades de cambio, pues muestra una sociedad fragmentada compuesta por sujetos marginados en constante crisis que buscan su identidad, a la vez, sumergidos en

³³ Magda M. Brenes, "Función social, Identidad e intertexto en Camino al mediodía de Carmen Naranjo". Revista Comunicación, Vol. 11, Año 20, 1999, pág. 34.

³⁴ Miguel Ramos, "Ondina", La República, 15 enero de 1984, pág. 2.

relaciones de poder y control que los aniquila, les niega su existencia y los somete al silencio.³⁵

Con respecto a Diario de una multitud María E. Acuña, destaca que a través de una aparente incoherencia, la escritora logra captar la mentalidad, las frustraciones, la incapacidad de una clase estereotipada sin metas definidas y que se debate en el sinsentido y las apariencias que la llevan cada vez más hacia la masificación y el anonimato.³⁶

En relación con Hoy es un largo día, destaca Sandoval que en sus trece cuentos prevalece la presencia de dos planos. Unas veces se producen por la conjunción entre la realidad y la fantasía como en "El viaje de los viajes", "El de las cuatro", "Orgía en un arabesco" y en "Metástasis". En otras ocasiones los dos planos se dan sin desbordar la realidad, tal es el caso de "El trote de siempre" y "El retrato al estilo Chagall". Finalmente subraya Sandoval que algunos observadores han pretendido hallar huellas surrealistas o del realismo mágico en estos cuentos.³⁷

³⁵ Silvia M. Chaves, "Ondina: Sexualidad-Género -Poder". Revista Comunicación, Vol. 11, Año 20, 1999, pp. 38 y 39.

³⁶ María Eugenia Acuña, pág. 43.

³⁷ Virgina Sandoval, págs. 42 - 43.

Alfonso Chase, citado por Luz I. Martínez, señala que en esta obra la escritora se aboca a un largo y sostenido esfuerzo por interpretar el mundo que la rodea, cuyos personajes viven sometidos a la rutina y al aburrimiento, llenos de nostalgia.³⁸

En relación con estos cuentos, Luz I. Martínez indica:

...esta narradora profundiza en lo cotidiano y nos muestra una realidad aparente que se percibe por los sentidos y otra dimensión de lo real que está en espera de que el hombre la pueda aprehender.

La percibida por los sentidos denuncia ya el conflicto medular de los cuentos de este libro: lo real no siempre es como lo vemos, ni existe tal como se ve. Así se da la dialéctica entre la realidad / apariencia, realidad / absurdo y realidad / fantasía.³⁹

En la dimensión realidad/apariencia, esta autora se refiere a la relatividad de las cosas entre lo real y lo aparente, como en **Preátmosfera** donde se "plantea el conflicto vital del hombre contemporáneo, éste es víctima de su propia ceguera. Esta no le permite ver más que lo claramente obvio, lo evidente, lo demás se le escapa."⁴⁰

En la dicotomía realidad/absurdo los cuentos rompen con la lógica y presentan lo incomprensible que puede ser la realidad y la conducta humana.

³⁸ Luz I. Martínez, Carmen Naranjo y la narrativa femenina en Costa Rica, pág. 165.

³⁹ Idem, pág. 169.

⁴⁰ Idem, pág. 169.

En la oposición realidad/fantasia, la rutina se entremezcla con el misterio, la ficción y la invención de acontecimientos.⁴¹

Finalmente esta autora concluye:

Sus cuentos ofrecen rasgos caracterizadores de la narrativa contemporánea: el tiempo encarado desde diversos ángulos como parte del agobio metafísico que experimenta el hombre actual; (...) la sugerencia de una continuidad más allá de la anécdota que hace imprescindible la fantasía e inteligencia del lector para que pueda auscultar otras significaciones más amplias y profundas; en la psicología del ser humano (...) la complejidad y ruptura del relato lineal mediante el perspectivismo múltiple (...) la trasposición de planos espaciales y temporales (...) la ruptura de las fronteras entre lo fantástico, lo real y lo absurdo...⁴²

Estas características también se manifiestan en **Preátmosfera** como se verá posteriormente.

⁴¹ Idem, pp. 171 - 173.

⁴² Idem, pág. 209.

CAPITULO II

MARCO TEORICO

Refiriéndose al concepto de literatura Iury Lotman indica que ésta es tanto un código lingüístico como extralingüístico o norma entendida como proceso psicosocial que califica u otorga una "valencia" de discurso artístico. Agrega que esta valencia es inseparable del proceso social de producción y recepción.⁴³ Por otra parte, si tomamos en cuenta que la narrativa modeliza situaciones de la realidad y constituye una determinada visión de mundo; entonces, comunica y produce una imagen variable de la sociedad cifrada en un verdadero sistema semántico y simbólico que da lugar a una o varias interpretaciones.

Intimamente ligado a estos códigos lingüísticos y extralingüísticos se encuentra el concepto de espacio, tratado por varios estudiosos de la literatura. Entre otros, Lotman concibe el espacio como un lugar abstracto que tiene ciertos límites que determinan sus características y dimensiones. Esto significa que los personajes pueden pasar de un campo semántico a otro que podría ser más complicado.

⁴³ Iuri Lotman, Estructura del texto artístico, Madrid: Istmo, 1976, pág. 340.

El límite es, entonces, un rasgo topológico del espacio. Agrega que:

"El espacio es un conjunto de objetos homogéneos (fenómenos, estados, funciones, figuras, significados variables, etcétera) entre los cuales se establecen relaciones semejantes a las relaciones espaciales corrientes (continuidad, distancia, etc.). Además, al considerar el conjunto de objetos áados como espacio, se hace abstracción de todas las propiedades de estos objetos, excepto de aquellas que están determinadas por esas relaciones de tipo espacial tomadas en consideración"

44

Para Lotman la obra de arte modeliza la realidad, de por sí infinita, a través de los medios de un texto finito. Agrega que la obra de arte crea un mundo particular en que se reproduce no solo una parte de la vida representada, sino toda ella, pues, cada texto aislado modeliza simultáneamente un objeto particular y un objeto universal.

Al modelizar un objeto infinito (la realidad) a través de los medios de un texto finito, la obra de arte sustituye con su espacio no una parte (más exactamente, no solo una parte) de la vida representada, sino la vida en su totalidad. Cada texto aislado modeliza simultáneamente un objeto particular y un objeto universal.⁴⁵

De acuerdo con Lotman, la obra artística verbal (obra literaria) está conformada por una estructura con límites claramente definidos, como el marco de una pintura se constituye en límite de la pintura

⁴⁴ Idem, pág. 271.

⁴⁵ Idem, pág. 263.

misma; en la obra literaria el comienzo, lo mismo que el final, constituyen ese marco.

Para Fernando Aínsa, el espacio ha sido siempre una experiencia modelada por la cultura, de tal forma que:

A culturas diferentes corresponden percepciones sensoriales diversas, representaciones cosmogónicas que dividen el espacio primordial entre el cosmos y el caos, lo sagrado y lo impuro, lo civilizado y lo salvaje.⁴⁶

Agrega que el espacio se determina por: medio, ámbito, atmósfera, ambiente, contorno, zona, sitio, extensión distancia, conceptos que componen un verdadero "sistema de lugares" del imaginario contemporáneo y un campo semántico de diversas significaciones.⁴⁷

El límite

Para Lotman un rasgo topológico fundamental del espacio es el límite:

El límite divide todo el espacio del texto en dos subespacios que no se intersecan recíprocamente. Su propiedad fundamental es la impenetrabilidad. La forma en que el límite divide el texto constituye una de sus características esenciales (...). Lo importante es otra cosa: el límite que divide el espacio en dos

⁴⁶ Fernando Aínsa, Del "Del espacio vivido al espacio del texto. Significación histórica y literaria del estar en el mundo", pág. 34.

⁴⁷ Idem, pp. 35 - 36.

partes debe ser impermeable, y la estructura interna de cada uno de los subespacios, distinta.⁴⁸

De acuerdo con esta concepción, el marco artístico verbal, lo integran dos elementos: el principio y el fin, que aparecen marcados en un grado diverso, dependiendo en muchos casos del tipo de modelo cultural.

El principio como límite

De acuerdo con Lotman, el principio posee una determinada función: dar prueba de la existencia del contenido de la obra y establecer las causas de los acontecimientos, de los hechos y de la historia narrada en general. Resulta importante establecer de dónde viene la historia narrada, al igual que es importante para las diferentes sociedades esclarecer los orígenes de su cultura. El principio se convierte en un recurso de verosimilitud del autor.

El principio posee una determinada función modelizadora: es no sólo una prueba de la existencia, sino también la sustitución de la categoría posterior de causalidad.⁴⁹

Asimismo, indica Lotman que la tendencia a explicar el fenómeno señalando sus orígenes es propia de un gran número de modelos

⁴⁸ Iuri Lotman, pág. 281.

⁴⁹ Idem, pág. 265.

culturales totalmente modernos.

El final como límite

Con respecto al final Lotman señala que se ha tomado tradicionalmente como la parte más importante de una obra literaria, al extremo de que se ha convertido en un cliché por ejemplo, el final feliz, o bien, se da una tendencia a iniciar los libros por el final, o hacer alguna referencia al final. Por el final se juzga la obra como tragedia o, si el final no es claro, se considera el texto literario como inconcluso.

Además, si se acepta que la obra literaria modeliza una realidad ilimitada, al construir un acontecimiento aislado, construye al mismo tiempo una imagen del mundo, por tanto, si se narra la muerte trágica de un personaje o del héroe, se está narrando la tragedia del mundo en general.

...en la moderna narración, las categorías del principio y del final desempeñan asimismo otra función (...) una desautomatización constante de los códigos empleados y una reducción al máximo de la redundancia del texto.

No obstante, en el texto narrativo moderno la función codificadora corresponde al principio y la argumental, "mitologizante", al final.⁵⁰

⁵⁰ Idem, pág. 270.

Existen textos en que el principio se ha marcado con fuerza, mas no así el final, dejando en algunos casos la sensación de una obra inconclusa. En otras más bien se subraya el final, quedando las funciones del comienzo altamente reducidas.⁵¹

Al respecto destaca M. Bajtin que toda obra tiene un principio y un final los cuales están situados en mundos diferentes, en cronotopos diferentes que no pueden nunca unirse e identificarse; pero, a su vez están indisolublemente unidos en el acontecimiento unitario y complejo de la obra.⁵²

Este concepto de marco artístico verbal, concebido por Lotman como límite, corresponde a lo que Aínsa denomina la frontera., símbolo inherente y de muy amplia significación en la literatura, y de mayor complejidad que el simple límite geográfico.

La frontera

En relación con la noción de frontera, Aínsa plantea tres ideas fundamentales:

⁵¹ Idem, pp. 265 - 269.

⁵² Mijail Bajtin, Teoría y estética de la novela. Trabajos de Investigación, Madrid: Taurus, 1989, pág. 405.

- El límite fronterizo como expresión del poder que lo instaura y mantiene.

Para él, el origen de todo límite es intencional y es la expresión de un poder en acción, que determina el hasta ^{dónde} llega la autoridad que lo define y controla o hasta ^{dónde} empieza "el frente" del otro.

Asimismo, el espacio fronterizo se concibe a partir del centro que proyecta su propia periferia, desde el cual se manifiesta el poder de un designio social, político o ideológico.

- La zona fronteriza como espacio diferenciado.

En la frontera operan dos fuerzas: una conquistadora y abierta, otra defensiva y protectora. Ambas reveladoras de la dinámica social, referentes a su ^a periferia o a su centro.

Las fuerzas centrífugas animan la expansión del espacio hacia la ^a periferia y las centrípetas referidas al centro que las gobierna y desde donde se la controla y se consagra el derecho que la legitima.

- Paisaje fronterizo y transgresión del límite

Según indica Aínsa, la frontera como membrana permeable permite la ósmosis de campos de diversas culturas. La meta es cruzarla, trasponer el límite de las fronteras internas o externas, ligadas a una

lengua, raza, ideología o religión; ya que toda frontera es el punto inicial para poder acceder a otros horizontes.⁵³

Espacios Ideológicos

De acuerdo con Lotman, si la estructura del espacio del texto se convierte en modelo de la estructura del espacio del universo, y si el espacio es un conjunto de elementos homogéneos entre los cuales se establecen relaciones espaciales corrientes, entonces es posible construir modelos espaciales de conceptos que no poseen en sí una naturaleza espacial.

Los modelos históricos y lingüísticos nacionales del espacio se convierten en la base organizadora para la construcción de "una imagen del mundo", un modelo ideológico global propio de un tipo de cultura dado. Sobre el fondo de estas construcciones adquieren significado los modelos espaciales particulares creados por un texto o un grupo de textos dados.⁵⁴

De esta manera los modelos sociales, religiosos, políticos y morales del mundo están dotados de características espaciales que utiliza en su interpretación de la realidad, llegando, incluso, a una cosmovisión ideológica. Agrega este autor que conceptos como derecho-izquierdo,

⁵³ Fernando Aínsa, Las fronteras en la literatura hispanoamericana: sociales, culturales, étnicas y temporales, Suiza: Fundación Simón I. Patiño, 1990, pp. 16 -20.

⁵⁴ Iuri Lotman, pág. 272.

abierto-cerrado, próximo-lejano, alto-bajo, cielo-tierra, bueno-malo, propio-ajeno, y otros, son utilizados para la construcción de modelos culturales de contenido no espacial, y cobran gran valor en la interpretación de la vida circundante. A partir de estas oposiciones y paradigmas se organizan pueblos, se establecen jerarquías político-sociales, se emiten criterios de valoración moral; se establecen, por ejemplo, profesiones "altas" y "bajas".⁵⁵

El cronotopo

Otro concepto de gran utilidad metodológica es el de cronotopo que literalmente significa tiempo-espacio y es la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura.

De acuerdo con Mijail Bajtin, el cronotopo es el lugar de intersección entre las series temporales y espaciales en que se presentan los elementos descriptivos de las calles, la ciudad, el paisaje rural; es, por tanto, una categoría de la forma y el contenido en la literatura.

En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del

⁵⁵ Idem, pp. 270-271.

tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de esos elementos constituyen la característica del cronotopo artístico.⁵⁶

De acuerdo con el mismo autor, la importancia temática de los cronotopos radica en que estos son los centros organizadores de los principales acontecimientos de la novela. En el cronotopo se enlazan y desenlazan los nudos argumentales. Se puede afirmar abiertamente que a ellos pertenece el papel principal en la formación del argumento.

En cuanto a la importancia figurativa de los cronotopos, indica Bajtin que el tiempo adquiere un carácter concreto-sensitivo, pues en ellos se presentan los acontecimientos argumentales, adquieren cuerpo, se llenan de vida.

Además señala, en relación con los acontecimientos, que estos se pueden narrar, informar, dar indicaciones acerca del lugar y tiempo de su realización, pero esto no se convierte en imagen. Agrega que es el cronotopo el que ofrece el campo principal para la representación en imágenes de los acontecimientos, gracias a la especial concentración y

⁵⁶ Mijail Bajtin, pág. 237 -238.

concreción de las señas del tiempo en determinados sectores del espacio.⁵⁷

Por su parte Rosa Boldori define el cronotopo como una intrínseca conexión de relaciones temporales y espaciales artísticamente expresada en la literatura. Expresa la inseparabilidad de tiempo y espacio, concebido el primero como la cuarta dimensión del espacio.⁵⁸

Sintetizando, se puede afirmar que el cronotopo es la materialización principal del tiempo en el espacio. Sirve de punto central para el desarrollo de las escenas. Las ideas, las generalizaciones y el análisis de causas y efectos adquieren cuerpo y vida con el cronotopo.

Al respecto, Samuel Alexander, citado por Ricardo Gullón, destacó que "no hay espacio sin tiempo, ni tiempo sin espacio (...); el espacio es por naturaleza temporal y el tiempo espacial". Destaca Gullón que la conexión de ambos les hace lo que son y como son; intemporalizado, el espacio carecería de elementos distinguibles. Además está pletórico de memorias y esperanzas, lo que permite

⁵⁷ Idem, pp. 402 -409.

⁵⁸ Rosa Boldori, "Cronotopos y posmodernidad en la narrativa latinoamericana de los setenta", Revista Iberoamericana de Bibliografía, Buenos Aires, Vol XLI, No. 1, 1991, pág. 25

personificarlo, sentirlo como una realidad cuya consistencia cambia según quien lo observa o la vive.⁵⁹

Principios teóricos del análisis semiótico

Desde el punto de vista de la semiótica estructural, Lotman conceptualiza el texto, con base en tres elementos:

Expresión

En la literatura el texto es la expresión mediante signos de la lengua natural.

Delimitación

El concepto de límite se manifiesta distintamente en los textos: es el principio y el final, cuya estructura se desarrolla sobre el tiempo (sobre el papel modelizador específico del "principio y el final").

Carácter estructural

El texto no representa una simple sucesión de signos en un intervalo entre dos límites internos; sino también es un todo estructural a nivel sintagmático, según su organización interna.⁶⁰ En general esta autora plantea que:

⁵⁹ Ricardo Gullón, "Espacios novelescos" en German Gullón y A. Gullón. Teoría de la novela (Aproximaciones hispánicas), Madrid: Taurus, 1974, pp. 243 - 244.

⁶⁰ Iury Lotman, pp. 71 - 73.

...el texto artístico que se construye como una forma de organización, es decir, como un sistema determinado de relaciones que constituyen sus unidades materiales. Esto se halla ligado al hecho de que entre diferentes niveles de texto pueden establecerse conexiones estructurales complementarias, relaciones entre tipos de sistemas.⁶¹

Con base en este concepto se estudiará en cada relato el plano espacial conforme las oposiciones, relaciones y estructuras que lo construyen.

Asimismo, para Lotman la finalidad de cualquier análisis es determinar el contenido del sistema de signos. Al respecto señala: "Los sistemas modelizadores secundarios representan estructuras cuya base está formada por una lengua natural. Sin embargo, posteriormente el sistema recibe una estructura complementaria, secundaria de tipo ideológico, ético, artístico, etc."⁶²

Para analizar este proceso de formación de significados, Lotman plantea dos procedimientos teóricos:

1. El significado se forma mediante la transcodificación interna:

El significado se forma no mediante la aproximación de dos cadenas de estructuras, sino de un modo inmanente en el interior del

⁶¹ Idem, pág. 73.

⁶² Idem, pág. 52.

sistema, es decir, se forma por la correlación de una serie de elementos en el interior de la estructura.

2. El significado se forma mediante la transcodificación externa:

Se establece la equivalencia entre dos cadenas estructurales de distinta naturaleza y sus elementos aislados.⁶³

De esta manera, los significados se constituyen como resultado de las transcodificaciones externas (relaciones paradigmáticas) e internas (relaciones sintagmáticas). Como lo expresa Lotman:

El texto artístico se estructura de un modo distinto: cada detalle y el texto en su totalidad están insertos en diferentes sistemas de relaciones y como resultado adquieren a la vez más de un significado.⁶⁴

Al respecto Acosta, indica que el modelo semiótico estructural de Lotman se centra en el análisis del significado del texto, al igual que su temática, en la interacción de macrosistemas y los microsistemas de una manera indirecta.⁶⁵

Por su parte, Marcelo Pagnini señala la existencia de una jerarquía de niveles en la obra literaria, cada uno de los cuales permite el análisis

⁶³ Idem, pp. 52 - 53.

⁶⁴ Idem, pág. 90.

⁶⁵ Luis A. Acosta, El lector y la obra: Teoría de la recepción literaria, Madrid: Editorial Gredos, 1989, pág. 291.

de ésta desde una perspectiva propia. Esta jerarquía de niveles parte del nivel fonológico que propicia la segmentación de la obra en fonemas y articulaciones. Un segundo nivel es el morfológico, segmentando la obra en morfemas tales como palabras compuestas, elementos infraverbales, artículos, pronombres. El tercer nivel es el léxico; el cuarto es el sintáctico; lo sigue el enunciativo y luego el semántico, el cual permite el análisis de la obra a partir de referencias directas e indirectas -procesos denotativo y connotativo-, a la vez que enlaza sistemas extralingüísticos tales como la esfera psicológica, etnológica y sociológica. El último nivel es el simbólico donde se plantea el hecho de que el conjunto a, b, c, d, e, más f -que representa a la manera de Saussure: significante más significado- forma un nuevo significado, es decir, lo que Roland Barthes llama una "segunda significación".⁶⁶

Tomando esta jerarquía de niveles establecidos para el estudio de la obra literaria, nuestro análisis se ubica en los dos últimos, concebido éste como la actitud descriptiva que asume individualmente cada uno de sus significados, intentando esclarecer las relaciones que se establecen entre los distintos elementos y sistemas de signos.

⁶⁶ Marcelo Pagnani, pp. 109 - 110.

CAPITULO III

El centro de la ciudad:

Análisis de *El Estreno*

Ricardo Fernández Guardia (1867-1948) desarrolla su obra literaria en una época en que se construye la identidad nacional y surge un sentimiento nacionalista que conduce incluso a una polémica en que participan autores como Carlos Gagini, Magón, Jenaro Cardona. Se da por parte de los escritores nacionales un deseo de proteger y normar la incipiente literatura de esos años. Así, los nacionalistas postulaban una literatura que reflejara la realidad costarricense; consideraban que lo costarricense debía ser la fuente inspiradora de la literatura al mismo tiempo que se oponían al tono modernista de Fernández Guardia y Rubén Darío ⁶⁷

Al respecto, señala Alberto Segura que:

...tanto Fernández Guardia como sus oponentes discuten sobre un supuesto: el que Costa Rica es "igual" literariamente a Europa desde el punto de vista de circulación de libros. (...) Lo que Fernández Guardia no es la circulación de libros sino la temática anodina de eventuales obras costumbristas; se hace una extrapolación entre los temas de las relaciones sociales, por

⁶⁷ Margarita Rojas y Flora Ovares. 100 años de literatura costarricense, pp. 44 - 49.

un lado y las condiciones materiales (o relaciones de producción) que hacen posibles las relaciones sociales por otro. Esta percepción ideológica la adoptan también los costumbristas o nacionalistas.⁶⁸

Surgen con esta generación los cuadros de costumbres y las crónicas. Los primeros describían paisajes, personajes y situaciones consideradas muy propias del país, mientras que las segundas hacían referencia a lugares lejanos y viajes al extranjero. Las obras de Manuel de Jesús Jiménez y Ricardo Fernández Guardia son exponentes de este género.

Muchos de los miembros de esta generación fueron igualmente historiadores y periodistas, situación propia de los escritores latinoamericanos a finales del siglo XIX. Como lo señala Rafael Gutiérrez Girardot, la literatura no era en realidad una profesión, sino una vocación, por consiguiente, los hombres de letras se convirtieron en periodistas o en maestros. De esta manera, en ocasiones el arte fue relegado; sin embargo, desde la perspectiva de los artistas y de su conciencia de marginalidad, se abre un nuevo camino, libre de los cánones estéticos tradicionales, hacia la secularización, en estrecha

⁶⁸ Alberto Segura, "El nacionalismo de la literatura". Kañina. Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica, San José, Vol. IX, N° 1, pág. 25.

relación con el principio burgués de la racionalidad y del egoísmo.⁶⁹

En Costa Rica, Ricardo Jiménez Guardia, por ejemplo, investigó y escribió la historia. Otros, como Aquileo Echeverría y Teodorico Quirós iniciaron con relatos que presentan características de cuentos, género que llega a definirse con claridad con los escritos de Gagini y de Magón⁷⁰. Por su parte Fernández Guardia también cultivó el cuento, uno de ellos: **El Estreno**, perteneciente al libro Cuentos Ticos, publicado en 1901, es parte de nuestro objeto de estudio

Fábula de *El estreno*

El cuento inicia con la salida de don Gregorio López, juez segundo civil de la provincia de San José, de la oficina, a las cuatro de la tarde, hora en que también terminan su jornada oficinistas y escolares. La descripción de este personaje se hace en forma detallada, de manera tal que se pone de manifiesto su condición de persona acomodada y miembro de una determinada clase social. Cuando va a poner un pie en la calle se encuentra con don Cirilo Vargas, magistrado de la Sala de

⁶⁹, Rafael Gutiérrez, Historia de la literatura hispanoamericana.. Del Neoclasicismo al Modernismo, Tomo II, Madrid: Ediciones Cátedra S.A., 1987, págs. 496 y 497.

⁷⁰ Rojas, Margarita y Flora Ovares, 100 años de literatura costarricense, pág. 43.

Casación. Ambos se saludan estrechándose las manos y se detienen a conversar en la esquina del Palacio de Justicia.

Don Gregorio, padre de Aurelia y esposo de doña Catalina, llega a su casa en busca de su familia, sin embargo la criada le informa que han salido. Decide esperarlas, pero, mientras tanto va a la alcoba que compartía con su esposa a tomarse discretamente un trago de guaro, para luego sentarse a ver el periódico.

Las señoras habían iniciado los preparativos para el próximo baile del estreno, en el que Aurelia se presentaría por primera vez en sociedad. En familia se comenta la conveniencia de que Aurelia y Ricardo Vargas, el hijo de don Cirilo, joven aristócrata e inteligente que se disputaban las señoritas más encopetadas, pudiesen reunirse en el baile, situación que previamente deberían concertar los padres de ambos jóvenes, a instancias de doña Catalina, quien, preocupada por la primera aparición de su hija en un baile oficial, deseaba que figurase entre las primeras, bailando con la crema y nata de la sociedad de entonces.

Aun contra su voluntad, don Gregorio plantea la situación a don Cirilo, quien accede a interceder ante su hijo para que baile con Aurelia; no obstante, llegado el momento del baile don Cirilo comunica que su

hijo Ricardo no llegará a tiempo para bailar con Aurelia la primera pieza por cuanto se hallaba en Cartago.

Ya en el baile y ante la ausencia del Ricardo Vargas, Aurelia baila con Pedro Cervantes, joven de origen humilde, pero esforzado, estudiante notable de derecho que gozaba de la simpatía de Aurelia y de su padre, aunque recibía también los desdenes de doña Catalina.

Año y medio después Aurelia y el licenciado Pedro Cervantes contraen nupcias, acontecimiento que marca el final del cuento.

El espacio de este cuento será analizado partiendo del más amplio y abierto hasta el más íntimo y cerrado; a la vez, se hará referencia a los diversos contrastes entre los espacios y la relación de éstos con otros elementos estructurales y temáticos.

Construyendo la ciudad

La ciudad es la estructura macro del relato. Como espacio físico es presentada mediante referencias específicas a lugares propios de la ciudad de San José de principios del siglo XX; igualmente, se destaca un límite geográfico y cultural de esta ciudad: la ciudad de Cartago. Sin embargo, conforme se desarrollan los acontecimientos se perciben otras estructuras espaciales de tipo social, religioso, político y moral que

subyacen .en este espacio.y que permiten ampliar la interpretación del texto literario.

Espacios físicos

A diferencia de otras obras de la época y otros autores, en "El Estreno" la ciudad se presenta como un macroespacio en que se ubican todos los acontecimientos y personajes. La referencia a lugares concretos es un recurso del narrador para construir el escenario de los acontecimientos, a la vez que se contrapone al campo, visto como espacio idealizado y colorido de la literatura. Surge, entonces, la ciudad que, aunque incipiente, se muestra con rasgos estructurales y sociales que más tarde van a generar relaciones más complejas y un ambiente deshumanizado.

Estrechándose las manos los dos hombres de ley, y después de mutuas interrogaciones afectuosas sobre el estado de las respectivas familias, siguieron juntos hasta la esquina del Palacio de Justicia (2), donde se detuvieron a conversar un rato. (...) partiendo don Cirilo en dirección del mercado (3) y el juez, con mucha prisa, hacia el Parque Central (4), porque amenazaba llover, y vivía lejos, en la Plaza de la Soledad (5). (106)

Según Barthes este procedimiento descriptivo construye una ilusión referencial, que produce un efecto de realidad, fundamento de la verosimilitud del mundo narrado.⁷¹

⁷¹Roland Barthes, Lo verosímil, Argentina: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1973, págs. 98 - 100.

Espacios sociales

La ciudad se presenta con una estructura rígida, conformada por cuatro espacios que se constituyen en importantes cronotopos con características particulares: la oficina (espacio burocrático), la casa (espacio familiar), el palacio (espacio social), y la calle. Este último es un espacio abierto y público (espacio de libertad) que sirve para entrelazar a los otros. El recorrido de los personajes por la ciudad a lo largo del cuento evidencia un interés por mostrar a San José como ciudad que inicia un proceso de expansión y europeización; pero también instauro un orden social y cultural, a la vez que introduce la frontera y el límite como fuentes de diferencias al definir espacios determinados y categorizados de acuerdo con el estatus de los personajes. Si, como señala Lotman, el texto literario es un signo cultural, la descripción de un espacio global en el que se advierten líneas divisorias pone de manifiesto una sociedad estructurada en clases.

Al respecto, señala Gutiérrez Girardot que las ciudades latinoamericanas a finales del siglo XIX muestran una gran prosperidad comercial y una tendencia a la europeización paulatina de los paseos y

las costumbres, lo que transformó sus rostros: avenidas suntuosas, parques, teatros, edificios públicos y nuevas urbanizaciones.⁷²

En el caso particular de San José, según se desprende del relato, la ciudad se construye en función de las necesidades e intereses de una cierta burguesía naciente que se abre camino con los intelectuales y comerciantes que más adelante van a desplazar a la aristocracia cartaginesa.

Acerca de esta situación indica Cerdas Cruz que:

La división en clases de la sociedad costarricense hizo surgir dos grupos claramente definidos, al menos en su concepción de los problemas en su actividad económica: La burguesía naciente de tendencia liberal y una pseudo aristocracia colonial. Tales clases no sólo polarizaron en atención a sus intereses objetivos y subjetivos sino que, por estar localizados territorialmente los distintos tipos de economía que les dieron origen, polarizaron también geográficamente. Es claro que se dieron excepciones, pero en lo fundamental, la naciente burguesía se encontró situada en la ciudad de San José y, en cierta medida, en Alajuela, mientras que la pseudo aristocracia colonial halló su asiento en las ciudades de Cartago y Heredia.⁷³

En **El estreno** la ciudad se muestra como un conglomerado de espacios de clases sociales, tales como la iglesia, la oficina, el palacio, la casa y la calle, en los cuales se establece una estrecha relación entre

⁷² Rafael Gutiérrez Girardot, pág. 500

⁷³ Rodolfo Cerdas Cruz, Formación del Estado en Costa Rica, San José: Editorial Universidad de Costa Rica, 1978, pág. 68

el sitio público y la vida social, dando al espacio un gran dinamismo y protagonismo.

Como hemos dicho, en estos espacios se generan los acontecimientos y las decisiones más importantes que determinarán el curso de la vida de los personajes. Por lo tanto, se constituyen en cronotopos, tal como los define Mijail Bajtin.

El espacio de los encuentros casuales: la calle

Es un espacio de gran importancia dentro de la ciudad, pues allí se dan los acontecimientos más relevantes del relato. En la calle don Gregorio y don Cirilo interactúan libremente, sin formalismos sociales, y conversan del asunto más importante del cuento: la posibilidad de que Aurelia sea acompañada en el baile de estreno por Ricardo, el hijo de don Cirilo.

Es así como la calle se configura en un espacio público importante en este relato, pues es el punto de encuentro y desplazamiento de los personajes de diferentes clases sociales, aunque ninguno pasa al territorio del otro, solo se comunican en la calle. Es un espacio abierto, en contraposición a la oficina de don Gregorio, a su casa o al palacio.

En general, Bajtin señala, en relación con el género novela, que el camino se constituye en un cronotopo de los encuentros casuales, representa un punto de intersección de los personajes de diferentes clases sociales; además de que es un lugar de unión de destinos diferentes y separados donde:

...pueden encontrarse casualmente aquellos que, generalmente, están separados por la jerarquía social y por la dimensión del espacio; en él pueden aparecer diversos contrastes, pueden encontrarse y combinarse diversos destinos. Aquí se combinan, de una manera original, las series espaciales y temporales de los destinos y vidas humanos, complicándose y concretándose por las distancias sociales, que en este caso están superadas.⁷⁴

Esta función de la calle está presente en el cuento al unir los diversos espacios cerrados: la oficina con la casa, la casa con el palacio y la ciudad de San José con Cartago. También enlaza otros lugares mencionados en el relato como el mercado, la iglesia y las tiendas. Este afán por describir con sumo detalle, denota una tendencia centrífuga del texto, cuyo objetivo es dar la impresión de una realidad externa, además, pone de manifiesto el tono realista que el autor da al texto.

⁷⁴ Mijail Bajtin, pág. 394.

En la calle los personajes pueden desplazarse a los diversos sitios, aunque sus recorridos se dan en un solo sentido; es decir, sus movimientos son unidireccionales y desde el inicio se orientan hacia el palacio, puesto que éste constituye el centro organizador del acontecimiento principal: el baile del estreno y, consecuentemente, la posibilidad de ascender en la estructura vertical de la sociedad josefina a principios del siglo XX.

La calle es un elemento-espacio, o bien, un espacio subordinado que utiliza el narrador para construir la ciudad que quiere mostrar al lector, una ciudad que se quiere presentar más grande de lo que realmente era entonces. y crear la sensación de que nos encontramos en una "gran" ciudad.

La oficina

Los acontecimientos del cuento se ubican en la ciudad de San José. Inician con la salida de don Gregorio de su oficina, la cual es presentada como un espacio público y masculino, caracterizado por la rigidez, la formalidad, la burocracia y la organización. "Al dar el reloj las cuatro, ..." es la frase con que inicia el cuento. Alude al trabajo de la ciudad, al término de la jornada laboral de los burócratas, en contraposición al trabajo del campo, cuya jornada se determina por la

posición del sol en el firmamento, por el cansancio físico del trabajador o por el hambre. Con la referencia a la hora y al reloj se resalta el carácter mecanizado del trabajo de las oficinas. Don Gregorio es un personaje que por sus características físicas y de personalidad, lo mismo que por su ocupación, es bastante adecuado para este espacio.

Así, la presencia de nuevos espacios (parques, oficinas y calles) implican una diferente manera de vivir, y con ello, un espacio más conveniente para las relaciones entre los diferentes grupos sociales. Este espacio, aún cuando constituye el principio de la obra, no está descrito con amplitud. Se trata de un espacio cerrado que permite conocer algunos rasgos del carácter del personaje y de la clase social a que pertenece.

La casa: espacio de intimidad

La casa es otro de los espacios presentes en el relato y se caracteriza por ser el lugar íntimo de la familia y por la rigidez establecida por la señora de la casa -doña Catalina- y por la sociedad misma. Este espacio está conformado por el corredor, el comedor, el dormitorio y la cocina. Cada uno de estos espacios acoge a determinados personajes de acuerdo con su papel social. Además, como señalan Molina y Palmer, al término del siglo XIX, la distribución

del mobiliario dentro del ámbito doméstico permite valorar los papeles sexuales de los miembros de la familia ⁷⁵; así, por ejemplo, los estrados en la sala eran empleados por las doncellas y su madre en labores de costura.

La cocina es principalmente el espacio de las empleadas domésticas (Ramona) , aunque la madre y la hija de la familia tienen acceso y se excluye a don Gregorio.

El cuarto o dormitorio es un espacio compartido por don Gregorio y doña Catalina; sin embargo está dominado por la mujer, pues es ella quien ha dictado las reglas.

En cuanto al corredor, queda en evidencia que es un espacio masculino, pues don Gregorio puede permanecer allí sin causar incomodidad a los demás y sin ser "mal visto".

En general, la casa de don Gregorio representa el espacio privado e íntimo de la familia en el que el juez puede realizar lo que le está prohibido a nivel público: ingerir bebidas alcohólicas de contrabando, mirar con avidez a la Ramona, o leer el Eco Católico. Es así como este cronotopo es el polo opuesto de la calle; ya que don

⁷⁵Iván Molina y Steven Palmer, Héroes al gusto y libros de moda. Sociedad y cambio cultural (1750 - 1900), San José: Porvenir, 1992, pág. 26.

Gregorio, a nivel público, aparenta ser un ciudadano ideal, liberal, respetuoso de las leyes, pero en la casa la realidad es otra. Esta situación permite establecer una relación de oposición entre los espacios públicos y los espacios privados fundamentada en el binomio apariencia/realidad.

El palacio

El palacio es otro espacio de importancia caracterizado por la censura, la hipocresía y la falsedad. Además es enfocado como un espacio de clase, porque quienes asisten al baile del estreno son los aristócratas y aquellos que tratan de ascender un peldaño en la sociedad, situación que les provoca temor, angustia y ansiedad.

En este espacio, sucede el acontecimiento más importante del cuento: el baile del estreno, en el cual es fundamental la presentación de las doncellas a la aristocracia josefina. De ahí que, como indican Molina y Palmer, el vestuario juega un papel importante en la representatividad social; por consiguiente se engalanaban para lucir las prendas propias de su condición ante sus congéneres y el resto del conjunto social.⁷⁶

⁷⁶ Molina y Palmer, Héroes al gusto y libros de moda..., pág. 32.

Esta situación explica el esmero y la preocupación de doña Catalina por el traje de Aurelia, por su peinado y por las joyas familiares que luciría en este gran evento social.

La señora se multiplicaba, daba órdenes a la criada, consejos a Aurelia, traía ella misma lo que hacía falta o reclamaba a una vecina complaciente y habilidosa que se había hecho cargo de la niña. Tendido sobre la cama, vaporoso y fresco, estaba el traje, objeto de tantos afanes y preocupaciones. (121)

El palacio se puede considerar un cronotopo intermedio entre la casa y la calle, ya que comparte con la primera el ser un espacio íntimo y exclusivo para la reunión de la familia aristocrática, la cual ha creado sus propias reglas internas; y con la calle tiene en común la posibilidad de que la gente, con cierta posición social, converse y se reúna con la aristocracia josefina, aunque este encuentro no implica una ruptura del límite sanguíneo establecido entre estas clases sociales. Refinándose con las novelas de Stendhal y de Balzac, Bajtin señala la importancia del "salón recibidor" como un espacio de intersecciones.

Desde el punto de vista temático y compositivo, ahí se producen encuentros (que ya no tienen el carácter casual de los anteriores encuentros en el "camino" o en un mundo ajeno); se generan los nudos argumentales; con frecuencia, tienen también lugar los desenlaces; y finalmente, surgen -cosa muy importante- diálogos que adquieren un relieve excepcional en la novela, se revelan los caracteres, y las "ideas" y "pasiones" de los héroes.⁷⁷

⁷⁷ Bajtin, pág. 397.

En el caso de "El estreno", el salón principal del palacio se constituye en el cronotopo de los encuentros no casuales.

Oposiciones espaciales

La estructura espacial de "El estreno" se ordena en tres grandes oposiciones, conformadas según las diversas conductas sociales de los personajes. Así, frente a la oficina, espacio masculino, expresión de la formalidad laboral y de la imagen pública, aparece la casa familiar, espacio femenino, lugar para el ocio, el relajamiento y para manifestar las conductas censuradas socialmente.

Otro contrapunto está dado en la oposición calle y palacio, cuyas diferencias se originan desde su misma naturaleza. De esta forma, la calle es un espacio abierto y libre que favorece el encuentro casual, la comunicación espontánea, la informalidad y la vivencia cotidiana. Además, permite el desplazamiento horizontal entre los personajes de diferentes clases sociales, como entre don Cirilo y don Gregorio, lo que facilita cierta relación de igualdad. Es un espacio civil, democrático, vinculado con el movimiento y el cambio.

Por el contrario, en el palacio se restringen las posibilidades de intercambio social, puesto que los encuentros son programados esporádicamente, con lineamientos muy formales que inhiben la

naturalidad en las relaciones humanas; de ahí que los personajes actúen de conformidad con ciertas reglas preestablecidas, trazadas por un límite, no sólo espacial sino también simbólico, que los separa y excluye del núcleo aristocrático. Por ello se da una estratificación vertical que nos recuerda la composición de la sociedad (los de arriba, los de aquí y los de abajo, los de allá); como en la sociedad diferentes personajes ocupan espacios fijos.

Así, en el baile del estreno las galerías altas constituyen el lugar exclusivo de las viejas aristócratas, mientras que en el salón (abajo) están los jóvenes y padres de familia que aspiran ascender socialmente. Esta ubicación física simboliza la estratificación social y alude a la imposibilidad de la movilidad vertical de sus personajes como se ilustra en las siguientes referencias de **El estreno**.

En la primera fila el enjambre de señoritas casaderas...(124).

Doña Catalina, sentada detrás de su hija, ...(125)

Pero lo que más contribuía a aumentar su turbación eran las miradas de las galerías altas. (125).

La tercera gran oposición la conforman las ciudades de San José y Cartago, pues, esta última representa la cuna de la nobleza y la aristocracia, mientras que San José es una ciudad que floreció por el

desarrollo económico, comercial y productivo, lo que contribuyó al ascenso social de muchas familias.

Sin creerse positivamente engendrada por el Creador del Universo, doña Inés tenía la más alta idea de su alcurnia y grandes humos aristocráticos. (119)

Esta oposición se fortalece con las cuestiones de sangre. Se pertenece a la aristocracia, en primera instancia, por nacimiento, privilegio de los miembros de las familias de la vieja metrópoli. En esta oposición la frontera cumple una función defensiva y protectora de las diferencias sociales para garantizar el poder aristocrático. Como lo señala Aínsa:

En estos casos, la frontera delimita un lugar, un tiempo en la historia, es la piel de un cuerpo social, el contorno de una imago en el interior de cuya línea sitúa el espacio del "adentro" que securiza y a cuyo exterior -el espacio del "afuera" - relega lo otro - diferente, lo que es desconocido, extraño y hasta considerado peligroso, el territorio "enemigo" del que se protege erigiendo barreras⁷⁸

En el relato, quienes no tuvieran esta procedencia no pueden ser verdaderos aristócratas, aún cuando tuviesen cierto poder económico y político.

Ricardo Vargas era sin disputa uno de los jóvenes más distinguidos de la capital. Por su nacimiento pertenecía a las primeras familias del país. (116)

⁷⁸ Fernando Aínsa, Las fronteras en la literatura hispanoamericana..., pág. 12

En estas circunstancias Ricardo Vargas se convierte en el hombre ideal, pero inalcanzable para Aurelia.

El límite

En el texto literario pasar de una clase social a otra significa atravesar un límite que divide en dos partes el mundo narrado. En "El estreno" el factor de la consanguinidad constituye el límite entre los personajes, entre la clase aristocrática y los que conforman una nueva clase en surgimiento.

En el plano del espacio físico la ciudad de Cartago representa un límite, no sólo geográfico, sino histórico, que según Aínsa establece: "la diferenciación entre el 'antes' y el 'después' (...) Estas fronteras instauran dos mundos al oponerlos, los regulan por la tensión, los diferencian y aunque parezca paradójico, los vincula en la confrontación".⁷⁹

Ricardo Vargas no logra llegar al baile del estreno, el cual se desarrolla en el palacio, situado en San José; por tanto, Aurelia, hija de don Gregorio pierde la posibilidad de un "buen" inicio en la sociedad y con ello, la oportunidad de ser parte de la clase aristocrática.

⁷⁹ Fernando Aínsa, Las fronteras en la literatura hispanoamericana, pág. 12.

Por el contrario, el bailar su primera pieza con Pedro Cervantes, la conduce al matrimonio con él, situación que pone en evidencia la relación entre el baile del estreno y el matrimonio, demostrándose así cierto grado de determinismo.

Con este hecho se demuestra la imposibilidad de ascender socialmente y reafirma la estructuración rígida de las clases sociales y consecuentemente, la conservación del poder por parte de la oligarquía. Alvaro Quesada destaca que:

El discurso tradicional aparece en estos textos asociados a la conservación de ciertas tradiciones y costumbres que tienen un carácter casi ritual, que permiten escasa movilidad social y que exigen la subordinación de la conciencia individual a la autoridad de la costumbre. Las costumbres tradicionales aparecen, por una parte, como índice de identidad y armonía, su conservación garantiza y legitima el orden y concierto sociales ...⁸⁰

Esta posición indica una valoración positiva del orden y la jerarquía social, como una manera de consolidar la identidad nacional; no obstante, la ubicación de los acontecimientos en la ciudad de San José hacen de esta ciudad un escenario lleno de vida y dinamismo y, de gran importancia para la sociedad de entonces. Si bien Ricardo Vargas y Aurelia no logran coincidir en el baile del estreno y esta última

⁸⁰ Alvaro Quesada , Uno y los otros: Identidad y literatura en Costa Rica 1890 - 1940 , San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1998, pág. 47.

pierde la oportunidad de un matrimonio de mejor posición social, el obstáculo fue casual y no intencional, lo que deja abierta la posibilidad de que el enlace entre estos jóvenes se pudiese dar.

El cuento hace referencia de manera general a una sociedad en proceso de transformación de sus valores políticos, religiosos, culturales, morales y hasta estructurales; y, en forma específica, a un período de transición de esa sociedad en lo que se refiere a esos mismos valores. Se vislumbra la superposición de San José, la ciudad del siglo XX, con respecto a Cartago, cuya supremacía quedará en el pasado siglo. Se percibe, además, la presencia de fuerzas que conducen a la pluralidad, que en el cuento se ubican en la calle; frente a las que desean la permanencia y conservación de los valores y costumbres tradicionales, ubicadas en el palacio. La crítica burlona que en ocasiones se hace de los habitantes de la vieja metrópoli refuerza el surgimiento de ese nuevo orden social menos rígido que es San José. Todo esto le da vida a San José, dinamiza el espacio, a la vez que lo inventa literariamente ante el lector.

CAPITULO IV

Caminar, ver y narrar:

Análisis de "Palco de platea en el cielo"

Miembro de la que Quesada Soto llama una "segunda promoción"⁸¹, al lado de autores como Roberto Brenes Mesén, Lisímaco Chavarría, José Ma. Zeledón, Joaquín García Monge, Luis Dobles Segreda y otros, Carmen Lyra (1888 - 1949) es quizá la máxima exponente de la literatura de denuncia social de la época. Sobre esta autora expresan Rojas y Ovares que su narrativa evoluciona desde el modernismo y la crítica sentimental, hasta la escritura de denuncia, presente, por ejemplo, en los relatos El barrio Conhtnejo-Fishy (1923), Siluetas de la maternal (1929), Bananos y Hombres (1931).⁸²

De acuerdo con las autoras Seidy Araya y Flora Ovares:

En el ámbito costarricense se ubica la obra de Carmen Lyra como un fenómeno de transición entre la generación del novecientos, cuyas figuras sobresalientes son Joaquín García Monge y Carlos Gagini, pioneros en la elaboración de nuestra narrativa realista y la llamada generación del 40 que consolida

⁸¹ Alvaro Quesada, Uno y los otros. Identidad y literatura en Costa Rica: 1890 - 1940, pág. 72

⁸² Margarita Rojas y Flora Ovares, 100 años de literatura costarricense, pág. 77

la temática agraria y social y representa una apertura a las posibilidades estéticas del relato contemporáneo.⁸³

Agregan que la mayor parte de la obra de Carmen Lyra se ubica en la línea del relato social y de denuncia desde una óptica moralizante.

Según Vladimir de la Cruz, el siglo XX se inicia en Costa Rica con una economía básicamente agrícola, bien desarrollada para la época. Esta economía generó cambios tanto en la geografía del valle central como en la vida de sus habitantes y en la infraestructura. También implicó la agudización de los problemas sociales y el surgimiento del obrero artesanal: ebanistas, zapateros, costureras, panaderos, carpinteros y albañiles. Asimismo, el aumento de la población conllevó al crecimiento de las ciudades.⁸⁴

Quesada Soto señala que a finales del siglo XIX y en los primeros años del nuevo siglo se dio en nuestro país una serie de acontecimientos y situaciones económicas y sociales que iniciaron un proceso de expansión del capital a nuevas áreas de producción agrícola e

⁸³ Seldy Araya y Flora Ovares, "Las manifestaciones intertextuales en Bananos y Hombres de Carmen Lyra", *Kañina*, Universidad de Costa Rica, Vol IX (2), 1985, pp.103 - 108.

⁸⁴ Vladimir de la Cruz, *Las luchas sociales en Costa Rica, 1870-1930*, San José: Editorial Costa Rica, Editorial Universidad de Costa Rica, 1981, pág. 59.

industrial, lo que propició el surgimiento de una clase trabajadora conformada por pequeños patronos y asalariados de diversas ocupaciones, y de una clase dominante conformada por exportadores de café y azúcar.⁸⁵

En las ciudades y especialmente en San José aparece (...) un nuevo grupo social: una "plebe" urbana constituida por artesanos, trabajadores asalariados, empleados del comercio, de los ferrocarriles, de servicios y del sector público, azotados por la marginación, los bajos salarios, la explotación de la mano de obra femenina e infantil, la inseguridad laboral y el desarraigo...⁸⁶

Surge en estas circunstancias una clase de intelectuales que se organizan para impulsar la clase obrera, entre ellos figura Carmen Lyra quien formó parte del Centro de Estudios Sociales "Germinal" fundado por escritores y obreros en 1912. El Centro Germinal reunió a un grupo de los más destacados intelectuales y escritores de la primera mitad del siglo, entre los que figuraron nombres ilustres en la historia de la literatura, la cultura y la nacionalidad costarricense: Joaquín García Monge, Omar Dengo, José María Zeledón, Carmen Lyra, Rómulo Tovar, entre otros.⁸⁷ Esta generación se distingue por una forma diferente de percibir

⁸⁵ Alvaro Quesada, La voz desgarrada. La crisis del discurso oligárquico y la narrativa costarricense (1917-1919), San José: Editorial de la UCR, 1988, pp.16-20.

⁸⁶ Alvaro Quesada, Uno y los otros. Identidad y literatura en Costa Rica: 1890-1940, pág. 74.

⁸⁷ Alvaro Quesada, La voz desgarrada. La crisis del discurso oligárquico y la narrativa costarricense (1917-1919), pág. 28.

la realidad; por una gran sensibilidad social y humana que los conduce a hacer sus escritos instrumentos de denuncia y protesta. Al respecto apunta Alvaro Quesada que:

Sus escritos formulan una acerba denuncia -inexistente en los autores de la primera generación, o generación del Olimpo- de cómo los mecanismos y las instituciones económicas, sociales y políticas generan la explotación, la inhumanidad y la injusticia, y se sustentan mediante la represión, la manipulación, el engaño y la hipocresía. Ofrecen también una clara denuncia -formulada ya por Gonzáles Flores- de que un régimen basado en la libertad de empresa irrestricta, la competencia mercantilista y el egoísmo utilitario, conducirían a la institución de una "plutocracia", al dominio de los más fuertes económicamente, sobre la desposesión y la miseria de los "desheredados de la fortuna".⁸⁸

"Palco de platea en el cielo" (1936) plantea el problema social y económico de una familia en que la madre es la cabeza, de uno de los barrios periféricos de San José. Obligadas las mujeres al trabajo de la costura como único medio de subsistencia, y explotadas por intermediarios inescrupulosos como "los polacos", el cuento se convierte en un medio de denuncia de la explotación de la fuerza de trabajo de mujeres y niños. Sobre este particular señala Quesada Soto que los escritores de esta época introducen en sus escritos personajes propios de una "plebe urbana" caracterizados por ser:

...seres desarraigados, humillados y tristes, campesinos o artesanos sin oficio, mujeres desvalidas, niños solitarios y

⁸⁸ Idem, pág. 178

desamparados, (...) seres arrinconados, cuya pobreza, inocencia o desamparo los enfrenta a la brutalidad o a la inclemencia de un mundo inhumano...⁸⁹

Por su parte, Araya y Ovares indican que en la obra de Carmen Lyra: "Los estratos populares desempeñan un papel protagónico; aparecen sus tragedias y conflictos en el ámbito de la vida cotidiana"⁹⁰. La idea de que la dinámica social está regida por la lucha de clases constituye el espíritu del cuento, el cual, como manifestación literaria viene a ejemplificar una concepción de la literatura como vehículo de denuncia, y por tanto, con una función utilitaria.

Fábula de *Palco de platea en el cielo*

"Palco de platea en el cielo" es un cuento corto en el que se narra la vida de pena y miseria que tienen las pantaloneras y las camiseras de uno de los barrios del sur de San José, de la periferia. El narrador va guiando al lector desde el centro de la ciudad hasta la casa de la familia de una de estas trabajadoras, y mientras tanto, en el recorrido por la calle va haciendo una detallada descripción de todo cuanto observa mientras camina. Al mismo tiempo va emitiendo juicios

⁸⁹ Idem, pág. 198 .

⁹⁰ Seidy Araya y Flora Ovares, pág. 106 .

de valor acerca del barrio y sus habitantes, sus actividades, sus valores morales, costumbres y trabajos.

Terminado el recorrido entran a la casa que era su destino. Se trata de una casa humilde en la que vive una madre jefa de hogar con sus cinco hijos. De esta casa destaca el narrador su limpieza y sencillez; de sus habitantes, la pobreza, el trabajo, el sobreesfuerzo, la explotación y su miseria. En el centro de la casa se ubica la máquina de coser. Como símbolo de trabajo que es y, por ende, de sustento familiar, es tratada como el miembro más importante de la familia.

La figura de los "polacos", presentados despectivamente como sanguijuelas de las pantalonerías y camiserías, aparece como intermediarios que obtienen ganancias gracias al esfuerzo y necesidad de estas trabajadoras. Por otra parte, ya de regreso, el narrador se aparta de la historia para referirse en tono ensayístico, y a veces irónico, al papel de la iglesia y los ricos con respecto a los pobres del barrio visitado y a los pobres del mundo en general. Cita la lucha que se está dando en España entre ricos y campesinos por la tierra en 1936, año coincidente con el de escritura del cuento.

"Palco de platea en el cielo", como título, adquiere significado al

final del cuento al señalar el narrador que los pobres sirven para que los ricos den limosna y se ganen con ello un palco de platea en el Cielo.

Espacio principal

El espacio principal del cuento lo constituyen los barrios periféricos de la ciudad de San José, específicamente los barrios de las pantalonerías y las camiserías. Se trata de un ámbito urbano y una comunidad sociocultural con características muy propias, tales como la promiscuidad, el ambiente ruidoso ocasionado por la música de los radios, el regateo del carbón y el juego de niños mugrientos en las aceras; la presencia de comercios populares como zapaterías, barberías, pulperías y talleres de anafres y calentadores. Estos barrios se distinguen, además, por las condiciones de pobreza y, consecuentemente, la presencia de enfermedades como la influenza y la tifoidea, las cuales a menudo ocasionan hasta la muerte.

Es que a la aplanchadora se le ha muerto su niña de diez años: se le murió de tifoidea en el hospital. (137 - 138).

En este barrio viven en promiscuidad gentes trabajadoras y mujeres de la vida. Unas y otras se ganan la vida como pueden. Pasamos frente a zapaterías, barberías, chinchorros, aquí se venden tamales, allá se da de comer y más allá hay un humilde tallercito de anafres y calentadores (137) ⁹¹

⁹¹ Carmen Lyra, "Palco de platea en el cielo", Los otros cuentos de Carmen Lyra, San José: Editorial Costa Rica, 1985.

Este espacio es observado directamente por el narrador quien, ante la imposibilidad de proyectar en el relato todos los acontecimientos, selecciona ciertos elementos espaciales en las que se puede visualizar una estructura social y económica concreta y particular. Con la alusión a las pantalonerías y las camiseras y a la correspondencia entre éstas y los barrios periféricos, el narrador hace referencia a la incipiente industria textil de la época, que marca desde entonces una línea divisoria entre el trabajo agrícola y la industrialización posterior.

Lo malo es que ahora no alcanza lo que uno gana, con los frijoles de color a dos setenta el cuartillo y el arroz a treinta. Ya ve como le damos al trabajo, pero como somos mujeres solas y tenemos que mantener a cuatro criaturas hay día que no alcanza ni para el café de la mañana y los chiquillos tienen que irse para la escuela sin el café, vacíos. 140

Este espacio principal del cuento establece una correspondencia directa con el status socioeconómico de los personajes que lo habitan, quizás el principal o uno de los principales objetivos del tipo de literatura promovido por esta generación. Al respecto señala Quesada Soto que:

...algunos críticos más recientes descubrían en la desolación, la ruina o el deterioro de esas "almas humildes y virtuosas", una forma más o menos solapada de protesta contra un mundo enfermo, regido por relaciones y convenciones sociales depredadoras y enajenantes.⁹²

⁹² Quesada Soto, La voz desgarrada. La crisis del discurso oligárquico y la narrativa costarricense (1917-1919), pág. 200.

enfermo, regido por relaciones y convenciones sociales depredadoras y enajenantes.⁹²

Frente a este espacio principal, los barrios periféricos, se levanta el centro de la ciudad, donde se dan condiciones de vida y personajes que contrastan con los de la periferia. Si en la periferia las casas son sucias, oscuras e incómodas, en el centro son limpias, claras y cómodas; el mismo contraste se da con respecto a los personajes, como se ha señalado antes., confirmándose el sistema de oposiciones que según Ovares y otros⁹³ opera en el discurso nacional.

Por otra parte, las fronteras físicas, sociales, económicas que se establecen entre el centro y la periferia dividen el mundo en ricos y pobres y, en lo que es lo mismo, en malos y buenos; además, evidencia el materialismo de la clase dominante, tal como lo expresa Aínsa:

La zona fronteriza es, en todo caso, el límite extremo respecto a un centro, es la anticipación de otra realidad, por lo que en sus componentes culturales existen siempre indicios de lo que está más allá del límite que la separa de los otros (...). Sus habitantes tienen siempre el sentimiento de haber nacido en el "borde" de algo diferente, lejos de la cultura central a la que están referidos, en la superficie de algo que los sitúa en un espacio diferente donde se puede ser testigo de contactos, voyeur del otro, de lo que está más allá de lo que se conoce, en el confín donde se puede, incluso, ser extranjero por el simple hecho de cruzar la frontera.⁹⁴

⁹² Quesada Soto, La voz desgarrada. La crisis del discurso oligárquico y la narrativa costarricense (1917-1919), pág. 200.

⁹³ Flora Ovares y otros, La casa paterna. Escritura y nación en Costa Rica, págs. 6-7.

⁹⁴ Fernando Aínsa, Las fronteras en la literatura hispanoamericana..., pág. 19.

Esta alusión a un centro y a una periferia introduce en la estructura del cuento la figura del círculo que permite ampliar su significado. Si, como dice Lotman, cada texto aislado modeliza simultáneamente un objeto particular y un objeto universal, tras las casas humildes y pobres, tras los barrios marginales y tras los personajes que allí actúan, surge un espacio circundante globalizado, abierto, universal, ilimitado, que se encuentra en un plano invisible, pero que es percibido a través de las constantes alusiones a imágenes y símbolos matizados por la ideología del texto⁹⁵

Este espacio principal muestra una serie de situaciones y acontecimientos negativos y pesimistas para los habitantes del lugar pues, desde su ubicación geográfica en la periferia, los personajes están excluidos del centro. Se trata de un espacio degradado y de confinamiento, contrapuesto a un espacio ideal. Ello alude a la imposibilidad de tener una casa en el núcleo de la ciudad, de disfrutar de las condiciones de vida de la gente del centro y, desde luego, de ascender socialmente. Desde aquí se marca una clara división de clases: los trabajadores y los patronos, y entre ellas, como mediadora, se asoma una clase intermedia representada en el cuento por "los

polacos". Desde el punto de vista físico la periferia está en el bajo mientras que el centro de la ciudad está en alto. La cuesta del María Aguilar marca un límite geográfico entre estos barrios bajos y el corazón o centro de la ciudad.

Las hemos topado subiendo la cuesta del María Aguilar, bien abrazadas de su pila de camisas o de pantalones, sudorosas, pero sin demostrar su cansancio...(137)

El narrador vive en el centro de la ciudad; desde allí va y viene con frecuencia a los barrios de la periferia lo que le permite observar el cuadro que refiere. A él le está permitido cruzar el límite pues, siendo conocedor del estado de marginación, injusticia y dolor de un grupo social determinado, ha podido desarrollar una alta conciencia social y sentimientos de empatía y solidaridad con los desvalidos y a denunciar situaciones opresivas, injustas y enajenantes.

Al respecto, Aínsa destaca que:

La literatura invita, por otra parte, a la transgresión, su misión es cruzar los puentes que tiende sobre las diferencias, asegurar que las "señales" de la creación crucen las barreras levantadas por los seres humanos, eliminando prejuicios y abriéndose genuinamente al otro (...) una buena obra literaria contribuye a hacer elásticos los límites existentes⁹⁶.

⁹⁵ Iury Lotman, pág. 86.

⁹⁶ Fernando Aínsa, Las fronteras en la literatura hispanoamericana..., pág. 21.

La estructura circular se evidencia también en el lugar que ocupa la máquina de coser en la casa con respecto a los personajes:

El ruido de la máquina llena el ambiente y una siente que en torno a este ruido gira la vida de la familia. Tienen muy cuidada su máquina; se echa de ver enseguida que la tratan con consideración. La hemos visto cubierta con una camisa de zaraza muy limpia. (138)

Esta situación, al igual que la narrada en el cuento remite a una configuración global del espacio desde el punto de vista geográfico y a la situación que viven las pantaloneras. El narrador señala que la familia gira alrededor de la máquina, por lo que, se puede interpretar que tanto las condiciones económicas y sociales de las pantaloneras, como la vida misma, son cíclicas y sin posibilidades de cambio. Se percibe también un cierto determinismo en la exposición de las situaciones: las mujeres vivirán siempre sometidas a la explotación y sus vidas dependerán de una máquina de coser.

En la alusión a España y a la monarquía española también se hace referencia a un centro y a una periferia; España con respecto a las colonias en América.

De camino vemos sobre la cruz de la ermita de los Angeles flamear la bandera monárquica. ¿Por qué aconsejan los curas a los pobres que se resignen con la miseria y ahora ellos están contentos con que los ricos en España no se resignaran a perder parte de sus tierras a fin de que los pobres tuvieran también donde cultivar? Y celebran con misas y bombetas el triunfo del egoísmo de los rebeldes y guardan un complacido

silencio cuando matan trabajadores en las plazas de toros y los ametrallan...(40)

Tómese en cuenta que después de la Primera Guerra Mundial España entró en un periodo de luchas políticas y sociales, protagonizados por socialistas, republicanos y nacionalistas que desató el antagonismo entre izquierdistas y derechistas. En 1933 las elecciones dieron el triunfo a la derecha y con ello sobrevino la paralización de la reforma agraria, que ya, de por sí, era insuficiente. En 1936 la coalición electoral de partidos de izquierda obtuvo el triunfo, sin embargo, su desunión abrió las puertas a las fuerzas de la derecha que poco a poco fueron gestando un golpe de estado para llegar luego hasta la dictadura del General Franco. Esta coyuntura histórica, bien conocida por la autora, se convierte en un motivo más de su obra, tal como se puede constatar en el cuento que nos ocupa.

La casa

La casa alberga una familia de seis miembros en la que la madre es la cabeza de hogar, ayudada en su trabajo de producción de camisas y pantalones por su hija mayor. Esta casa es presentada por el narrador como un espacio sencillo, humilde y pobre, pero muy limpia. Se percibe en estas expresiones una valoración positiva de estos personajes y, en consecuencia, del grupo social que representan. Son

personajes y, en consecuencia, del grupo social que representan. Son protagonistas en este espacio la madre y la hija, cuya descripción física está acorde con éste.

La madre es una de esas mujeres delgaditas, de acero, sobre cuya espalda estrecha descansa todo el peso de la familia; la muchacha, una criatura marchita prematuramente por la pobreza, ya sin dientes. Las dos limpias. Con lo que ambas ganan pagan doce colones de alquiler de casa y alimentan seis bocas.(138)

Otro personaje es la máquina de coser, la cual es valorada, cuidada y protegida por encima de personas por cuanto representa la vida de toda la familia. A ella se aferra la madre durante las jornadas de trabajo hasta parecer un solo cuerpo.

La máquina de coser en el cuento y en la vida de los personajes se presenta como un símbolo. Representa el trabajo y en cierto modo el suplicio. Si al trabajar "La madre forma un solo cuerpo con su Singer", se presenta una imagen en que ambas se fusionan para anular a la mujer como ser humano y convertirla en trabajo y en máquina. Con esta imagen se da una inversión de los valores objetivos de la persona y la máquina: a la máquina se le da el valor de persona y a la persona el valor de la máquina. Esta última se cosifica mientras la primera no solo se exalta sino que, recurriendo a la personificación se le considera el más importante miembro de la familia.

Las dos mujeres nos hablan con cierta emoción de su Singer, y al hacerlo le dirigen miradas de cariño. Sin ella la vida sería más dura. (139)

La mujer salió a la puerta a ver irse su máquina...; Lloraba como si se le hubiera muerto alguien y las criaturas daban gritos también agarradas a las enaguas de su madre!. (140)

El narrador y el espacio

El narrador se presenta algunas veces como un personaje de la historia (narrador protagonista) y en la mayor parte de los acontecimientos y situaciones descritas, asume el papel de narrador testigo.

El narrador inicia el recorrido desde el centro de la ciudad hacia la periferia:

Hay que ir a buscar a las pantaloneras y camiseras al Barrio Keith, por la Constructora o bien por Luna Park o por Hatillo. Las hemos topado subiendo la cuesta del María Aguilar (137)

Ya a las nueve de la mañana se encuentran en los barrios que han definido como destino. Desde la calle escuchan la música de los radios, los niños que juegan en las aceras, las voces de las mujeres que compran carbón y de las que venden tamales y comidas. En este recorrido pasan frente a diferentes lugares conocidos, como la casa de la aplanchadora cuya hija de diez años falleció de tifoidea. Desde este ángulo es posible observar hasta detalles del interior de las casas, como lo es el humo de una plancha de carbón, o el ataúd blanco de la niña

fallecida. El recorrido es un cronotopo de gran importancia en el cuento por la cantidad de elementos temporales, espaciales y sensoriales que comprende.

Este desplazamiento se constituye en una macrosecuencia del relato, puesto que a partir de esta se desprenden otros acontecimientos. Es consecuencia de la obligatoriedad sentida por el narrador de dar a conocer la situación marginal de las pantaloneras y camiseras. La historia se construye conforme el narrador se desplaza, aparentemente con un acompañante, del centro de la ciudad a los barrios de la periferia. Esta actitud del narrador permite establecer una relación directa con la ocupación de maestra que tuvo la autora, pues se percibe un discurso didáctico y un afán por instruir y llevar de la mano al lector en su recorrido. También a partir de este desplazamiento se inicia la descripción de un espacio caracterizado por una dinámica económica, social y laboral que el narrador pretende intencionalmente poner al descubierto. Mediante el recurso de aludir a un tiempo pasado y a un conocimiento previo del lugar, este narrador presenta esta dinámica como un estado permanente e invariable de un grupo social:

Esta es la casa en que siempre que hemos pasado hay una mujer aplanchando. Hoy no está a un ladito del umbral la plancha que tantas veces nos hiciera pensar en un elefante de juguete...(137)

El espacio se construye desde la perspectiva del narrador en un tiempo presente. En tono moralizante y muchas veces ensayístico, el narrador expone las injusticias sociales que viven las obreras. Emite sus propios juicios y, en pocas ocasiones, establece un diálogo con los personajes, convirtiéndose de esta manera en un narrador protagonista.

-¿Hasta qué hora trabajan? -Preguntamos.

-Hasta las diez de la noche para sacarnos dos docenas y un poco más. Aquí a la par viven dos hermanas que hacen tres docenas de camisas al día, pero es que las dos tienen quince años de práctica. (138)

El protagonismo del narrador constituye un punto de convergencia entre dos historias. Una es la que se narra, la de las camiseras y las pantaloneras, y otra la que plantea el narrador mismo y su acompañante como miembros de un grupo social diferente, provenientes del centro de la ciudad y con el deber de dar a conocer la situación socioeconómica de los grupos marginales.

Las miramos trabajar. La madre forma un solo cuerpo con su Singer: los dos pies pobremente calzados mueven el pedal; giran las ruedas, brinca la aguja como si estuviera jugando la patita renca...(138)

Pensamos lo que significan quince horas de trabajo. Tanto luchar en el mundo por la jornada de ocho horas y en cuantos lugares de la tierra la gente tiene que trabajar quince y más horas para sacar un mísero salario que no alcanza ni para reponer una quinta parte de la fuerza gastada. (138-139)

Esta ambivalencia, corresponde a lo planteado por Lotman, cuando "distintos personajes no sólo corresponden a diversos espacios, sino que están relacionados con diferentes tipos, a veces incompatibles, de segmentación del espacio"⁹⁷

Al finalizar el cuento el narrador hace una elocución, y así da a lo expuesto una dimensión universal y sitúa los acontecimientos en la lucha de clases. Igualmente, con esta elocución se pone de manifiesto una reconocida conciencia y una concepción de la literatura como instrumento de denuncia social y de comunicación al servicio de los más pobres. No se concibe la obra literaria simplemente como elemento recreativo y artístico, sino como medio de denuncia social. Al respecto Antonio Zelaya indica que:

...una de las causas, tal vez la principal, del realismo literario de la obra de Carmen Lyra: su personal y apasionada entrega a la compleja tarea de la transformación social, a la marejada revolucionaria. En este realismo, el sentido ancilar de la literatura, como una de las fuerzas que pueden y deben operar a fin de apresurar el cambio social, y así lo concebía nuestra escritora...⁹⁸

⁹⁷ Iury Lotman, pág. 282.

⁹⁸ Luisa González y Carlos L. Sáenz, Carmen Lyra, San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1977, pp. 37 - 38.

Espacios invisibles

Como ha podido verse, el análisis del cuento nos conduce a la percepción de espacios "invisibles" que determinamos mediante ~~de~~ la existencia o suposición de sus opuestos, o bien, a través de los comentarios y expresiones del narrador. En primer lugar se da un espacio de la degradación en que están sumidos los personajes en forma permanente y el narrador, ocasionalmente. Igualmente, este espacio es un confinamiento para la "plebe urbana".

Por otro lado, "el centro", o sea, el espacio de las clases altas solo se puede intuir por la existencia de la periferia y por el desplazamiento que desde éste inicia el narrador.

La iglesia y España son espacios que tan solo se citan. La primera simboliza el poder de los ricos y la manipulación del pensamiento. Se presenta como cómplice del grupo que ostenta el poder en perjuicio de los más pobres. En forma irónica el narrador señala:

Les preguntamos si ellas creen que hay que resignarse con esta vida. Nos contestan que eso dice el cura los domingos desde el púlpito. (140)

Asimismo, la bandera monárquica sobre la cruz de la ermita se presenta como una imagen en que se funden el poder religioso y el poder político en uno solo, en contra de los trabajadores.

Por otra parte, el título del cuento cobra su significado más explícito en los últimos párrafos de éste. El narrador termina con plena conciencia de su responsabilidad y su deber. Olvida el desenlace de la historia para reflexionar y hacer un llamado a la conciencia del lector.

La ironía constante del narrador, sus juicios y opiniones acerca de la situación de injusticia en que viven las pantaloneras y las camiseras, la denuncia constante de la que participan los personajes, impregnan en el texto una ideología tan concreta como los acontecimientos mismos.

Los pobres sirven para que los ricos den limosna y se ganen de este modo un palco de platea en el Cielo. (140)

El título del cuento alude también a un espacio simbólico que es el teatro. Podemos apreciar al final del cuento la intención del narrador de presentar el mundo, y en especial, la vida de clases marginales, como una obra teatral que el espectador mira desde lejos, desde su palco de platea, en una posición de privilegio, y sin involucrarse con su problemática, sus sentimientos y su cotidianidad. La intencionalidad del narrador es presentar a los ricos como seres pasivos y a la clase obrera como el actor principal de la historia.

En general el cuento presenta un espacio silencioso creado por la falta de diálogo y expresión de los personajes, lo que acentúa su sumisión ante los ojos del lector. Se observa que la fábula y el argumento están

adscritos a su ideología y son frente a esta casi irrelevantes. Existen solo en función suya. De hecho el final del cuento se sacrifica en aras de una elocución generalizada y universalizada con respecto a la lucha de clases, lo que no obstaculiza comprender la articulación de todos sus elementos: el movimiento circular de la explotación, visible en la alusión a un centro geográfico, a la máquina que gira, al teatro e incluso al ir y venir del narrador se rompe con la linealidad de la narración, con la denuncia. Si los hechos narrados son reiterativos en cuanto situación de clase, el hecho de contarlos es histórico, lineal, único: la palabra del narrador se opone, polémicamente, al determinismo social. Es, pues, un arma de cambio.

CAPITULO V

El laberinto interior y la identidad: Análisis de "Preatmósfera"

A partir de los años sesenta surge la segunda generación de vanguardia, la cual se fortalecerá en la década posterior. Esta generación representa un momento de madurez y alto desarrollo estético de la literatura costarricense. Como sus representantes figuran escritores como Alberto Cañas, Samuel Rovinsky, Miriam Bustos, Julieta Pinto y Carmen Naranjo (1931 -) entre otros.

Las obras de los autores de esta generación se caracterizan por incorporar los contenidos de la conciencia en el mundo representado, por dejar de lado el tiempo lineal y por el hecho de que los acontecimientos narrados no siempre se presentan en un orden cronológico o causal. Como lo señalan Rojas y Ovares, en relación con la narrativa de esta generación:

...en estas novelas predominan los espacios cerrados o circulares, como en el interior de las casas y los laberintos, que producen una sensación de encerramiento. En otros casos se presenta el mundo de la ciudad, con todos sus elementos, oficinas, calles, cafés, tiendas. La presencia del mundo ciudadano supone sobre todo, la finalización de una forma de existencia familiar, feliz, tranquila.⁹⁹

⁹⁹ Margarita Rojas y Flora Ovares, 100 años de literatura costarricense, pág. 177

Finalmente, señalan estas autoras que en esta generación se concibe la literatura totalmente alejada del realismo, es decir, el arte deja de ser considerado como un reflejo de la realidad y más bien sirve para interpretarla. Así, lo que se manifiesta a través del texto literario es la verdad que va más allá de las apariencias, de lo que pueden percibir los sentidos. De esta forma, la realidad es visualizada en dos planos o escindida; de ahí la presencia de los motivos que remiten al doble¹⁰⁰.

Al respecto señala Sandoval que en Hoy es un largo día (1974), obra en que se encuentra el cuento que se analiza, la mayor parte de los relatos se mueven en dos planos y domina el ambiente urbano, como en toda la producción de Carmen Naranjo. En estos cuentos el artificio narrativo conduce a técnicas complejas que hacen de cada relato un ensayo.¹⁰¹

De esta colección de cuentos se seleccionó "Preatmósfera"¹⁰², relato cuyos acontecimientos se desarrollan en una casa que concentra las vivencias cotidianas de una familia citadina, vivencias que se visualizan como una prolongación de las conciencias.

¹⁰⁰ Rojas, Margarita y Flora Ovares, 100 años de la literatura costarricense, pp. 188 - 189.

¹⁰¹ Virginia Sandoval, pág. 42.

¹⁰² Carmen Naranjo, Hoy es un largo día, San José: Editorial Costa Rica, 1974.

Fábula de "Preatmósfera"

El cuento inicia cuando Carlos, el protagonista entra a su habitación. Sin embargo, en ese día hay un olor diferente, raro, de presencias que anuncian el principal acontecimiento: el suicidio de un adolescente.

Al cerrar la puerta, Carlos entra a su mundo íntimo, oscuro y de sueños, sin las influencias de las preatmósferas y de todo lo desagradable. Mientras la madre se encuentra en la sala revisando las cuentas de la chequera, hablando sola y arrepentida de todo, especialmente de Carlos.

El narrador se refiere al crecimiento físico del protagonista, a su gusto por las cosas raras, los castigos, los encierros y la soledad.

El sábado 15 de octubre los abuelos llaman a las nueve de la mañana para avisar que el tío más joven está con una fuerte gripe, por lo tanto no llegarán a tomar café en la tarde. Ante esta noticia, toda la familia siente un aire de vacaciones y no se preocupan por las apariencias.

Ese sábado, después del almuerzo, Carlos decide bañarse en la tina, mientras los otros realizan la siesta. En ese momento, Carlos muere ahogado en la tina y los abuelos llaman para avisar que llegarían a las tres, como siempre, porque fue una falsa alarma la temperatura del tío.

Al llegar los abuelos y tíos ignoran la ausencia de Carlos. La tarde transcurre como siempre. El abuelo repite el sermón de siempre sobre el alcoholismo. La abuela revisa la cocina y habla del desaseo y desorden.

Ante el campo vacío de Carlos, durante la hora del café, se refieren a su gusto por los baños largos en la tina, a sus encierros en la habitación y a sus viajes a la luna. Ana, su hermana, lo llama cuando toca la puerta del cuarto, pero no recibe respuesta.

A la hora de la cena, mientras ven la serie de Tarzán, la cocinera retira el plato de sopa de Carlos. En ese momento, el narrador cuenta que sólo será un recuerdo evocado en ocasiones especiales y lo compara con una porcelana quebrada. Luego alude a los escasos recuerdos: unos cuadernos con pésima caligrafía y ortografía, unos dibujos sin valor artístico y un retrato de la primera comunión.

La mamá justifica su muerte por sus constantes descomposiciones violentas, con convulsiones y espuma en la boca; aunque los demás familiares no podrían jurar sobre la veracidad de esos ataques, ni siquiera lo recuerdan enfermo, salvo cuando estuvo con sarampión y paperas.

Ana, en algunas noches, sueña que Carlos con sus manos babozas sostiene un enorme ojo con escamas, con una cara llena de torpezas. Edmundo pide un cambio de habitación, mientras que Angel prefiere no hablar del asunto y desde entonces duerme con las luces encendidas. El padre llora cada vez que se emborracha. Además deciden remodelar el baño y eliminar la tina.

El relato concluye con el desdoblamiento del protagonista en el baño: "Quizás por eso sale sonriendo, silba gorjeos con tonos de burbuja y no alcanza su figura crecida".

El espacio principal

La casa se estructura en dos plantas: la baja y la alta. En la primera se sitúan la sala, la cocina y en la alta las habitaciones. De acuerdo con esta estructura en compartimientos se realizará el análisis espacial. Además se pueden percibir otros dos planos espaciales: el físico y el psicológico, los cuales guardan estrecha relación entre sí y con la identidad de los personajes.

El plano físico

La historia se desarrolla en una casa familiar, presentada como un espacio reducido, cerrado, aislante, taciturno y oscuro, la cual ejerce

una gran presión en sus habitantes, hasta el punto de provocar alteraciones en ellos. De ahí que los personajes están llenos de conflictos psicológicos que en el caso de Carlos, lo llevan hasta la muerte.

Los personajes son el padre, la madre y cuatro hijos: Ana, Edmundo, Alvaro y Carlos, quienes apenas se mencionan, a excepción del último, quien es el "protagonista". El padre se caracteriza por sus problemas de alcoholismo, la madre por sus preocupaciones financieras y por su disconformidad ante la vida y su propia familia, especialmente en relación con su hijo menor, Carlos.

Siendo la casa un espacio frío, oscuro, privado y de gran riesgo, armoniza con la personalidad sombría de los diferentes personajes. Esta se encarga de dividir o aislar a estos personajes; como consecuencia de ello las relaciones interpersonales se ven socabadas y la comunicación es casi nula, situación que se pone de relieve con la falta absoluta de diálogo a lo largo de todo el cuento.

Habla sola y no habla con ella, habla con los que no están y con los que están, habla de lo que pasó, no pasó, pasará y no pasará. Al hablar ella calla lo principal y el peso de ese silencio, definitivamente huérfano de expresión, acongoja como un latido descompasado en las rítmicas campanadas de la sangre.
(98)

Sumado a esta situación, se percibe a través de todo el relato un desencanto que alcanza a los personajes, los cuales apenas se perfilan

mediante algún rasgo de su personalidad, pues se da una ausencia casi absoluta de una imagen física.

La casa no se concibe como un escenario sino más bien como un marco de referencia para la presentación de las acciones; ello por cuanto los actos de los personajes son casi imperceptibles debido al modo y estilo de la narración.

Además, la casa está llena de simbolismos que encierran las claves de la interpretación del relato. El simbolismo supone la capacidad del hombre para ver en las personas, en los objetos, en las ciencias, en las cosas, en las relaciones humanas, en las ideas, un contenido espiritual.¹⁰³ Según Pérez-Rioja -quien cita a Freud- la casa es un símbolo de la personalidad humana. El techo representa la cabeza y las facultades conscientes, mientras que las puertas y los balcones corresponden a los órganos sensoriales y la bodega a la parte inconsciente.¹⁰⁴

Frente al espacio físico y concreto que representa la casa en su

¹⁰³ Pelayo Fernández, *Estilística. Estilo. Figuras estilísticas. Tropos*, Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas, S.A., 1984, pp. 128 - 134.

¹⁰⁴ José A. Pérez-Rioja, *Diccionario de Símbolos y Mitos*, Madrid: Editorial Tecnos, Cuarta Edición, 1992, pág. 115.

totalidad, y cada una de sus partes: los cuartos, la sala y la cocina entre otros, se yergue el mundo interior de los personajes, el cual carece de una dimensión espacio-temporal externa. Como lo expresa Ricardo Gullón, "la casa puede sentirse como réplica, prolongación o antagonista del personaje, como algo que lo explica y se explica por su relación con él".¹⁰⁵

La casa constituye un "gran" cronotopo. No se da ninguna acción fuera de ella, pero sí se hace énfasis en el transcurso del tiempo.

Este espacio ha dejado de ser el lugar ameno, colmado de seguridad, calor humano, amor y bienestar, en que se reunían los miembros de la familia en plena armonía, para convertirse en un lugar de relaciones despersonalizadas, de discordia, de mentira, de apariencias, de vicios y hasta de muerte.

En este sentido, el cuento retoma un tema que había sido tratado anteriormente por Yolanda Oreamuno, quien presenta en su novela las luchas internas del ser humano en un espacio determinado: la casa. Acerca de esta situación Flora Ovares y otros señalan que la casa deja de ser un espacio que alberga las relaciones armoniosas entre los miembros de la familia, para dar cabida a sus odios y conflictos. Por su

¹⁰⁵ Ricardo Gullón, pág. 251.

parte, la ciudad aparece como un espacio despersonalizado y riesgoso y amenazante.¹⁰⁶

La sala

La sala es un compartimiento de la planta baja y se presenta como un espacio que, aunque reducido, representa el contacto visual de los personajes. Es allí donde se da algún intercambio de palabras, saludos y algunas pocas expresiones. Es el centro de reunión familiar, puesto que es allí donde se congrega toda la familia cuando los abuelos y los tíos solteros los visitan cada sábado a la misma hora, tres de la tarde.

En relación con la sala se ha señalado que:

La sala aparece como un centro que conduce por un lado a lo externo: calle, jardín y, por otro, a lo íntimo: la alcoba. Más privado que el espacio abierto de la calle o la plaza, mantiene, sin embargo, un carácter público que no poseen otros lugares de la casa, como el dormitorio o el baño (...) Tránsito entre el afuera y el adentro, enmascara la realidad que se oculta en los rincones más íntimos de la casa.¹⁰⁷

En el cuento estos encuentros no son momentos placenteros para los integrantes de la familia, más bien significan angustia por tener que aparentar ante los abuelos y tíos lo que no se es; tanto es así que el día

¹⁰⁶ Flora Ovares y otros. La casa paterna..., 1993, pág. 275.

¹⁰⁷ Margarita Rojas y otros, El tinglado de la eterna comedia. Teatro costarricense 1890-1930, pág. 171.

que estos comunican que no llegarán, todos se sienten aliviados y dentro de un ambiente más libre. Este acontecimiento ejemplifica la dicotomía realidad/apariencia, constante en la narrativa de Naranjo.

Asimismo, estas reuniones se convierten en un rito familiar, fortaleciendo así la atmósfera de monotonía y apariencias en los miembros de la familia. Entre ellos se presenta una relación forzada, que intencionalmente tratan de soslayar, y que no da margen para el verdadero afecto y la unión familiar.

Los sábados, a las tres de la tarde, llegan puntualmente los abuelos con los dos tíos solteros. A las cuatro se sirve el café. A las cuatro y media se han ido. Cada semana es lo mismo. (100)

La sala constituye otro cronotopo. Según Bajtin en el salón se producen los encuentros no casuales, se generan los nudos argumentales, los diálogos y, frecuentemente, los desenlaces.¹⁰⁸

Algunos elementos y objetos como los almohadones y los colores hacen referencia al paso del tiempo, a los estados de ánimo de los personajes y a sus actos. En concordancia con este espacio están los personajes, especialmente la madre.

En el sillón su madre, con la chequera en la mano, vuelta hacia las sumas y restas, falseando los números hasta el aburrimiento. Sin embargo, los aburridos no se aburren, se entretienen con la

¹⁰⁸ Mijail Bajtin, pág. 160

menor cosa, hasta con los mínimos arrepentimientos y ella se arrepiente de todo, de su marido, de sus hijos ... (98)

La madre se caracteriza por su insatisfacción ante la vida y al estar encerrada en ese mundo vacío, aburrido y aislante se desfigura y aniquila su naturaleza materna.

En la sala se resalta el color verde y, aunque a éste tradicionalmente se le ha dado el significado de esperanza, de fecundidad, de vida, en el texto es visto con desdén:

Allí el sillón con los almohadones verdes, el verde insoportable que ha ido apagando el sol... (98)

La desaparición del color verde de los almohadones funciona como un elemento de la preatmósfera; pues el verde, según Pérez Rioja, es deprimente y revela una indudable incapacidad de adaptación.¹⁰⁹ Por otro parte, observamos que el color verde fue borrado o sustituido por la acción del color amarillo, representado por el sol. El color amarillo "tiene un doble y contradictorio significado simbólico. En primer lugar el amarillo-dorado es emblema del sol y de la divinidad, pero igualmente es el color de la intuición, del presentimiento, del sondeo y de la desesperación."¹¹⁰

¹⁰⁹ José Antonio Pérez Rioja, pág. 396.

¹¹⁰ Idem, pág. 61.

Otros espacios del plano físico

En la planta baja, además de la sala, se hace referencia a la cocina que se presenta como un lugar sucio y desordenado. Este espacio representa, de algún modo la nutrición y salud de la familia, sin embargo, el caos y la suciedad de este lugar es un reflejo de la personalidad y los sentimientos de todos los integrantes de la familia.

Las habitaciones de los hermanos y la de Carlos se ubican en la planta alta y son espacios citados con más o menos detalle. En el caso de Carlos parece que su habitación es él mismo, o él es parte de la habitación, ambos tristes, oscuros, indefinidos, llenos de sombras, silenciosos.

En este rincón de oscuridades empieza a ser consciente de su crecer, lo deshace en pedacitos y los proyecta en alternativas y posibilidades; conforme sueña, piensa y juega. (99)

Así como en los otros espacios se reflejan las personalidades de los miembros de la familia, también se presenta una fuerte identificación de la personalidad de Carlos con las características físicas de su habitación.

El baño de la habitación del protagonista es otro espacio de importancia, es el lugar de la muerte, augurada y procurada por el mismo Carlos. El muere ahogado en la tina, lo que puede interpretarse como una forma de liberación de los conflictos y purificación de su espíritu o su alma; ya que el agua es símbolo de limpieza y purificación.

Además puede verse en este acto un retorno al seno materno y con ello un deseo de reiniciar.

...desea ser otro, crecer sin moldes, tener oportunidad de equivocarse, de sufrir, de alegrarse, de triunfar, de ser admirado o perseguido. (98)

Dentro de la habitación el espejo es el instrumento que utiliza Carlos constantemente en su afán por encontrarse a sí mismo, o por encontrar solución a sus conflictos e interrogantes.

Para el psicoanálisis, los sueños de espejos no son frecuentes, pero suelen tener hondo valor significativo: aparecen antes de la individualización, cuando es necesario encontrarse a sí mismo. Mas no todos -dice Aeppli- resisten su propia mirada. Unos pocos, al igual que el Narciso del Mito, se extravían, contemplando su imagen reflejada en el agua. Otros, a su vez, no vuelven en sí hasta haberse mirado en el espejo.¹¹¹

Podemos suponer que con la muerte Carlos logra liberar su verdadera identidad, aprisionada hasta entonces en una imagen sombría, silenciosa, triste, soñadora y rebelde, según la percepción de sus parientes cercanos. Transgrede el límite que lo separa de los otros y que lo ubica en otra realidad o quizás en un plano metafísico. Ardis I. Nelson, refiriéndose a En partes indica que la muerte es símbolo de

¹¹¹ Idem, pág. 140.

transformación, lo que permite una renovación en el desarrollo psíquico del ser.¹¹²

Con la muerte Carlos inicia el peregrinaje por un laberinto que lo conduce hacia el interior de su propio ser, que lo libera del agobio de la rutina y lo esconde de la perturbadora mirada ajena. El laberinto es el inicio de un viaje en busca de la unidad perdida entre la multitud de los deseos.¹¹³

La idea de que la existencia trasciende el plano físico se presenta en la imagen de un Carlos que después de haber traspasado el límite de la muerte, disfruta su verdadera identidad en una nueva dimensión.

El plano psicológico

El cuento presenta además de los espacios físicos, los espacios psicológicos de cada uno de los miembros de la familia y sus fronteras interiores, que según Aínsa, dividen "la intimidad de cada individuo, a veces entre zonas ambiguas o conflictivas de la personalidad y es la

¹¹² Ardis L. Nelson, "Un análisis jungiano de *En Partes* (1994) de Carmen Naranjo: El proceso de individualización". *Revista Comunicación*, Vol. 11, Año 20, pág. 18.

¹¹³ Jean Chevalier y Alan Ghirbrandt. *Dictionnaire des symboles*, París: Robert Laffont Jupiter, 1982.

única manera de delimitar la forma de un cuerpo y una existencia o de poner límites a la propia conciencia."¹¹⁴

Se subraya el espacio psicológico de Carlos por ser el protagonista y por la necesidad de dar a conocer la mayor cantidad de elementos de la preatmósfera y del conflicto consigo mismo:

Al cerrar la puerta, entra en el mundo oscuro que se requiere para seguir la luz, propiedad de los ojos, aprendices rápidos de sombras y bultos, espacios opacos en que el color es intensidad de sitios ocupados o desvanecimientos de trechos libres. Y ahí en realidad no hay nada, pues las cosas guardadas en el armario son figuras muertas, inútiles, depósitos olvidados que sólo responden a la memoria de lo perdido. (98)

Los espacios psicológicos de Carlos están identificados con el "ahí"; término que reafirma, aún más, la actitud de desdén e indiferencia de la familia hacia él y, a la vez, alude al espacio íntimo de Carlos: "Ahí era sólo un deseo que se desdoblaba" (97). Este adverbio desaparece con la muerte ^{de} Carlos, pues éste se olvida y sólo quedan algunos vagos recuerdos. Como indica Aínsa, "el espacio suele estar ligado a la psicología de los personajes y condiciona su carácter"¹¹⁵

Carlos es un típico representante de los adolescentes o preadolescentes, quienes se sienten incomprendidos y muestran poco interés por comunicarse con los demás, aún con los padres y hermanos.

¹¹⁴ Fernando Aínsa, Las fronteras en la literatura hispanoamericana..., pág. 15.

¹¹⁵ Fernando Aínsa, "Del espacio vivido al espacio del texto...", pág. 39.

Jóvenes con una personalidad indefinida, que se aíslan física y emocionalmente tratando de encontrarse a sí mismos; por lo tanto requieren de la orientación y guía de los adultos. En fin, Carlos es un representante de un grupo social que en nuestra sociedad, una sociedad joven, es bastante numeroso.

...sus ojos grandes y tristes, con su pelo largo y lacio, con su cara larga y pálida... de Carlos quedarán pocos recuerdos, unos cuadernos de letras no muy caligráficas con la demostración palpable de cierta torpeza en el aprendizaje y una pésima ortografía, unos dibujos temblorosos sin ningún valor artístico...
(103)

La madre es un personaje que rompe con la imagen tradicional presentada en la literatura costarricense, pues no es abnegada, amorosa, ni protectora de sus hijos y de su familia. Habla todo el tiempo aunque no la escuchen, se lamenta de todo, hasta de sus hijos, le preocupa el dinero. Sin embargo, en su interior, es una persona sola, con una serie de conflictos que se esfuerza por ocultar.

Esta mujer contrasta profundamente con la madre que se presenta en "El Estreno" y en "Palco de Platea" en el cielo, pues, independientemente de la posición social de cada una, se espera que su papel de madre sea el mismo. El ser "buena madre" y lo que ello implica constituye un valor en el ser costarricense.

Otros personajes son los hermanos de Carlos, la abuela, el abuelo, los tíos y la sirvienta, quienes son presentados a través de algún rasgo

psicológico y caracterizados por éste. Son personajes más bien desdibujados, sin mayor importancia y participación en el relato y los acontecimientos.

Elementos de la preatmósfera

Del término atmósfera se infiere la existencia de una articulación entre espacio y sujetos y el prefijo "pre" significa antelación. Ambos vocablos nos sugieren que en el relato se presentarán ciertos indicios del acontecimiento final del protagonista.

La primera imagen que se presenta de la casa es a través de los órganos sensoriales, específicamente a través del olfato y la vista. Según Cassirer, citado por Gullón, se configura un espacio perceptivo que "(...) contiene elementos de los diferentes géneros de experiencia sensible: óptica, táctil, acústica y kinestésica"¹¹⁶.

Al abrir la puerta de la casa se percibe cambios en la rutina y lo cotidiano a través de los olores. En el aire (en la atmósfera) se adivina un acontecimiento nuevo y diferente; se anuncia la muerte de Carlos.

Hoy no huele como siempre. No a naftalina. Tampoco al perfume dulce. Ni siquiera a perfume dulce. Ni siquiera a ropa vieja. Huele a raro, a inesperado. (97)

¹¹⁶ Ricardo Gullón, pág. 249.

El aire representa la vida como elemento constitutivo de la atmósfera. Gullón explica que la consistencia de un espacio es posible palpable en su atmósfera, cuya relación con los objetos es tan íntima, que son estos los que fijan la atmósfera. Además subraya la alteración que ejerce en los personajes la atmósfera deformante de la soledad incomunicada.¹¹⁷

Además de los olores, otro elemento de la atmósfera es la oscuridad y las sombras. Carlos proyecta en su casa la oscuridad de su alma y su conciencia, pero también se alude a la personalidad de los otros miembros de la familia que habitan la casa y hasta de los visitantes. En relación con las sombras, Ardis L. Nelson en su análisis de En partes indica que el arquetipo de la sombra representa la parte oscura del ser, así como sus debilidades, casi siempre reprimidas por el individuo.¹¹⁸

Otros elementos de la atmósfera que anuncian la muerte de Carlos y que cambian la rutina son presentados por el narrador. Por ejemplo el padre se excede en los aperitivos, confunde el sábado con el domingo; la madre habla poco, raro en ella. Por otra parte, la

¹¹⁷ Ricardo Gullón, pp. 251- 252.

¹¹⁸ Ardis L. Nelson, pág. 16.

abuela intuye que algo no está bien; ella es capaz de prever un nuevo acontecimiento en el seno de la familia.

Ella adivina, algo mágico guiña en su mirada. Adivinó hace un mes que Ana tiene novio, hace poco que la de adentro tiene un niño. Cuando dice que las cosas no andan bien y algo está fallando, ya se está bajo la amenaza de un nuevo descubrimiento. (100)

Frente a esta atmósfera, Carlos se sitúa en la preatmósfera, circunscrita a las oscuridades. Uno de los indicios que nos da el narrador es el armario, lugar oscuro donde se guardan las cosas muertas, inútiles y olvidadas. Todo ello le proporciona al narratario antecedentes sobre el destino del protagonista: la muerte provocada por el suicidio.

Oposiciones espaciales

La oscuridad y la luz constituyen la principal oposición dentro de este cuento. La oscuridad simboliza la muerte, la soledad, la intimidad y la oscuridad espiritual; esta es simbolizada por el armario de la habitación, lugar oscuro donde se guardan todas las cosas muertas y olvidadas. El Diccionario de Símbolos y Mitos indica que la oscuridad física es el símbolo de la oscuridad espiritual.¹¹⁹

¹¹⁹ José Antonio Pérez-Rioja, pág. 326.

Mientras que la luz es el símbolo de la vida, aunque esta se caracteriza por ser rutinaria, aburrida y frustrante para los miembros de la familia. En el relato el sol es la fuente de luz, sin embargo, así como este ha sido el causante del descolorido de los muebles, así también, con el paso del tiempo, la vida familiar se ha desarticulado hasta llegar a una total monotonía.

Otra oposición está dada por la estructura misma de la casa: la planta baja y la alta. La primera se constituye en el espacio de la colectividad familiar; mientras que la alta es la individualidad, definida por la misma división de las habitaciones.

Oposiciones temporales

En el relato se presenta una clara oposición entre el tiempo cronológico y el físico. El primero es casi imperceptible en el relato, carente de importancia. Es el tiempo de los acontecimientos y solo se concreta en las referencias a las diferentes situaciones o hechos del relato que envuelven a los personajes, por ejemplo, cuando se alude al crecimiento de Carlos, a la decoloración de los almohadones, a la hora en que la familia toma los alimentos y al día de la muerte de Carlos.

En esta temporalidad se presenta la oposición entre el siempre y el hoy. El primero es el tiempo familiar de lo rutinario y lo ritual. El segundo

alude al presente formal de la enunciación y a la duración del relato:
un día.

El abuelo olfatea el licor del hijo y repite el sermón de siempre sobre la forma en que se empieza el camino hacia el vicio(...) La abuela no se mueve de la silla, siempre que se habla de licor ella se siente en la obligación de asentir con la cabeza los consejos de su esposo (...) Carlos con sus silencios es siempre el ausente. (101 -102)

Frente al tiempo cronológico se yergue el tiempo físico, ese tiempo eterno que tiene un carácter universal y permanente, concebido como ilimitado, continuo y unidimensional. Con respecto a este tiempo físico los acontecimientos familiares, aún la muerte de Carlos, resultan irrelevantes e insignificantes para el narrador: son simples y sucesivos instantes que integran la cotidianidad humana.

El tío Jorge comparará la tragedia con todas las tragedias del mundo, para concluir que no es nada, en el tiempo la dimensión personal se escurre en su propia insignificancia. (104)

Por las expresiones del narrador se percibe en el cuento una profunda preocupación por el tiempo, el cual viene a ser el motivo esencial del relato. El tiempo físico constituye el hilo conductor de la trama.

El desplazamiento del protagonista

El relato se inicia con el ingreso de Carlos a su casa, proveniente de un espacio exterior, abierto y público: la calle - espacio invisible -. A

partir de este acontecimiento el personaje se moviliza en el interior de la casa, como si recorriera un laberinto. El tema del espacio laberíntico está presente a lo largo de todo el cuento, y se constituye, incluso, en una visión del mundo pues, la ciudad, la casa, el mundo y el interior de cada individuo son laberintos.

Al respecto Rojas y Ovares señalan la preeminencia en el laberinto urbano de:

... los espacios cerrados o circulares como el interior de las casas y los laberintos, que producen una sensación de encerramiento. (...) La presencia del mundo citadino supone, sobre todo, la finalización de una forma de existencia familiar, feliz, tranquila. El campo, el pueblo, el barrio, donde todos se conocían y el trabajo servía como realización personal, desaparecen y en su lugar está la gran ciudad, con sus labores rutinarias, el anonimato y la soledad.¹²⁰

Este movimiento del protagonista se inicia en la sala, luego se desplaza hacia su habitación y dentro de ésta al baño, a la tina y conforme avanza van cerrándose tras de sí una serie de puertas que lo conducen a espacios cada vez más íntimos, solitarios y oscuros. Este desplazamiento puede interpretarse en dos sentidos: como un retroceso en la vida del protagonista que culmina con la muerte en el agua, o

¹²⁰ Margarita Rojas y Flora Ovares, 100 años de literatura costarricense, pág. 177.

bien, como el reencuentro consigo mismo, al retornar al vientre materno.

... Carlos capitaliza por adelantado las horas encerradas, ahí donde hay puertas que no es necesario cerrar, que se cierran automáticamente, sin bisagras, y llevan hacia el no ruido y hacia la más concreta intimidad. (101)

Según Jourde y Tortonese en el laberinto se puede ver la imagen de la interioridad secreta, en cuyo fondo el sujeto debe encontrarse a sí mismo. En la profundidad, la oscuridad y los recovecos se busca la verdadera identidad. Atravesar el laberinto es como una digestión, lenta y difícil, de la dualidad ¹²¹. Esta necesidad de Carlos por encontrar su verdadera identidad, lo enfrenta con su propia imagen reflejada en el espejo:

Quizás suceda lo que no sucedió ante el espejo. Ahí era solo un deseo que se desdoblaba. Y cerca del secreto, casi a punto de captarlo, siempre la interrupción: "el espejo no enseña, salvo vanidades falsas". (97)

Paralelamente a su imagen y crecimiento físico, percibido por los miembros de la familia, Carlos experimenta una mayor frustración que solo él mismo llega a determinar. Por eso, las referencias y comentarios a su desarrollo físico y a su personalidad le parecen insoportables al punto de que las rechaza inconscientemente, por cuanto, desde su

¹²¹ Pierre Jourde y Paolo Tortonese, Visages du double. Un theme littéraire, París: Nathan, 1996, págs. 124-125.

óptica, no constituyen su verdadera identidad. Estas apreciaciones se las atribuye a su ser aparente, confirmándose así su doble identidad.

El otro crecimiento no se advierte. Y al cerrar la puerta, todo eso que lo toca desagradablemente, como si fuera o no fuera con él, como si hablaran de un extraño, al que quiere mucho y con quien es solidario, sin que los confundan en uno solo. (99)

El límite: la puerta

El límite en este cuento se representa por la puerta; si bien es un elemento físico, su significación se da en dos dimensiones. Es, por un lado, un límite entre la habitación de Carlos y el resto de la casa; es el límite entre la individualidad y la colectividad, entre el estado de inconsciencia y el de la consciencia. Pero también es el límite entre la intimidad familiar y el mundo exterior.

Por otra parte, es el límite entre la vida y la muerte y el protagonista lo cruza:

... ahí donde hay puertas que no es necesario cerrar, que se cierran automáticamente, sin bisagras, y llevan hacia el no ruido y hacia la más concreta intimidad: (101)

La muerte del protagonista rompe momentáneamente con la rutina familiar, pero después todo sigue igual; es decir la acción de Carlos no provocó ningún cambio en la existencia de su familia, lo que da un tinte pesimista al relato.

La puerta es quizá el símbolo más importante y de mayor significado, especialmente la acción de cerrarla, lo que adquiere varios sentidos dentro del cuento. Así, el cerrar la puerta puede ser la entrada a lo inesperado, a lo extraño, a lo oscuro o a un mundo conocido.

El cerrar la puerta de la casa significa para la familia entrar a un mundo rutinario y aburrido. Para el protagonista el cerrar la puerta de su dormitorio significa entrar a su propio mundo, el cual es íntimo, solitario, oscuro y placentero, y, a la vez, significa su rechazo al mundo exterior y a todo lo que le es desagradable y trivial. Dentro de su habitación Carlos siente un especial placer por el rincón de oscuridades porque en éste es consciente de su crecimiento, en él puede soñar, pensar y jugar. En el cuento se indica que Carlos "vive desde muy temprano la secuencia inconclusa de las preatmósferas" (104).

En el baño la puerta da paso a la revelación de la muerte. Algunas veces la puerta simboliza la muerte; otras, la barrera que separa a los justos de los condenados.¹²²

La naturaleza humana se presenta escindida en dos planos: el de las apariencias, la hipocresía y las falsedades, y el de los valores

¹²² José Antonio Pérez-Rioja, pág. 362.

esenciales de la humanidad. El límite entre ambos planos está marcado por una serie de puertas, tangibles unas y simbólicas otras.

En relación con estas antonimias, Aínsa afirma que la frontera se constituye en garantía del derecho de propiedad " -esto es mío, esto es tuyo-" un derecho que se marca en forma abrupta por puertas, barreras, cerraduras y carteles ordenando "Prohibido pasar".¹²³

A partir de las estructuras y símbolos señalados, se valora la naturaleza humana y a cada individuo como degradados, intrascendentes e insignificantes. Se destaca la pérdida de la identidad y los valores en un mundo cada vez más enajenador e impersonal, que conduce a los seres humanos a la frustración y al suicidio como única alternativa de liberación.

¹²³ Fernando Aínsa, Las fronteras en la literatura hispanoamericana..., pág. 15.

CAPITULO VI

Comparaciones y conclusiones

I. Estructuras espaciales

Con base en el análisis de los tres cuentos se puede apreciar una ciudad en constante cambio, en un proceso de evolución que se observa no solo en la estructura de los topos, sino también en las circunstancias que envuelven a los personajes de los cuentos:

- las relaciones personales, sociales y económicas y
- el desarrollo individual y la satisfacción de las necesidades superiores.

Tómese en cuenta que han transcurrido 71 años entre "El estreno" (1901), "Palco de platea en el cielo" (1936) y "Preatmósfera" (1972). Este trayecto ha permitido observar los cambios estructurales, sociales, culturales y económicos en el espacio urbano. Como lo plantea Ligia Bolaños:

...la constitución de un texto general de la historia y de la cultura se construye sobre textos específicos que la contienen y son contenidos por él, permite el estudio de las producciones culturales como prácticas sociales e históricas.¹²⁴

¹²⁴ Ligia Bolaños, "Aproximaciones de lectura". Unidad y diversidad de la literatura latinoamericana, México: Editorial Joaquín Mora, 1979, pág. 73.

Una sociedad que se ha organizado de acuerdo con la procedencia de sus miembros y que se ha estructurado en clases y estratos sociales claramente definidos, pasa a ser un conglomerado de individuos con características similares que han dejado de preocuparse por guardar apariencias y mantener un status, por intensificar su lucha por la vida, por sobrevivir en una sociedad mucho más compleja que la ciudad misma.

A. La ciudad

En lo que se refiere a la ciudad como espacio, se percibe una intención de presentarlo a principios de siglo como amplio e importante, con características de una "gran ciudad", cuando en realidad se trata de la pequeña y acogedora San José de 1901. Al respecto señala Gutiérrez Girardot lo siguiente:

Pero el topos adquiere una dimensión sociológica, que va más allá de lo puramente literario, en el momento histórico en que la ciudad comienza a desplazar las formas sociales de la vida sencilla del campo y de la provincia, tras un largo proceso que se inicia en la Edad Media. [...] En Hispanoamérica este cambio se hace perceptible a mediados del siglo pasado y especialmente a sus finales.¹²⁵

¹²⁵ Rafael Gutiérrez Girardot, pág. 501.

La ciudad en "El estreno" tiene sus límites, es aprehensible, tiene formas y color. Su estructura física se delinea perfectamente y se muestra con rasgos bien definidos y hay un franco movimiento hacia el centro. Se destacan los edificios, el trabajo burocrático, la vida social, el trabajo "de clase", se quiere convencer al narratario de que realmente el espacio corresponde a la "gran ciudad". Allí están el teatro, la iglesia, la "gente importante", la vida social. Interesa la caracterización del espacio y no tanto los acontecimientos.

El narrador se preocupa por precisar cada espacio mediante ubicaciones geográficas con el afán de mostrar a San José en toda su extensión, aunque apenas era una ciudad incipiente.

En "Palco de Platea en el Cielo" se presenta la periferia. La intención del narrador es más bien mostrar el surgimiento y existencia de una clase social económica y físicamente marginal. El centro de la ciudad es incuestionable; ya está consolidado, es el espacio de los ricos. La periferia, en cambio se genera después, quizás por los impulsos y movimientos del centro. Representa los efectos negativos de una determinada relación económica del grupo social en desarrollo.

De 1850 en adelante, San José presenta un paisaje más urbano, gracias a la apertura de teatros, hoteles, restaurantes, locales comerciales y talleres. Esta diversificación aceleró la segmentación del espacio social y económico de la "nueva urbe". Hacia fines del siglo XIX, las áreas periféricas, en especial

el sur y el noroeste de la ciudad continuaban siendo habitadas por sectores populares, pero ahora en peores condiciones de hacinamiento. En esa época se inició la tugurización de tales barriadas, proceso que se afianzó después de 1900. ¹²⁶

Es así como se muestra, con ahínco, la problemática de la lucha de clases propia de una sociedad en crecimiento y en evolución. La ciudad es el espacio del trabajo, de la pobreza y la riqueza, de las desventajas sociales.

Posteriormente, en "Preatmósfera" ya no interesa mostrar ni el centro ni la periferia, porque a ambos se ha acostumbrado el grupo social. Allí están y permanecerán quizás por siempre. Ahora se da un interés marcado por el espacio íntimo, por el conflicto interior de los personajes.

En "Preatmósfera" la ciudad resulta un espacio grande y amenazador, de ahí la intención del narrador de presentarlo simbolizado en la casa. Se toma una parte por el todo, quizás por la imposibilidad de abarcarlo en su totalidad.

En "El Estreno" y en "Palco de Platea en el Cielo" se muestra una preocupación por el sentido realista y lógico del espacio; plasmado por

¹²⁶ Iván Molina Jiménez y Steven Palmer Estado, política social y culturas populares en Costa Rica (1800-1950), San José: Editorial Porvenir. Plumsock MesoramERICAN Studies, 1994, pág. 49.

el autor en la obra como lo hace el pintor en sus cuadros. La descripción del espacio se hace con la intención de dar al lector todas las informaciones útiles e interesantes de ahí la presencia de abundantes detalles físicos y el testimonio, respectivamente. Mientras que en "Preatmósfera" el efecto de la realidad es menor, puesto que los espacios son de tensión, repulsión y tristeza, debido al interés por profundizar en la vida interior de los personajes; así tanto el espacio físico como psicológico, se asocian y se integran a los personajes. De ahí la presencia de los espacios oníricos en este relato:

Soñará que Carlos abre la puerta y le dice que el agua está envenenada, mientras sus manos babosas sostienen un ojo enorme con escamas y su cara enseña la torpeza angustiante de los peces que patalean sobre la tierra. Se remodelará el baño con azulejos de vivos colores y franjas de flores, además se suprimirá la tina... (103).

Es así como el tratamiento del espacio está matizado por la visión de mundo de la época: a principios del siglo XX se muestra un afán por describir el centro de San José; en "Palco de Platea en el Cielo" se destaca la periferia para aludir al crecimiento de la ciudad y el centro deja de ser lo atractivo y lo más importante; finalmente, en "Preatmósfera" la ciudad resulta imperceptible.

En esta cosmovisión del espacio urbano predomina la fuerza centrífuga en "El estreno", mientras que en "Palco de platea en el cielo" y, con más énfasis, en "Preatmósfera" se recurre a la fuerza centrípeta".

B. La casa

La casa es un cronotopo que está presente en los tres relatos; no obstante, se focaliza y se describe de modo diferente. Como una extensión de este espacio y adheridos a él se hallan los personajes, seres irrelevantes cuyas características físicas, morales y psicológicas se presentan en la medida en que amplían o refuerzan el espacio.

En "El estreno" la casa es el centro de reunión familiar; es el espacio de la liberación y del esparcimiento de los personajes. En la casa se puede realizar todo aquello que no es recomendable exhibir en público. Interesa destacar todos los detalles de la casa, de la cual se construye un plano físico.

En "Palco de platea en ^{el} cielo" no se hace referencia a la estructura física de la casa, sino que se destaca en ella la máquina de coser, lo más importante; pues la casa es esencialmente un centro de trabajo de las familias, es un espacio de opresión y enajenación para las costureras y todos los miembros de la familia.

En "Preatmósfera" la casa es apenas un marco de referencia para narrar los acontecimientos y situar los conflictos psicológicos de los personajes; se omiten los rasgos físicos de ese espacio, aunque los pocos que son citados tienen un carácter simbólico.

En general, el narrador trata de ubicar al narratario en un lugar determinado recurriendo a diversos elementos de verosimilitud para enfatizar un carácter realista, sin embargo, el concepto de espacio que hemos utilizado en el análisis de los textos, trasciende el simple lugar o espacio físico. Si bien en "El estreno" y en "Palco de platea en el cielo" hay mayor descripción de este espacio físico, no sucede lo mismo, en "Preatmósfera", donde prevalece el espacio psicológico.

II. Los límites

El marco artístico de los textos literarios está integrado por el principio y el final. En "El estreno" el inicio da cuenta del puesto que desempeña el licenciado don Gregorio López. Se trata de un burócrata, concretamente del juez segundo civil de la provincia de San José, quien como más tarde sabremos, es de ascendencia humilde, pero con el trabajo de muchos años logra una posición social alta. Aunque no es de familia distinguida, tiene acceso a las clases altas. Su esposa, doña Catalina, en cambio, siendo hija de un carpintero, logra ascender socialmente al casarse con don Gregorio.

El final de la narración está directamente relacionado con el inicio, pues la historia se repite al anunciarse el matrimonio de Aurelia con Pedro Cervantes, joven esforzado que está estudiando leyes y que

en un futuro podría llegar a ser juez, como don Gregorio. Este hecho constituye para él la posibilidad de ascender socialmente y para Aurelia mantener su status social. Así el principio y el final remiten a una situación cíclica de la sociedad: el anhelo de ascender socialmente mediante el enlace matrimonial. De este modo, se configura una visión del mundo.

Por otro lado, se reafirma la tradición social de establecer una relación de noviazgo y hasta de matrimonio en el baile del palacio; así el título del cuento es congruente con su final.

En "Palco de platea en el cielo" el título es la frase que cierra el cuento. En el inicio se plantea la situación de desventaja social y económica de un grupo social ubicado en la periferia de la ciudad, con respecto a otro grupo: el de los adinerados, ubicados en el centro de la ciudad. En los dos primeros párrafos se dan todos los elementos necesarios para adelantarnos a los acontecimientos, inclusive a la narración. Como límite, el inicio del cuento establece, pues, las características del espacio en que viven los personajes, la trama, la problemática social y económica.

El final como límite nos señala la imposibilidad de que los habitantes de la zona marginal, cuyas características se dieron al inicio,

cambien o mejoren sus condiciones de vida y de trabajo. Se reafirma y se da carácter de permanente a la situación de los pobres mediante el símbolo del círculo, representado por la periferia de la ciudad; de tal forma que se destaca la continuidad de la condición de marginalidad y explotación, en especial, de las mujeres y de los obreros.

En "Preatmósfera" el primer párrafo encierra una serie de indicios que anuncian la muerte de Carlos, de manera sorpresiva, y las causas. Se alude a una preatmósfera cargada de olores y sensaciones, a una situación nueva que interrumpirá la rutina de siempre. Por otra parte, el último párrafo confirma la muerte de Carlos al presentarse una imagen del desdoblamiento del mismo Carlos en un trance entre la vida y la muerte. Así, tanto el inicio como el final, marcan la coherencia del texto y dan unidad a la obra.

Todos los obstáculos se concentran en los límites. En "El estreno" y en "Palco de platea en el cielo" estos obstáculos son artificiales o de dominación, dados por una estructura social rígida que imposibilita el ascenso de la clase intelectual y comercial a principios de siglo, y de la clase obrera en los años treinta. En "Preatmósfera" los obstáculos se dan en una dimensión existencial de los miembros de una familia de

clase media y el protagonista es el único que cruza el límite natural entre la vida y la muerte.

Por último, en los tres relatos están presentes los límites visibles, simbolizados por la ciudad de Cartago, el puente del María Aguilar o la puerta. Así como los límites invisibles, establecidos por el estrato social de los personajes, tanto en "El estreno" como en "Palco de platea en el cielo"; en "Preatmósfera", el límite es existencial.

III. Oposiciones espaciales: modelos culturales e ideologías

En la estructura de los topos de los cuentos se evidencian los modelos culturales e ideológicos de la época.

En "El estreno" se parte de una concepción de literatura como la expresión y reafirmación de la nacionalidad costarricense. Como señalan Ovares y otros:

La reducción del espacio nacional a la Meseta Central, al pueblo o el barrio y, finalmente, a la casa familiar, caracteriza lo que se puede llamar una endovisión en la literatura considerada como más representativa de lo nacional.¹²⁷

El relato está ubicado en la ciudad, de la cual se hace una valoración positiva en oposición al campo. Muestra la ciudad de San José a finales del siglo XIX y principios del XX, sus edificios, su

¹²⁷ Flora Ovares et al, La casa paterna..., pág. 7.

estructura, las costumbres y valores de sus habitantes. Toda la ciudad es un conglomerado de espacios de clases sociales que se oponen o se relacionan entre sí. De estos espacios sobresale el palacio, lugar que puede compartir la aristocracia criolla hasta con el Presidente de la República, máximo jerarca de la nación.

En un afán por destacar el desarrollo de la ciudad y reafirmar lo nacional, el narrador hace un inventario de espacios entre los que cita la iglesia, el palacio, el colegio Nuestra Señora de Sión, el teatro, el mercado, el parque, las casas, las calles y hasta la provincia de Cartago. En cada espacio se coloca a los personajes, según su status social: el juez en su oficina, las cocineras en la cocina.

Cartago se representa como la cuna de la aristocracia. Allí están los parientes de Ricardo Vargas, hijo de don Cirilo y con quien pensaba doña Catalina ligar a su hija Aurelia, en su afán por escalar unos peldaños en la estructura social.

En "El estreno" se marcan claramente los espacios masculinos y femeninos, reflejando los roles culturales de la época; mientras que en "Preatmósfera" se muestra un espacio común pero delimitado por la dimensión psicológica.

La casa y la oficina de don Gregorio representan espacios opuestos. La oficina es un espacio masculino, de rigidez y, ante todo, de trabajo. La casa, en cambio, es un espacio femenino, allí están las mujeres y allí ejercen su autoridad.

En la casa don Gregorio comparte con su esposa el dormitorio, sin embargo, es ella quien organiza y dispone; no obstante, en la sala don Gregorio puede sentarse plácidamente a leer el periódico, y también puede permanecer en el corredor sin ser "mal visto". Estos son espacios masculinos.

En el palacio se presenta una estructura física basada en "alto" y "bajo", que coincide con las clases sociales. Así, en las galerías altas del palacio se hallaban las damas aristocráticas:

Sobre la lana sembrada de lentejuelas que cubría el piso, se veía destacarse con vigor los trajes negros de los hombres que circulaban afanados, programa y lápiz en mano en solicitud de un vals o de una mazurca. (124)

Mientras que en el salón se encontraban los jóvenes aspirantes, como Pedro Cervantes, de ascendencia humilde, que no era uno de los invitados al baile del palacio pues, aún la noche anterior no había conseguido su entrada, obteniéndola luego por medio de un condiscípulo bien relacionado.

En Palco de Platea en el Cielo las oposiciones espaciales ponen de manifiesto una visión de mundo muy propia de la época y por la que se distinguió la autora. Al respecto señala Bajtin que:

El dominio de la literatura y - más ampliamente - el de la cultura (de la cual no puede ser separada la literatura), constituye el contexto indispensable de la obra literaria y de la posición en ésta del autor, fuera del cual no se puede entender ni la obra ni las intenciones del autor reflejadas en ella. La actitud del autor ante los diversos fenómenos de la literatura y de la cultura tienen un carácter dialogístico similar a las interrelaciones entre los cronotopos dentro de la obra...¹²⁸

En el caso de Carmen Lyra, parte de su producción literaria, constituye una respuesta ante los acontecimientos sociales y políticos de su época. Como se dijo antes, la lucha de clases es el eje más significativo de este relato. Se da una clase alta representada por los patronos y ubicada en el centro de la ciudad; una clase baja conformada por obreros y obreras (carboneros, pulperos, zapateros, barberos), ubicada en los barrios periféricos de la ciudad. Entre ellos surge una clase media representada en el cuento por los intermediarios (polacos), situación que favorece determinadas relaciones económicas.

Otra de las oposiciones espaciales de este cuento está dada en la relación cielo/tierra con las que se identifica también a cada uno de los grupos sociales. El Cielo, a juicio del narrador, corresponde a los ricos.

Ellos están en el palco; la tierra corresponde a los pobres, quienes están abajo.

Desde el punto de vista geográfico el centro de la ciudad, donde están los ricos, los que ejercen el poder, está arriba, mientras que los barrios periféricos están abajo. La cuesta del María Aguilar, además de ser una barrera o límite geográfico, simboliza la ruptura entre ricos y pobres, entre patronos y trabajadores. Sólo el narrador logra pasar este límite, gracias a la correspondencia entre la ideología de éste con la autora; quien pretende dar testimonio de esa realidad marginada.

La Iglesia representa en el cuento un centro de poder aliado a la monarquía, y por ende, a los ricos.

En este párrafo, donde el autor se sobrepone al narrador mismo, se resume una concepción del mundo. Se muestra una actitud ante la vida que dio lugar al cuento.

En "Preatmósfera" las oposiciones espaciales se dan en dos dimensiones diferentes que son el plano de lo físico y el plano de lo psicológico. En ellos y alrededor de ellos se dan los acontecimientos.

En el plano físico la casa está estructurada en dos plantas: la alta y la baja; a su vez cada una se constituye en un cronotopo específico.

La planta baja es un espacio donde hay luz y calor que permite el contacto entre los miembros de la familia, aunque este contacto sea breve, frío y molesto para cada uno. La planta alta, por el contrario, es un espacio de individualidad e intimidad. Es opaco, sombrío, oscuro y cerrado. Este espacio es propicio para el conflicto interior, pues, la casa se convierte en un laberinto del que el personaje no puede salir. La casa oscura, con rincones aún más oscuros, es la representación física de un estado mental anormal que atrapa al individuo en la sociedad moderna.

La concepción de literatura que abriga este cuento es diferente de la que se percibe en "El Estrecho" y en "Palco de Platea en el Cielo". En este cuento se presenta la literatura como reflexión de la realidad y como búsqueda de la verdadera identidad del ser humano; lo que es congruente con una visión del mundo: destaca el conflicto interior desde una óptica de ansiedad y angustia.

Al respecto señala Luz Ivette Martínez que la literatura de Carmen Naranjo debe analizarse a la luz de su contexto histórico, pues en esta labor no se puede ignorar los grandes cambios que se dan en Costa Rica y en el mundo a partir de 1960, en el campo económico, social, político y cultural. El tratamiento de temas como la búsqueda del ser

esencial, el vacío existencial, la certeza de la soledad y la problemática existencia, en general, tienen su origen en la transformación de la sociedad. Refiriéndose a varias de sus obras agrega que:

En cada uno de estos relatos examina los cambios que se han producido en la sociedad costarricense durante la segunda mitad del siglo XX. Presenta más particularmente y desde distintos ángulos la clase social que surge a mediados del siglo y que trae consigo y desencadenan una problemática distinta. Todas y cada una de estas novelas reflejan un interés marcado por el hombre de clase media, ese ser que se desdibuja en lo común, en lo falto de trascendencia, en lo casi anónimo.¹²⁹

Continúa diciendo Martínez con respecto a la obra de Carmen Naranjo que:

...la muerte se ve como un hecho trascendental en que el hombre, aunque tardíamente, cobra conciencia de su propio yo. Aparece, entonces, una conciencia de la muerte como un orden distinto que puede arrastrar al ser humano en su búsqueda de la autenticidad.¹³⁰

Esta búsqueda de la autenticidad se logra en el mismo proceso de lectura y escritura del texto; pues como la autora señala: "La palabra es tremendamente creativa e injuriosa y se ha constituido en el *leit motiv* de mi obra."¹³¹

¹²⁹ Luz I. Martínez, "Trayectoria vital de la obra de Carmen Naranjo", *Káñina*. Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica, Vol. XV, N° 1-2, 1991, pág. 48-50.

¹³⁰ Idem

¹³¹ Doriam Díaz, "Una vida de palabras", *La nación*, Sección B., 11 de julio de 1999, pág. 10.

IV. El punto de vista del narrador

En "El Estreno" el espacio se construye desde un punto de vista externo del narrador, el cual conoce ampliamente las características geográficas de la ciudad de San José. En "Palco de Platea en el Cielo" también se describe el barrio marginal, desde el punto de vista del narrador, mientras realiza su recorrido.

Esta perspectiva cambia en "Preatmósfera", donde predomina el ambiente psicológico sobre el físico. Sobresalen los rasgos psicológicos del protagonista desde un punto de vista interno por lo que se invierte la descripción del espacio. La proyección de adentro hacia afuera es un indicador de la narrativa costarricense de los años setenta: interesa destacar los conflictos internos humanos.

La visión del narrador se centra en espacios cada vez más concretos y reducidos. En "El Estreno" se presenta, con una visión panorámica, la ciudad de San José en toda su magnitud; mientras que en "Palco de Platea en el Cielo" se focaliza un barrio periférico y, finalmente, en "Preatmósfera", la mirada del narrador de posa en una casa de la capital. Además, la posición del narrador frente al mundo narrado cambia.

En "El Estreno" y en "Palco de Platea en el Cielo" la narración se construye conforme el narrador se moviliza en el espacio. En

"Preatmósfera" la narración está detenida en un espacio muy reducido; son los desplazamientos del personaje que aportan ligeras rupturas que hacen progresar la narración y señalan el discurrir del tiempo (lentamente). En el primer cuento la intencionalidad del narrador es consolidar una identidad nacional; en el segundo es denunciar una problemática social, mientras que en el tercero se deja traslucir un interés por mantener espacios opacados que concuerdan con los conflictos internos de los personajes, para sumergir al lector en la confusión, el misterio y el sueño.

El punto del vista del narrador es su perspectiva específica para enfocar los acontecimientos, según su distanciamiento o cercanía con el mundo narrado.

En "El estreno" el narrador se ubica fuera del mundo narrado, produciendo un efecto de frialdad y lejanía con los personajes. El observador de "Palco de Platea en el Cielo" (el que supone el narrador) descubre un panorama definido, como visto desde lo alto, a cuyo conjunto nada escapa y por el que su mirada puede moverse a placer. Estos movimientos de la mirada dan dinamismo a los acontecimientos y en su recorrido por los barrios marginales se acerca e identifica con los personajes.

Por el contrario, en "Preatmósfera" el narrador ha aislado la casa del contexto urbano y en su interior encierra a los personajes con la intención de resaltar sus destinos, su vida inmóvil, su deseo de liberación y de movimiento, hasta confundirse con el protagonista en algunos momentos . De esta manera, el narrador muestra un dominio absoluto del espacio, presentando una visión fragmentaria de la realidad .

Según Ricardo Gullón el modo narrativo y la situación del narrador determinan la distancia entre el narrador, la narración y el lector. De tal modo que la acumulación de detalles lleva al lector a sentirse en un terreno familiar y, consecuentemente, se reduce la distancia entre él y lo narrado.¹³²

En el caso de "Preatmósfera", el narrador se encuentra inmerso en el mundo narrado y, en algunos momentos, se identifica con los personajes e incluso llega a fusionarse con algunos de ellos. Ello incide en la construcción del espacio, pues al poseer un conocimiento total de la estructura física de la casa y de las conciencias de sus personajes presenta los hechos dentro de un espacio muy familiar e íntimo y logran una mayor cercanía entre el lector y el mundo narrado.

¹³² Ricardo Gullón, pág. 263.

A través de todo el relato, este narrador presenta rasgos de omnisciencia y, en otros momentos, se pierde la distancia entre él y los personajes, lo que se manifiesta en el fluir de sus ideas, percepciones internas y externas, como un gran monólogo que, en muy escasos fragmentos, de manera indirecta, le cede la palabra a los personajes. Esto lo lleva a narrar la historia desde un punto de vista muy personalizado, lo que es congruente con el espacio.

Al inicio el relato se presenta una serie de detalles sensoriales de la casa mediante una focalización interna, en la cual se confunden las percepciones del narrador con las de Carlos.

Pero, ese uno sin libertades, con principio y con final, tal vez igual a uno mismo, carente de imaginación, sin oportunidades de multiplicarse en alternativas. (97)

En otros momentos el narrador se refiere a ciertas situaciones de la familia, sin expresar sus juicios valorativos, haciendo énfasis en la descripción. Tal es el caso de la hora del café y de la cena del sábado 15 de octubre; en el cual sobresale gran cantidad de elementos descriptivos y acontecimientos.

La intención de esta estrategia narrativa es distraer al lector en aspectos ordinarios y de poco significado en la trama del cuento, para ocultar el acontecimiento más importante: la muerte de Carlos. Esta

situación acentúa la configuración de un espacio predominantemente monótono, de aislamiento, incomunicación y deshumanizado.

Con esta estrategia el narrador logra degradar la muerte del protagonista; pues mientras Carlos está en su habitación consumando su muerte, el narrador pierde al lector en trivialidades descritas con detalles, y hasta detiene el tiempo del discurso para hacerlas parecer más importantes.

A la hora de la cena, mientras ven la serie de Tarzán, cuando la cocinera pregunta si retira su sopa, vuelven a pensar en Carlos, el Carlos que desde entonces será sólo un recuerdo que se evocará en ocasiones especiales, como por ejemplo cuando pregunten cuántos son ... (102)

De este modo, la muerte de Carlos ni siquiera se narra como un hecho; el narrador recurre a una elipsis intencional, pues el lector la debe inferir a partir de ciertos indicios. Pero es lo que destaca el cuento, como una burbuja que estalla de adentro hacia afuera.

V. Los personajes

El análisis de los tres cuentos se ha hecho desde el punto de vista del espacio pues, a nuestro juicio es elemento que se destaca; no obstante, siendo los personajes parte esencial y complementaria de este espacio hacemos una breve referencia a ellos en este apartado.

Los personajes desempeñan diferentes papeles, de acuerdo con la intencionalidad del narrador. En "El Estreno" los personajes son decorativos, pues sirven mostrar la estratificación social de principios del siglo XX. En "Palco de Platea en el Cielo" son representantes de una clase social (obreras josefinas) que viven en condiciones de miseria y explotación en una incipiente industrialización. En "Preatmósfera" se muestra la dimensión psicológica de Carlos y su drama existencial al no poder vivir simultáneamente en dos mundos.

En "El Estreno" se refleja una actitud de los personajes de abrirse y mostrarse a los demás, de dar a conocer su estilo de vida; se siente una necesidad de proyectarse hacia afuera en busca de oportunidades para vivir mejor, y en busca del reconocimiento de los demás. Esta actitud está en estrecha relación con el cronotopo del palacio que encierra el afán por el ascenso social.

BIBLIOGRAFIA CITADA

- Acosta, Luis A., El lector y la obra: Teoría de la recepción literaria, Madrid: Editorial Gredos, 1989.
- Acuña, María Eugenia, "Reflexiones sobre una obra crítica". Revista Comunicaciones, Vol. 11, Año 20, 1999.
- Aínsa, Fernando, Las fronteras en la literatura hispanoamericana: sociales, culturales, étnicas y temporales, Suiza: Fundación Simón I. Patiño, 1990.
- Araya Seidy y Flora Ovares, "Las manifestaciones intertextuales en *Bananos y Hombres* de Carmen Lyra", Kañina, Universidad de Costa Rica, Vol IX (2), 1985.
- Bajtín, Mijail. Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación, Madrid: Taurus Ediciones, 1989.
- Barquero, Rosa María, La focalización en otros cuentos de Carmen Lyra, Tesis, Universidad de Costa Rica, 1996.
- Barthes, Roland, Lo verosímil, Argentina: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1973.
- Bolaños, Ligia, "Aproximaciones de lectura". Unidad y diversidad de la literatura latinoamericana, México: Editorial Joaquín Mora, 1979.
- Boldori, Rosa, "Cronotopos y posmodernidad en la narrativa latinoamericana de los setenta", Revista Iberoamericana de Bibliografía. Vol XLI, #1, 1991
- Bonilla, Abelardo Historia de la literatura costarricense, San José: Editorial STVDIVM, 1981.

Brenes, Magda M., "Función social, identidad e intertexto en Caminio al mediodía de Carmen Naranjo", Revista Comunicación, Vol.11, Año 20, 1999.

Borneuf, Roland y Réal Ouellet, La Novela, España: Editorial Ariel, 1975.

Cerdas Cruz, Rodolfo, Formación del Estado en Costa Rica, San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1978

Chase, Alfonso, "Carmen Lyra: Maestra y Compañera", Carmen Lyra, Los otros cuentos de Carmen Lyra, San José: Editorial Costa Rica, 1985.

Chaves, José R., "El narrador en su telaraña", La Nación, 26 de setiembre, 1990.

Chaves, Silvia M., "Ondina: Sexualidad-Género -Poder". Revista Comunicación, Vol. 11, Año 20, 1999.

Chevaliur, Jean y Alain Ghirbrandt, Dictionnaire des symboles, París: Robert Laffont Jupiter, 1982.

Cortés, Carlos, "Los huérfanos del absoluto", La Nación, Suplemento ANCORA, 24 de noviembre de 1996.

De la Cruz, Vladimir, Las luchas sociales en Costa Rica, 1870-1930, San José: Editorial Costa Rica, Editorial Universidad de Costa Rica, 1981.

Díaz, Doriam, "Una vida de palabras", La Nación, 11 de julio de 1999.

Dobles, Fabián, Ese que llaman pueblo, San José: Editorial Costa Rica, 1985.

- Fernández Guardia., Ricardo, Cuentos Ticos, San José: Imprenta Lehmann, 1971.
- Fernández, Pelayo, Estilística. Estilo. Figuras estilísticas. Tropos, Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas, S.A., Sexta Edición, 1984.
- González, Luisa y Carlos L. Sáenz, Carmen Lyra, San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1977.
- Gutiérrez, Sonia, Rasgos del relato clásico y algunos del moderno en Hojarasca y Cuentos Ticos de Ricardo Fernández Guardia (Análisis Estructural), Tesis, Universidad de Costa Rica, 1996.
- Gullón German y Agnes Gullón. Teoría de la novela (Aproximaciones hispánicas), Madrid: Taurus Ediciones S.A., 1974.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. Historia de la literatura hispanoamericana.. Del neoclasicismo al modernismo Tomo II, España: Ediciones Cátedra S.A. España, 1987.
- Jourde, Pierre y Paolo Tortonese, Visages du double. Un theme littéraire, París: Nathan, 1996.
- Kayser, Wolfgang, Interpretación y análisis de la obra literaria, Madrid: Editorial Gredos, 1976.
- Lotman, Iuri, Estructura del texto artístico, Moscú, 1970. Edición en Español: Madrid: Istmo, 1978.
- Lyra, Carmen, Los otros cuentos de Carmen Lyra, San José: Editorial Costa Rica, 1985.
- Martínez, Luz, "Trayectoria vital de la obra de Carmen Naranjo", Káñina. Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica, Vol. XV, N° 1-2, 1991.
- Martínez Luz I., Carmen Naranjo y la narrativa femenina en Costa Rica, San José: EDUCA, 1987.

Miranda, Hevia, Novela, discurso y sociedad (Diario de una multitud), San José: Mesén Editores, 1985.

Molina, Iván y Steven Palmer, Héroes al gusto y libros de moda. Sociedad y cambio cultural (1750 - 1900), San José: Editorial Porvenir, 1992.

Molina, Iván y Steven Palmer, Estado, política social y culturas populares en Costa Rica (1800-1950), San José: Editorial Porvenir, 1994.

Naranjo, Carmen, Hoy es un largo día, San José: Editorial Costa Rica, 1974.

Nelson, Ardis L., "Un análisis jungiano de *En Partes* (1994) de Carmen Naranjo: El proceso de individualización". Revista Comunicación, Vol. 11, Año 20.

Ortiz, María Salvadora, "La ciudad como espacio social en la literatura". Memoria del VI Congreso de Filología, Lingüística y Literatura "Víctor Manuel Arroyo", Heredia: Universidad Nacional, 1997.

Ovares, Flora y Seidy Araya, "Ensayo y relato en Carmen Lyra", Letras, 18-19, 1988.

Ovares, Flora, Margarita Rojas, Carlos Santander y María Elena Carballo, La casa paterna. Escritura y nación en Costa Rica, San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, Primera Edición, 1993.

Pagnini, Marcelo, Estructura literaria y método crítico, Madrid: Ediciones Cátedra, 1975.

Pailler, Claire "Asombros y fe de vida en la poesía de Carmen Naranjo". Revista Comunicación, Vol. 11, Año 20, 1999.

Pérez-Rioja, José A., Diccionario de Símbolos y Mitos, Madrid: Editorial Tecnos, Cuarta Edición, 1992.

Quesada Soto, Alvaro, La formación de la narrativa costarricense (1810-1910), Enfoque histórico social, San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1986.

Quesada Soto, Alvaro, Uno y los otros: Identidad y literatura en Costa Rica 1890 - 1940, San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1998.

Quesada Soto, Alvaro, La voz desgarrada: La crisis del discurso oligárquico y la narrativa costarricense (1917 - 1919), San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1988.

Ramos, Miguel, "Ondina", La República, 15 de enero de 1984.

Rojas, Margarita y Flora Ovares, 100 años de literatura costarricense, San José: Ediciones Farben, Primera Edición, 1995.

Rojas, Margarita, Alvaro Quesada, Flora Ovares y Carlos Santander, En el tinglado de la eterna comedia (Tomo 1), Heredia: Editorial Universidad Nacional, 1995.

Sandoval, Virginia, Resumen de la literatura costarricense, San José: Editorial Costa Rica, 1978.

Segura, Alberto, "Nacionalismo de la literatura". Kañina. Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica, Vol. IX, N° 1.



ANEXOS

Ricardo Fernández Guardia

EL ESTRENO

EL ESTRENO

Ricardo Fernández Guardia

Antes de que llegara el momento de salir al escenario, Ricardo Fernández Guardia se encontraba en su camerino, rodeado por los actores y actrices que iban a participar en el estreno. Él, como siempre, estaba tranquilo y seguro, pero en ese momento se sentía un poco nervioso. Había llegado la hora de mostrar sus obras a los ojos de los críticos y del público. Don Gregorio se puso de pie y salió de entre los camarinos, como para despedirlos con un abrazo y un beso en la mejilla. Había llegado la hora de marcharse hacia el teatro para comenzar el espectáculo. Ricardo se puso de pie y salió de entre los camarinos, como para despedirlos con un abrazo y un beso en la mejilla. Había llegado la hora de marcharse hacia el teatro para comenzar el espectáculo.

1911. De la colección de la Editorial "El Financiero".

EL ESTRENO

Al dar el reloj las cuatro, don Gregorio López, juez segundo civil de la provincia de San José, cerró de golpe el expediente que tenía en estudio, y haciendo retroceder el sillón de vaqueta en que a diario descansaba su flaca humanidad durante las horas reglamentarias, se desperezó con fuerza estirando los brazos en cruz y apretando los puños, a la vez que su boca se abría tamaña en un largo bostezo que le humedeció los ojos. Había llegado la hora de marcharse, hora bendita para escolares y oficinistas. Don Gregorio se puso de pie y acabó de estirarse empinándose, como para despertar los músculos de las piernas, adormecidos por tan prolongada inmovilidad. Luego dio tres pasos hacia la pared donde colgaba de una percha su sombrero de majestuosa forma judicial y se lo encasquetó hasta las orejas, según costumbre añeja, porque el juez pertenecía a la generación, ya casi extinguida⁽¹⁾ de los que llevan el sombrero echado hacia atrás y a medio abotonar el chaleco.

Armado de un paraguas inmenso, capaz de servir de albergue a una familia en caso de apuro, emprendió la marcha pasando por la secretaría del juzgado, contigua a su despacho, donde se despidió del secretario y los escribientes con un afectuoso "hasta mañana". En el corredor tropezó con Juan Blas, el portero, que se desesperaba al ver que casi todos sus colegas habían recobrado ya su libertad; pero don Gregorio López era un cronómetro ginebrino, un hombre de conciencia escrupulosa que no transigía con escamoteos de tiempo ni de trabajo. Cuando iba a poner pie en la calle oyó una voz familiar que desde el vestíbulo le preguntaba: "¿Qué hace Dios de esa vida, don Gregorio?" El juez se volvió para devolver el saludo de

(1) En la edición de 1926 (Imprenta Trejos Hnos.), aún aparecía *extinta* y el autor cambió la palabra por *extinguida*.

don Cirilo Vargas, magistrado de la Sala de Casación. Estrechándose las manos los dos hombres de ley, y después de mutuas interrogaciones afectuosas sobre el estado de las respectivas familias, siguieron juntos hasta la esquina del Palacio de Justicia⁽²⁾, donde se detuvieron a conversar un rato. A poco se separaron con otro apretón de manos, partiendo don Cirilo en dirección del Mercado⁽³⁾, y el juez, con mucha prisa, hacia el Parque Central⁽⁴⁾, porque amenazaba llover, y vivía lejos, en la plaza de la Soledad⁽⁵⁾. Más apenas había andado algunos pasos, cuando volviéndose de pronto, llamó:

—¡Don Cirilo! ¡Don Cirilo!

El de Casación se detuvo en actitud expectante; pero don Gregorio, que avanzaba con aire visiblemente perplejo y contrariado, se paró de nuevo diciendo:

—No es nada, don Cirilo. Perdona usted que le haya llamado. Quería consultarle una duda que tengo, pero no corre prisa, será otro día, porque ya el agua se nos viene encima.

—Cuando usted quiera. Siempre me tiene a sus órdenes —respondió el magistrado.

El juez le dio las gracias y continuó su camino apresuradamente, porque el cielo se iba cerrando más y más.

No sólo llevaba don Gregorio mucha prisa aquella tarde, sino también un humor endiablado. Al atravesar el Parque Central, desierto por la proximidad del aguacero, soltó dos o tres juramentos sordos y algunos retazos de lo que iba rumiando: “¡Maldita mujer!... ¡qué afán de ponerme en ridículo!” Y

(2) Hasta 1964 la Corte Suprema de Justicia estuvo instalada en aquel viejo edificio, ubicado en la esquina NE. que forma el cruce de la avenida 2ª y la calle 6ª, y recientemente demolido para ampliar esta avenida.

(3) El Mercado Central de San José continúa en el mismo lugar, una cuadra al N. del viejo Palacio de Justicia.

(4) El Parque Central se halla dos cuadras al E. del lugar en que se hallaba dicho Palacio.

(5) La plaza de la Soledad se encuentra frente a la iglesia del mismo nombre, por la avenida 4ª hacia el E., a cinco cuadras del Parque Central, el que atravesaría diagonalmente don Gregorio para regresar a casa.

luego más allá, cuando pasaba por el costado del Palacio Episcopal, exclamó parándose: "¡Yo no se lo digo a don Cirilo!" Esta resolución violenta pareció calmarlo un poco, y como empezaba a caer algunos goterones que sonaban recio sobre los tejados vecinos, requirió el paraguas que llevaba debajo del brazo, a la funerala, y echó a andar con toda la velocidad que le permitían sus pobres piernas envejecidas en las butacas de veinte oficinas públicas y una uña encarnada que era uno de los tormentos de su vida.

Cuando llegó a su casa todas las cataratas del cielo se precipitaban sobre la capital, circunstancia que atizó de nuevo su cólera, porque tenía tal horror a mojarse, que las malas lenguas aseguraban que desde la del bautismo no le había tocado agua; y aunque es probable que en esto hubiera alguna exageración, es lo cierto que don Gregorio creía firmemente en la sabiduría del refrán de los abuelos, según el cual más vale tierra en cuerpo que cuerpo en tierra⁽⁶⁾, y no se olvidaba de repetírselo a su hija Aurelia, cada vez que la oía chapuzándose en el baño. Cuando estuvo a cubierto, el juez comenzó por poner a secar en el corredor del patio su enorme paraguas, de cuya punta brotaba una fuente. En seguida trocó sus botas mojadas por unas pantuflas de cañamazo, y extrañando no haber visto a su mujer ni a su hija en los trajines que habían necesitado estas operaciones importantes, se fue a buscarlas donde solían coser. El cuarto estaba solo.

Pocas, o mejor dicho, ningunas ganas tenía el juez de ver a su mujer en aquellos momentos, pues ella era la causante de su malhumor; pero como la ausencia insólita de las señoras a la hora de la comida⁽⁷⁾ le causaba extrañeza, se dirigió a la

(6) "Vale más tierra en cuerpo que cuerpo en tierra" es un refrán que se usa también en Nicaragua y quizá en otros países de Centroamérica. Equivale a varios españoles, como "Los que van a los baños viven pocos años", o "quien mucho se baña la salud deja en el agua", o el judío español "Poco baño, poco daño".

(7) La *comida* es en Costa Rica un alimento principal que se toma en horas de la tarde o primeras de la noche; corresponde, en cuanto a la hora se refiere, a la *merienda* española, pero en otros casos a la *cena*, pues en algunas casas la toman a las ocho o nueve de la noche.

cocina para indagar su paradero con las sirvientes. Allí supo por Ramona, una robusta moza de Curridabat⁽⁸⁾, que suspendió sus tareas culinarias para informarle, que doña Catalina y la niña Aurelita se habían ido de tiendas llevándose a la criada.

Parecía natural que una vez enterado de lo que deseaba saber, don Gregorio se retirase de la cocina; sin embargo, es de suponer que él no lo pensaba así cuando permanecía plantado en el sitio mirando con manifiesta complacencia los fornidos encantos de la moza. Porque como guapa era guapa Ramona. Los ojos grandes y fogosos no carecían de malicia; el cabello muy abundante y de un negro azulado, formaba dos hermosas trenzas; la boca era bonita, los dientes blancos, y la piel morena, muy tersa y luciente, denotaba la sangre indígena de los antepasados. El juez admiraba el pecho firme y los brazos robustos que salían desnudos del escote del traje popular⁽⁹⁾. Toda la vida le habían gustado con delirio las mujeres gordas, o siquiera meditas en carnes, y doña Catalina lo era y mucho cuando con ella se había casado; pero andando el tiempo, el destino cruel y burlón había tomado cartas en el asunto en forma de dispepsia, y la que antes era redonda y colorada como una manzana, se quedó luego flaca y amarilla lo mismo que un fideo. Ramona, a quien los aires de San José habían despabilado mucho, leyó sin duda algún atrevido pensamiento en las pupilas brillantes del juez, porque le asestó una ojeada que hizo comprender a éste que se hallaba en mala postura y que su dignidad corría peligro. Sin esperar más, dio la vuelta.

—¿Quiere usted que le sirva la comida? —le dijo la muchacha obsequiosa al verlo alejarse—. Doña Catalina no podrá venir antes de que escampe.

(8) *Curridabat* es el nombre de la cabecera del cantón del mismo nombre de la provincia de San José (y su caserío principal), situada a 6 kilómetros de la capital. El nombre se debe a un cacique llamado así, *Curridabat* (*Currirabá*, *Corrirabá* o *Coriravá*). Hasta 1871 este distrito perteneció al cantón de Desamparados, y fue un lugar de indios, cuya sangre denunciaba a la Ramona del cuento.

(9) El traje popular consistía de amplia falda y "camisa de gola", especie de blusa, blanca, escotada, sin mangas y guarnecida de encajes, con cintas de colores y, a veces, con lentejuelas.

—No, gracias. Esperaré hasta que vuelvan las señoras.

Don Gregorio se encaminó a la alcoba de su mujer, que también lo era suya, y sacando una llave del fondo de un florero de porcelana, abrió con ella un armario de cedro amargo⁽¹⁰⁾ de proporciones monumentales. El juez desapareció por completo dentro de aquel venerable mueble de familia; mas pronto surgió de nuevo con una botella en una mano y una copa en la otra. Después de echar una mirada escrutadora, como para cerciorarse de que nadie lo veía, llenó la copa hasta los bordes y de un sorbo se la bebió.

Con aquel acto, al parecer inocente, don Gregorio López, juez segundo civil de la provincia de San José, acababa de cometer un delito penado por el artículo 473 del Código Fiscal de 1885. El líquido contenido en la botella era aguardiente clandestino, de que un amigo suyo de Puriscal⁽¹¹⁾ se encargaba de proveerlo con regularidad; porque se puede ser funcionario modelo, juez integérrimo y hombre casto, y sin embargo, no poder resistir el seductor aliciente de una copita de *guaro*⁽¹²⁾ de contrabando o de un puro chircagre⁽¹³⁾. Ejemplo de esto era don Gregorio, que si bien había logrado defenderse contra la terrible tentación de las carnes robustas y apretadas, guardando la debida fidelidad a su flaquísima Catalina, nunca pudo vencer su tiránica afición al aguardiente destilado a salto de mata. Menos fuertes que ella habían sido su respeto profundo a la ley, la voz de su conciencia y hasta el temor que le inspiraba su mujer, quien no perdía ocasión de afearle tan vergonzosa flaqueza. Todo

(10) El *cedro amargo* (*Cedrela mexicana*) es una madera preciosa muy estimada que se usa en la ebanistería; le sigue en importancia a la caoba; pero, como otras especies, no tiene nada en común con el cedro del Líbano.

(11) Cantón de la provincia de San José, al SO. de esta provincia, entonces mal comunicado, pero de tierras muy fértiles: produce caña de azúcar, maíz, arroz, frijoles, plátanos, maderas, etc.

(12) Centroamericanismo por "aguardiente", de caña de azúcar. Como en Costa Rica existe el monopolio del Estado en la elaboración de licores, también existe el guaro de contrabando, que preparan los campesinos, clandestinamente.

(13) Nombre de una clase de tabaco, muy fuerte, que se cultivó en un lugar cercano al volcán Irazú, llamado Chircagre.

lo más que pudo obtener la señora fue que se le confiase la custodia del exquisito licor, para evitar así que con el abuso degenerase en vicio la inclinación irresistible de su esposo. Por lo que éste estaba sometido a ración: copita por la mañana, copita por la tarde, antes de las comidas, para hacer boca. Doña Catalina medía ella misma la pitanza, y a pesar de las protestas del interesado, siempre encontraba el modo de escatimar alguna cosa.

Aquella tarde, aprovechando traidoramente la ausencia de su mujer, el juez se había servido con la cuchara grande⁽¹⁴⁾. Y no era esto lo peor, sino que⁽¹⁵⁾ envalentonado por el buen éxito de su primera hazaña, meditaba ya una segunda más perversa, mientras volvía las cosas al armario. Nada menos que guardar silencio y darle una segunda tiente a la botella cuando regresara su mujer. Esta grata ilusión hizo que don Gregorio, que había llegado a casa en disposiciones muy hostiles, se calmara bastante; y como estaba resuelto a no comer mientras no volviesen las señoras, se fue a esperarlas a la sala, donde se instaló con toda comodidad en una mecedora, después de sacar un periódico de la gaveta de una mesa. Antes de ponerse a leer inspeccionó la calle por la ventana. No pasaba un alma y el agua seguía cayendo a chorros, inundando calles y patios. El juez desplegó entonces el periódico, único que penetraba en su casa: *La Unión Católica*⁽¹⁶⁾.

Porque don Gregorio López, hombre chapado a la antigua, que usaba botas de media caña, era un católico ferviente aunque vergonzante. Durante mucho tiempo no se cuidó de disimular sus creencias ni sus prácticas; pero desde que comenzaron a

(14) *Servirse con la cuchara grande*, en Costa Rica, Nicaragua y quizá en otros países de Centroamérica, es variante de "despacharse con el cucharón". En México, "despacharse con la cuchara grande".

(15) El autor corrigió *que* del primer texto con *sino que*.

(16) Miembros del partido católico, que llevó a la presidencia de la República a don José Joaquín Rodríguez, fundaron "La Unión Católica". Este periódico apareció a fines de 1889 o principios de 1890 (coincidió con el comienzo de la presidencia del señor Rodríguez).

soplar vientecillos liberales en el gobierno y vio con estupefacción que salían a destierro el señor obispo y los padres jesuitas⁽¹⁷⁾, juzgó llegado el momento de relegar su fe en las honduras del corazón, y en lo tocante a misas ya sólo frecuentaba la de las cinco de la mañana, disimulado detrás de un confesionario. En apariencia y para no nadar contra corriente, aplaudía las grandes reformas legislativas de los hombres nuevos; pero a solas no cesaba de lamentarse de la corrupción de las costumbres y de los progresos que hacían el liberalismo y el descreimiento, no tan sólo en las clases ilustradas y particularmente en la juventud escolar, sino también entre los artesanos, que ya no creían en Dios ni en el diablo. Preguntábase lleno de zozobra adónde irían a parar la sociedad y el país, cuando no existiera el freno tan necesario de la religión, sobre todo si continuaban avanzando las ideas, aunque esto no lo consideraba posible, porque de seguro la Providencia acabaría por enojarse y poner las cosas en su punto. "Al paso que vamos —se decía a menudo— tendremos aquí muy pronto otra Revolución Francesa". Y así admiraba tanto, en secreto, a los paladines de *La Unión Católica*, que no se mordían la lengua para decir cuatro verdades como templos a esos liberalotes presumidos y hasta a los mismos masones, secta que le infundía misterioso terror. Pero de aquí no pasaba su entusiasmo. Don Gregorio era la prudencia personificada y en su larga vida de empleado público había aprendido que combatir al gobierno es lo mismo que tirar coces al aguijón, razón por la cual no le confiaba sus íntimos pensamientos a nadie; y como todos le veían siempre en tratos amistosos con hombres políticos y otras gentes no muy católicas, pasaba en general por progresista y de ideas abiertas. Para no comprometer esta reputación, que le era provechosa, el juez llevaba la diplomacia al extremo de no figurar en la lista de suscritores del diario clerical, encargándose el cura de la Soledad, amigote suyo, de enviárselo todos los días con un monaguillo.

(17) Seis años antes (18 de julio de 1884) de aparecer "La Unión Católica", el presidente liberal don Próspero Fernández expulsó del país al obispo Thiel y a los de la Compañía de Jesús, porque, según reza el decreto de la expulsión, se ponía en evidencia que ellos pretendían "trastornar el orden público, con el fin de apoderarse de la dirección de los negocios que sólo incumben al poder público constitucionalmente establecido".

Don Gregorio se enfrascó en un artículo del padre Birot contra los protestantes, empeñados en conquistar almas con biblias baratas y cánticos inarmónicos. El rodar de un coche que paró frente a la casa vino a sacarlo de su interesante lectura. Guardó el periódico y se fue a la ventana, llegando a tiempo para ver a la criada que saltaba del coche y penetraba corriendo en el zaguán de la casa. El juez se fue por su lado a buscar paraguas, dándoselo a la muchacha para que cubriese a sus amas.

*
* *
*

Bajaron las señoras con bastante dificultad, porque no querían mojarse las faldas ni descubrir más de lo estrictamente necesario, con recato tanto más digno de encomio, cuanto que nadie, a no ser el juez y el cochero, podrían verlas. Habíalas encerrado la lluvia en casa de la costurera, donde llegaron tarde. De paso habían estado a visitar a varias amigas, en busca de figurines de modas, y como se trataba de cosa tan importante cual era el traje con que Aurelita, que acababa de cumplir los diecisiete años, haría su estreno en el próximo baile oficial que daba el gobierno con motivo del aniversario de la Independencia, importaba meditarla muy bien antes de tomar una determinación. Por esto, y a pesar de que las señoras habían pasado todo el mediodía en idas y venidas, nada quedaba hecho en definitiva, aunque ya sólo faltaba decidirse por uno de los dos figurines que habían apartado, ambos muy bonitos: rosa el uno, blanco el otro.

El juez, a quien muy poco o nada preocupaban estos asuntos de trapos y perendengues, apuntó la conveniencia de comer. Al oír esto, Aurelia, que prometía ser muy mujer de su casa, se fue al comedor para ayudar a la criada a poner la mesa, y doña Catalina, seguida de su marido, pasó a su aposento a dar a éste la copita bicotidiana. Impertérrito se la tomó don Gregorio, sin que por el ánimo de la flaquísima señora, embargado como estaba por lo del traje de la niña, pasara la menor sospecha, que de no haber mediado esta circunstancia fuera casi seguro que el impenitente aficionado a tragos prohibidos pasara uno muy amargo; porque doña Catalina era la malicia encar-

nada y perspicaz como ella sola, lo que no había contribuido poco a mantener al juez dentro de los límites de la más estricta fidelidad conyugal.

Después de llevarse los platos de la sopa, la criada dispuso sobre la mesa el resto de la comida: la olla de carne y legumbres⁽¹⁸⁾, un picadillo de guisantes⁽¹⁹⁾, un pedazo de solomo frito y una fuente de arroz. Don Gregorio, que tenía buen diente, comía de todo en abundancia, al revés de su mujer, víctima de la desgana, que sólo se mantenía de chayotes y uno que otro vaso de leche. La niña tampoco era de buen comer, mostrando preferencia por los picadillos, especialmente de plátano verde⁽²⁰⁾. Como su madre y su papá era bastante flacucha. De modo que la escasez de carnes parecía de regla en aquella familia.

Pasado un rato de silencio, se habló de nuevo del traje de Aurelia, de otros que habían visto las señoras en casa de la costurera, y por último, girando siempre la conversación sobre cosas del baile, vino a parar el grave asunto del pavo. La perspectiva de no hallar compañero para bailar, es cosa que en todas partes acoquina a las mujeres; pero entre nosotros es verdadero terror lo que les causa. Lo extraño es que comparen rato tan desagradable a una comida de pavo, animal succulento por excelencia. La niña declaró que no iría al baile si no llevaba su programa lleno de antemano. "Si es para comer pavo —decía—, prefiero quedarme en la cama".

—Vaya una bobada —respondió el juez—. Estas muchachas del día tienen unas ideas muy raras.

(18) La *olla de carne* es plato típico costarricense, y se parece un poco al "cocido" u "olla" de España, pero con caldo y verduras propias del país.

(19) El autor, que es uno de nuestros escritores más castizos, llama "picadillo de guisantes" a nuestro "picadillo de *vainicas*". Las vainicas son las vainas tiernas del frijol.

(20) En Costa Rica *plátano* y *banano* no son sinónimos. Llamamos plátano a una variedad y banano a otra; los plátanos son generalmente más grandes, menos dulces que los bananos, por cuyo motivo no suelen comerse crudos, sino cocidos, fritos, etc., maduros o sin madurar. En cambio los bananos se cultivan para la exportación; son las *bananas*, como se llaman en otros países.

—Tiene razón Aurelia —interrumpió doña Catalina—. No quiero que después digan por ahí que no se ha movido de una silla en toda la noche. Además, es muy triste estrenarse comiendo pavo.

—Pues lo que yo sostengo —volvía a decir el juez— es que no hay nada más ridículo que esa preocupación absurda que exige de las muchachas bailar toda la noche sin descanso, aunque estén muertas de fatiga o les apriete un zapato. También me parece muy impropio que se adquirieran compromisos para bailar con un mes de anticipación.

—Todo eso está muy bueno —repuso la señora—; pero mientras no cambie la costumbre hay que hacer como los demás. Lo que yo encuentro vergonzoso es la conducta de los jóvenes, que sólo van a los bailes a beber y a comer, y lo que es peor, a reírse de las pobres niñas que se mueren de congoja sentadas contra la pared.

—Es verdad —dijo el juez—. En mis tiempos los jóvenes eran mejor educados.

Doña Catalina se quedó un rato meditabunda, recordando sin duda los tiempos que acababa de evocar su marido. De pronto levantó la cabeza y le preguntó a éste:

—¿Has hablado con don Cirilo?

Don Gregorio sintió que le volvía la cólera.

—Ya te he dicho que eso es imposible —contestó displicente.

—¡Imposible! —exclamó irritada la señora—. No veo por qué lo sea. Don Cirilo te debe favores importantes, ¿qué tiene de particular que le pidas uno que nada le costará? Con razón decía mi padre que nunca servirías para nada.

El juez se sintió palidecer de ira y estuvo a punto de dispararse contra su mujer y aun contra su difunto suegro, cuya memoria le era particularmente desagradable. La presencia de la niña le contuvo y algo también la amarga experiencia que tenía de estos enlaces conyugales, en que siempre salía derrotado. Aurelita, respetuosa e ignorante del motivo de la querrela, no se atrevía a mediar entre sus airados progenitores. Después de un silencio penoso, el juez añadió con más calma:

—Si sólo se tratara de don Cirilo, que es mi **amigo**, no diría que no; pero ya sabes que . . .

—Bueno, bueno —interrumpió doña Catalina, señalando a Aurelita con un guiño.

El juez calló. Ninguno de los dos quería que la niña se impusiera del asunto que no dejaba de ser peliagudo, como se verá. Doña Catalina, de origen muy modesto, pero que siempre había tenido grandes aspiraciones, soñaba con que Aurelita llegase a las alturas que no había podido escalar⁽²¹⁾ ella, hija de José Córdoba, maestro carpintero de La Puebla⁽²²⁾ a pesar de que mediante su matrimonio con el licenciado don Gregorio López había subido no pocos peldaños de la escala social; pero a la ambiciosa señora no se le ocultaba que no podría ir más allá, no siendo su marido rico, ni de familia distinguida, ni talentoso. Tratándose de su hija, se imaginaba que la cosa sería mucho más fácil, porque Aurelia, colocada en mejores condiciones, no tropezaría con los mismos obstáculos que a ella le habían cerrado el paso; y como la niña era graciosa y estaba bien educada, tenía esperanzas de que hiciera un buen casamiento. Con este fin había venido preparando la señora el terreno con mucha paciencia y habilidad.

Uno de los medios que creyó más acertados para lograr su objeto, fue poner a la niña en el colegio de Nuestra Señora de Sión, para que al par de conocimientos brillantes y de modales distinguidos, fuese adquiriendo provechosas amistades para lo futuro, aunque la verdad era que hasta la fecha los resultados no correspondían a los sacrificios que doña Catalina se había impuesto para tener a su hija en esta casa aristocrática durante cuatro años. Las amiguitas que tan afectuosas eran en el convento con Aurelia, se mostraban ahora cada vez más esquivas. Las preocupaciones sociales iban poco a poco levantando sus vallas entre la hija del juez y sus compañeras mejor nacidas o más acaudaladas. ¡Cuántas amistades mueren del mismo modo

(21) En la primera edición *alcanzar* y luego *escalar*. Corrección del autor. .

(22) *La Puebla* se llamó un barrio de San José, de gente modesta, situado al Sur de la ciudad.

en los umbrales de las aulas! La perseverante mamá no desmayaba sin embargo en su empeño, y a pesar de su genio poco tolerante, hacía esfuerzos por disimular el escozor que le causaban los desdenes prodigados a su hija. Pensaba y con acierto que más vale maña que fuerza.

Este mismo tenaz empeño había sido la causa de su disputa con don Gregorio. Muy preocupada por la primera aparición de su hija en un baile oficial, deseaba que Aurelia figurase entre las primeras, bailando con la flor y nata de los pollos. El asunto de la primera pieza, a que tanta importancia dan nuestras mujeres, se le presentaba a doña Catalina como el más difícil de todos los problemas que tenía que resolver en esta ocasión. Consideraba indispensable que la niña la bailase con alguno de muchas campañillas, para que su iniciación en la vida social fuese muy lucida y sonada. Con este motivo había repasado la lista de los jóvenes que pudieran servir para el caso, y después de profundas meditaciones sacó en limpio que en toda la ciudad de San José no había más que un caballero en cuya persona estuvieran reunidas las muchas condiciones necesarias, y este era el hijo mayor de don Cirilo Vargas, magistrado de la Sala de Casación.

Ricardo Vargas era sin disputa uno de los jóvenes más distinguidos de la capital. Por su nacimiento pertenecía a las primeras familias del país; por su inteligencia y erudición a la aristocracia del talento. Muy joven aún, pues apenas tenía veintiséis años, pasaba ya por uno de los mejores abogados del foro costarricense. A estas prendas servían de marco una buena figura y modales elegantes y afables. No era extraño, por lo tanto, que más de una linda muchacha josefina se asomase a la ventana cuando pasaba, o le siguiese con insistente mirada en el Parque Central o en la Avenida de las Damas⁽²³⁾. Encontrada la persona, quedaba todavía por resolver el punto más

(23) Parte de la avenida 3ª al N., sobre todo entre las calles 5ª (Parque Morazán) y 19ª. Se llamó *Avenida de las Damas*, porque estaba bordeada de *damas*, árboles ornamentales traídos de nuestros bosques de tierra caliente y templada, que producen florecillas blancas, en racimos y muy perfumadas (*Ctitharexylum caudatum*).

delicado del problema. ¿Cómo hacer para que Ricardo Vargas, aristócrata a quien se disputaban las señoritas más encopetadas, bailara la primera pieza del próximo baile del 15 de setiembre⁽²⁴⁾ con Aurelia López, niña pobre y cursi?

Cavilando doña Catalina acabó por recordar que en años pasados, en tiempos en que gobernaba el general Guardia⁽²⁵⁾, su marido había prestado un servicio de muchísima importancia a don Cirilo Vargas. Comprometido éste en una conspiración, hallábase preso y en vísperas de salir a destierro, cuando su mujer, por consejo de una persona amiga, rogó a don Gregorio López, empleado a la sazón en la secretaría particular del presidente, que intercediera en favor de su marido. Don Gregorio pasaba por tener alguna influencia en el ánimo del gobernante⁽²⁶⁾. La tuviera o no, el resultado de su intervención fue muy eficaz, porque no sólo recobró la libertad don Cirilo, sino que del calabozo salió a ocupar un empleo público de importancia. Esta deuda de gratitud contraída por el magistrado, doña Catalina creía llegado el momento de cobrarla; y aprovechando una noche la intimidad⁽²⁷⁾ del lecho conyugal, expuso sus proyectos al juez. Este los desaprobó rotundamente, alegando que la cosa era delicada y podía saberse; que aun cuando no dudaba de la

(24) El 15 de setiembre de 1821 se declaró la independencia de Centroamérica.

(25) El general don Tomás Guardia, que se había distinguido en la guerra contra William Walker, tomó por asalto sorpresivo el cuartel de Artillería de San José, el 27 de abril de 1870, y derrocó así al presidente don Jesús Jiménez. Provisionalmente gobernó don Bruno Carranza, durante poco más de tres meses, y luego la Asamblea nombró a don Tomás presidente provisional también (fue el primer militar que ejerció la presidencia, fuera de Morazán), y después, el 8 de octubre del mismo año, el general Guardia fue declarado dictador; convocada una nueva Asamblea, se decretó la constitución de 1871, y Guardia resultó electo presidente poco después, en 1872. Frente a los males de esta dictadura (falta de libertades, corrupción y servilismo políticos) hay que reconocer los bienes (anulación de oligarquías, progreso económico, gobierno progresista, abolición de la pena de muerte, aumento de escuelas primarias y de segunda enseñanza).

(26) El autor sustituyó *mandatario* por *gobernante*.

(27) El autor cambió *de intimidad* por *la intimidad*.

buena voluntad de don Cirilo, era preciso contar también con el consentimiento del joven abogado. Muchas otras razones hizo valer el juez para disuadir a su mujer de llevar adelante su propósito; pero doña Catalina, acostumbrada a que se hiciera siempre su voluntad, oyó a su marido como quien oye llover, resolviendo aguardar a mejor ocasión. Pero desde aquélla no pasó día sin que de una y otra parte surgieran palabras desagradables y pullas. Doña Catalina aferrada en que sí y don Gregorio en que no. Y así era como el baile del 15 de setiembre iba resultando manzana de la discordia en aquel matrimonio.

Acosado el juez, no hallaba cómo salir del aprieto en que lo ponía la obstinación de su mujer. Varias veces estuvo a punto de franquearse con el magistrado, pero al llegar el momento crítico, se le atragantaba lo que tenía que decirle. Y cada vez era peor la situación, porque a medida que se acercaba la fecha del baile, crecían la importunidad y el malhumor de doña Catalina. Aurelia, que por lo general era muy tranquila, ya no tenía sosiego pensando en lo del pavo, y no podía explicarse la prohibición que le había hecho su mamá de que se comprometiese para la primera pieza. A ella le hubiera gustado bailarla con Pedro Cervantes, un pasante de abogado muy simpático, que la miraba mucho en el parque y se paraba en la esquina de la calle; pero su mamá le había cobrado ojeriza al muchacho y no desperdiciaba ocasión de ridiculizarlo diciendo que era un *concho*⁽²⁸⁾ y llamándolo *ñor*⁽²⁹⁾ Pedro. En cambio don Gregorio tomaba su defensa poniéndole por las nubes como estudiante muy aprovechado y formal. Decía que el pobre no tenía la culpa de ser hijo de un campesino, y que además no había en esto ninguna mengua, al contrario, así era mayor su mérito, porque todo se lo debía a su propio esfuerzo. "Pedro será muy pronto abogado —solía decir— y en Costa Rica los abogados sirven para todo, hasta para decir misa. Verdad es que a mí no me ha hecho rico la profesión, pero siempre me ha dado para comer.

(28) Campesino, patán (nota del autor). *Concho*, hipocorístico de Concepción, significa rústico, de modales groseros; úsase como adjetivo y como sustantivo.

(29) Aféresis de *señor* usada por el pueblo de Costa Rica (nota del autor).

Acordaos⁽³⁰⁾ de mí: ese muchacho llegará a ser⁽³¹⁾ ministro como don Fulano y don Perencejo"; y citaba nombres muy conocidos. Pero los argumentos sesudos de don Gregorio no convencían a la señora, que como buena advenediza era muy finchada con los pequeños.

Un día, exasperado el juez por la insistencia de su mujer para que hablase a don Cirilo, exclamó agresivo:

—¿Por qué no vas a ver a doña Inés y le cuentas lo que quieres?

Doña Inés era la mujer del magistrado.

—¡Hablarle yo a esa engreída⁽³²⁾, que se cree la hija del Padre Eterno! —replicó muy enojada la señora—. Ya veo que cada día estás más tonto.

Y así era la verdad. No en lo tocante a la creciente tontera del juez, sino al engreimiento de la mujer de don Cirilo. Sin creerse positivamente engendrada por el Creador del Universo, doña Inés tenía la más alta idea de su alcurnia y grandes humos aristocráticos, como buena y legítima hija de la muy noble y leal ciudad de Cartago⁽³³⁾. Fuera de su parentela y de

(30) El autor pone en labios de don Gregorio este tratamiento, desusado por completo en el habla coloquial y familiar de Costa Rica. En singular usamos *vos* y en plural *ustedes* (como plural de *usted* y *vos*).

(31) En vez de *a ministro*, como aparecía en ediciones anteriores, el autor corrige con *a ser ministro*.

(32) En la 1ª edición aparecía *engreída y tonta*, pero el mismo autor tachó *tonta*.

(33) La ciudad de Cartago fue fundada por el noble salmantino don Juan Vázquez de Coronado en el valle del Guarco (1563), y desde entonces fue capital de la colonia española hasta la Independencia (1821) y luego capital del nuevo Estado hasta 1823. Felipe II le dio el escudo de armas (1565) y a Vázquez de Coronado el título de adelantado mayor. En 1813 volvió España a distinguir a Cartago con el título de "*muy noble y muy leal*". Por tan señalados antecedentes las familias principales de la vieja metrópoli se sentirían ufanas de su buen linaje.

algunas otras familias cartaginesas, por supuesto, no existían para ella más que *mezizos* y *campiranos* más o menos intrusos. ¡A buen santo quería don Gregorio que se encomendase su mujer!

*

* *

Pudo más al fin la tenacidad inquebrantable de la señora que los escrúpulos de su marido, y en la tarde del 14 de setiembre, saliendo éste del Palacio de Justicia en compañía del magistrado, le espetó la cosa con muchas reticencias y preámbulos. Don Cirilo, sorprendido, acogió sin embargo, muy bien la pretensión de su amigo, prometiéndole que hablaría a su hijo en seguida y asegurándole que como Ricardo no hubiese contraído un compromiso anterior bailaría con Aurelita. "En caso de ser así, yo le mandaré a usted recado hoy mismo antes de las siete", añadió el magistrado. Don Gregorio volvió a su casa tan ufano de haber salido al fin del compromiso, que no tuvo inconveniente en confesar que su mujer había hecho bien en insistir en su empeño; y aquella misma noche, no habiendo recibido recado alguno de don Cirilo, reunida la familia en torno del chocolate y tocando a ánimas las campanas de la Soledad, el juez anunció a su hija muy sorprendida⁽³⁴⁾, que Ricardo Vargas bailarían con ella la primera pieza en el baile de la noche siguiente.

Al clarear el día quince, las dianas y los cañonazos que anunciaban el glorioso aniversario de la Independencia, vinieron a interrumpir el profundo sueño de don Gregorio López, quien por primera vez lo disfrutaba tranquilo desde que se iniciaron los disturbios caseros. Doña Catalina tuvo, contra su costumbre, un despertar placentero, pues era mucha la alegría que le andaba por dentro. Sólo Aurelita continuó durmiendo hasta las siete, por haberse desvelado gran parte de la noche pensando siempre en el pavo aterrador. Todo aquel día se lo pasaron madre e hija en grandes preparativos para la noche. Don Gregorio se marchó a la calle de La Sabana⁽³⁵⁾ con un amigo a ver desfilar

(34) El autor corrigió *asombrada* con *muy sorprendida*.

(35) Prolongación de la Avenida Central, desde la calle 14ª en adelante hacia el Oeste, hoy "Paseo Colón".

las tropas que volvían de la revista. Del baile sólo le preocupaba una cosa: la cena. El juez contaba cada una de estas grandes festividades por otras tantas formidables indigestiones; pero los pavos trufados y otras gollerías reveladas antaño por el jovial bordolés⁽³⁶⁾ Víctor Aubert, cuyas tradiciones luculescas se encargó de continuar el fastuoso italiano Benedictis, podían más en él que el temor a las consecuencias de su intemperancia.

Desde temprano de la noche comenzaron los mil trajines del vestir. Toda la casa andaba revuelta, los armarios abiertos, las ropas desparramadas sobre los muebles, y las puertas se abrían y cerraban sin cesar.

—¡Dios me dé paciencia! —exclamó doña Catalina mientras iba de un cuarto a otro con un acerico de alfileres y un paquete de horquillas⁽³⁷⁾—. Ya me estoy volviendo loca. No encuentro nada de lo que busco en medio de este desorden.

La señora se multiplicaba, daba órdenes a la criada, consejos a Aurelia, traía ella misma lo que hacía falta o reclamaba una vecina complaciente y habilidosa que se había hecho cargo de peinar a la niña. Tendido sobre la cama, vaporoso y fresco, estaba el traje, objeto de tantos afanes y preocupaciones. Aurelia había elegido el blanco contra la opinión de su mamá que hubiese preferido el rosa. El peinado tocaba a su fin y la vecina parecía muy satisfecha de su obra laboriosamente ejecutada a fuerza de hierro, tacos y horquillas. Un tembleque⁽³⁸⁾ de mal gusto acabó por afear una cabecita que no carecía de fineza ni de gracia. Tocóle después el turno al blanco de perlas con que la vecina y la mamá frotaron a conciencia el pecho y los brazos de la niña. En la cara se aplicó ella misma crema de pepinos y luego una buena capa de polvos de arroz con la borla⁽³⁹⁾. Embadurnada de este modo, con los párpados tiesos

(36) En la primera edición, *marsellés*, luego *bordolés* (corrección del autor).

(37) El escritor usa la voz castiza *horquillas*, no usada casi en Costa Rica, pues la general es *ganchos de cabeza* o *de pelo*.

(38) La voz *tembleque* no se oye en Costa Rica para designar esa especie de joya que se coloca en el cabello, y como adjetivo, "que tiembla", se dice *tembeleque*. El escritor usa, pues, la forma castiza.

(39) También el autor usa la voz castiza *borla*, en vez de *mota*, que es la usada en Costa Rica.

y las pestañas blancas, la pobrecita daba lástima; pero todas las presentes declararon que estaba preciosa. La criada y Ramona, que había dejado expresamente la cocina para admirar a su señorita, fueron las más entusiastas.

Tranquila y satisfecha la mamá, dejó a su hija en manos de la vecina y de la criada, y fue a engalanarse también, cosa que no requería mayores cuidados. Don Gregorio, listo hacía rato, se paseaba en el corredor, vestido con un frac antediluviano que le había hecho Rodríguez en tiempos del general Guardia. Para no faltar a la tradición llovía a cántaros, y ya el juez empezaba a preguntarse con inquietud si vendría el coche que había encargado desde la víspera, cuando le llamaron para que viese a la niña. A don Gregorio le pareció que estaba demasiado blanca y poco vestida, pero hizo como que se extasiaba. Un rato después entró doña Catalina, modesta como convenía a una señora de sus años en quien nadie habría de reparar. De pronto apareció hecha una sopa doña Paula, solterona hermana del juez, que no había temido descolgarse debajo del diluvio, desde lo alto de la Cuesta de Moras⁽⁴⁰⁾, para tener la satisfacción de poner a su sobrina un collar con que iba a los bailes cuando era joven y unos pendientes que le venían de su madre. Con estos añadidos, la pobre niña acabó de parecerse a una muñeca emperejilada por manos infantiles.

Con atraso llegó el coche. Ayudadas por don Gregorio que las cubría con su paraguas, tomaron el estribo las señoras, dejando un fuerte rastro de corilopsis del Japón. Acababan de marcharse, cuando frente a la casa paró otro coche, que venía a galope, bajando⁽⁴¹⁾ de él apresurado don Cirilo Vargas, quien al saber que ya no estaban no pudo contener un terno⁽⁴²⁾ y dio orden al cochero de ir a escape al Palacio Nacional; pero al arrancar los caballos con violencia se rompió un tirante y hubo que remendarlo como se pudo. Sin duda estaba escrito

(40) Avenida Central de San José, entre las calles 11^ª y 15^ª.

(41) Es tan común este uso del gerundio, que al autor se le escapó el precepto de la gramática normativa.

(42) Esta es otra palabra que con el sentido de "voto", "juramento", no se usa casi en Costa Rica.

que doña Catalina no había de salirse por esta vez con la suya. Una serie de circunstancias ordinarias, aunque imposibles de prever, se habían combinado para dar al traste con los planes tan sutilmente forjados por la astuta señora. Así suele jugar la suerte con los más previsores mortales.

Lo que había pasado era lo siguiente. Después de la penosa confidencia que le hizo el juez, don Cirilo Vargas supo, al llegar a su casa, por su hija Mercedes, que Ricardo había partido a Cartago, de paso para Orosi⁽⁴³⁾ donde lo llevaba un negocio importante en que estaba interesado un cliente suyo, pero que debía volver con seguridad en la tarde del 15. Informóse entonces el magistrado de los compromisos que pudiera tener su hijo para el baile, y tuvo la satisfacción de saber que para la primera pieza no lo tenía, porque como buen picaflor no le gustaba dar preferencia a ninguno de sus cortejos en casos semejantes. Seguro de poder complacer a su amigo, don Cirilo no pensó más en el asunto ni mandó recado a casa del juez. Y aquí fue donde empezó a enredarse la madeja, porque Ricardo Vargas, deseando terminar de una vez el negocio que lo había llevado a Orosi, tuvo que prolongar allí su estada más de lo que había pensado, y por mucha prisa que dio al caballo no pudo llegar a tiempo a Cartago para tomar el último tren. ¿Qué podía hacer en este caso? En realidad sólo le quedaban dos caminos expeditos: seguir el viaje a caballo o quedarse a dormir en Cartago; pero ambos eran muy desagradables, porque si renunciar al baile era duro, la perspectiva de dos horas en un mal jamelgo, debajo del aguacero, tampoco era muy halagüeña. El abogado optó por lo último, después de un momento de indecisión.

Molido como estaba por el viaje de Orosi a Cartago, resolvió comer y descansar en esta ciudad un rato, no importándole llegar a San José un poco tarde, puesto que no tenía compromiso alguno para los comienzos del baile. Resuelta así la dificultad, fuese en busca de un amigo para que le acompañase a comer en la fonda, lo que hicieron con toda calma. En el momento de montar a caballo le ocurrió que sería conveniente

(43) Distrito del cantón de Paraíso, provincia de Cartago, y su caserío principal. *Orosi* era el nombre de un cacique.

avisar lo sucedido a su casa, encargándose el amigo de enviar un telegrama.

Y no fue sino a última hora, recordando de pronto la promesa que había hecho a don Gregorio, cuando el magistrado, inquieto por la ausencia de su hijo, preguntó por su paradero y doña Inés le mostró el telegrama que había recibido de Car-tago. Consternado don Cirilo por este contratiempo imprevisto, mandó a buscar a toda prisa un coche y corrió a escape a casa de su amigo para enterarle de lo que pasaba y disculparse con él.

*

* *

Cuando Aurelia entró en el gran patio del Palacio Nacio-nal, convertido para el caso y a costa de mucho dinero en in-menso salón de baile, se sintió muy turbada. Centenares de lámparas eléctricas irradiaban su luz clarísima sobre la multitud de los asistentes, poniendo de manifiesto con implacable descortesía los artificios y aceites de las damas. Sobre la lona sem-brada de lentejuelas que cubría el piso, se veían destacarse con vigor los trajes negros de los hombres, que circulaban afanados, programa y lápiz en mano, en solicitud de un vals o de una mazurca⁽⁴⁴⁾. En la primera fila de sillas el enjambre de las señoritas casaderas, vestidas de colores claros en que dominaba el blanco, cuchicheando y riendo las afortunadas detrás del aleteo de los abanicos; pálidas de congoja las presuntas víctimas del pavo. ¡Ah, cuán crueles los que van a bailes y no bailan! Si ellos supieran el bochorno de las infelices que se ven conde-nadas a quedarse en el asiento ante las miradas irónicas de amigas y extrañas, no vacilarían en correr al instante a poner fin a tan horrible tormento. La pobrecita Aurelia temblaba al pensar que sólo tenía cuatro nombres inscritos en su programa. En aquel momento sentía muy de veras no haberse mantenido firme en su primitiva resolución de no venir al baile, a menos de hallarse bien precavida contra un posible chasco. “¿Por qué he venido, Dios mío, por qué he venido?”, murmuraba con angustia, mientras la idea de que la observaban, de que todos

(44) El autor escribió *mazurka*, ortografía que aparecía en el Diccio-nario de entonces.

sabían que iba a comer pavo; los oídos le zumbaban. Pero lo que más contribuía a aumentar su turbación eran las mironas de las galerías altas. Allí estaban emboscadas las mejores tijeras de San José y las lenguas viperinas más peligrosas; ¡qué no estarían diciendo! Cada vez que un pollo se acercaba solícito a inscribirse en el programa de alguna de sus vecinas, le parecía que esto era una ofensa para ella, pobrecita desdeñada. Tan excitados tenía los nervios, que los marciales acordes del himno nacional, que estallaron de pronto anunciando la llegada del presidente le hicieron dar un salto. Pocos minutos después comenzó el desfile.

¡Y Ricardo Vargas no aparecía!

Doña Catalina, sentada detrás de su hija, se desesperaba, revolviéndose y escudriñando con la vista los rincones del enorme salón, a la vez que don Gregorio, por encargo suyo, recorría minuciosamente todo el palacio. A la pobre Aurelita un color se le iba y otro le venía, y procuraba esconderse detrás del abanico cuando por el frente de ella pasaba una de sus antiguas compañeras de Sión, mirándola, entre impertinente y compasiva, allí clavada en el asiento. Preludió la orquesta el rigodón de honor, y ya comenzaban a formarse los cuadros, cuando llegó don Cirilo sin aliento, agitando el telegrama de Ricardo. La mujer del juez sintió que el edificio le caía encima. ¡Conque no sólo no bailarían su hija con el caballero más elegante de San José, sino que iba a comer pavo desde la primera pieza! ¡Dios santo! ¿qué hacer? En aquel momento de suprema angustia se les presentó a las atribuladas señoras una tabla de salvación, en forma de un joven de fisonomía suave y simpática. Era Pedro Cervantes, que con mucha cortedad venía a solicitar la nonna de bailar con la señorita Aurelia. La niña, loca de alegría, pidió con una mirada ya venía de su mamá, y esta, bajando la cabeza ante la fuerza del destino, asintió resignada.

*

* *

—¿Qué le parece a usted el baile, doña Catalina? —le preguntó un rato después una señora amiga suya.

—Francamente, no me parece gran cosa —contestó la interpelada.

Después de una pausa, añadió:

—Ya estos bailes de palacio no son lo que fueron. Usted recordará los que daba don Tomás Guardia. Aquellos sí que eran espléndidos. No se me olvida uno en que se bailaba en todo el Palacio Presidencial con cinco orquestas; y todavía me parece estar viendo al general con su uniforme lleno de entorchados, cortejando a las señoras y sirviéndolas en persona. Créame usted, no habrá otro presidente como don Tomás.

—¿Y dónde deja usted —exclamó terciando en la conversación otra señora— aquel baile que dio un ministro peruano, en que había una pila llena de agua florida?

—También fue muy hermoso —respondió doña Catalina—. Digan lo que quieran, en aquellos tiempos se veían cosas muy buenas y la sociedad no estaba tan corrompida como ahora. Porque da pena decirlo, pero ya no hay respeto por nada ni por nadie, y en las primeras familias es donde se ven los mayores escándalos. A las personas viejas nos tratan como trastos; ya verán ustedes que en toda la noche no habrá quien nos lleve a tomar un vaso de agua. Por eso me gusta más que mi hija baile con muchachos modestos y honrados como Pedro Cervantes, para que no se vea expuesta a oír las cosas que acostumbran decir a las señoritas todos esos perdidos que no saben más que jugar, beber y engañar mujeres. Yo soy franca, prefiero que mi hija se quede para vestir imágenes⁽⁴⁵⁾, antes que verla casada con algún vago de buena familia, de los que se pasan la vida en el club y en el Gran Café.

Doña Catalina prosiguió un buen rato en este diapasón, resollando por la profunda herida de amor propio que le causaba el desaire de Ricardo Vargas, porque ni por asomo creía que todo aquello fuese obra de la casualidad. Cuando cesaron de bailar, Aurelia y Pedro volvieron al sitio donde habían dejado a la ofendida señora. La cara del pasante reflejaba inmensa alegría, pues lo que le estaba sucediendo le parecía un sueño. La víspera del baile ignoraba aún si tendría la ventura de ver a

(45) El escritor usa la expresión española *quedarse para vestir imágenes*, no la variante costarricense *quedarse para vestir santos*.

su amada, aunque no fuera más que de lejos y bailando con otro; porque a pesar de la prodigalidad con que se distribuyen las invitaciones para los bailes de palacio, todavía no había podido obtener la suya, que al fin consiguió por medio de un discípulo bien relacionado. Y ahora no sólo podía verla, admirarla de cerca, sino tomarla en sus brazos, bailar con ella, respirar embriagado el perfume de sus cabellos castaños... ¡Parecía un sueño!

Con auxilio de los amigos del pasante, pronto estuvo poblado de nombres el desierto programa de Aurelia, y al calor de tan repetidos y oportunos servicios, la mamá sentía que sus prevenciones contra el joven se iban desvaneciendo, a extremo de que cuando la niña le comunicó, balbuceante y temerosa, que Pedro solicitaba su venia para cenar con ella, se la concedió sin gran dificultad.

Don Gregorio no volvía del asombro que le causaba el espectáculo de su hija bailando con Pedro Cervantes, en medio de la multitud de parejas que llenaban el salón. Por más suposiciones que hacía no lograba encontrar una explicación plausible de aquel extraño suceso, dada la antipatía que el pasante inspiraba a doña Catalina. ¿Qué podía ser ello? ¿Un acto de insurrección de Aurelia? No. Esto no era posible, porque la niña tan sumisa, de carácter tan dulce, era incapaz de dar semejante campanada. Pero entonces, ¿qué era lo que estaba pasando? Y el juez, muy perplejo, se fue adonde (46) estaba su mujer para que le diese la clave del enigma. En pocas palabras lo puso ésta al corriente de lo sucedido. "Aquí está el telegrama que me ha traído ese viejo *palanganas*⁽⁴⁷⁾ de don Cirilo", añadió dándole el papel azul. Don Gregorio se mostró apesarado por el contratiempo, pero creyó de su deber manifestar que estaba convencido de la lealtad y buena fe de los Vargas.

(46) Es tan general en Costa Rica y otros países de América este uso de *donde*, que Fernández Guardia lo emplea. No creemos que sea tan censurable, ya que el mismo Cervantes lo usa.

(47) Pastelero (nota del autor). En Costa Rica se usa la forma del plural en singular (un *palanganas*) y en otros países la del singular (un *palangana*). Ver 2º acep. del Diccionario.

—No quiero que me hables más de esos sinvergüenzas —exclamó la señora, recordando en aquel momento de ira el vocabulario de su papá el maestro carpintero.

Entretanto Aurelia se sentía completamente dichosa, por efecto de las mismas circunstancias que hacían rabiar a doña Catalina. Fiel trasunto de su padre, modesta y seria, había sabido preservarse de la megalomanía de la señora. De modo que la ausencia de Ricardo Vargas sólo la preocupó en los momentos en que estuvo amenazada de comer pavo, cambiando las disposiciones de su ánimo desde el instante en que Pedro Cervantes había llegado, como salvador paladín, a libertarla de su pesadilla. Ahora le parecía favorable y risueño todo lo que poco antes consideraba adverso y amenazador. Hasta las mironas de las galerías, ocupadas en despellejar a todo bicho viviente, se le figuraban buenas y caritativas señoras.

Después de la primera pieza, bailó dos veces más con Pedro, que también era muy encogido y nada le decía. Pero después de la cena, sentados los dos en el salón del Congreso⁽⁴⁸⁾, debajo del retrato de don José Rafael de Gallegos, y enardecido el mancebo por el vino de Champaña y los aromas femeniles que flotaban en la atmósfera, se atrevió a revelarle lo que ella sabía muy bien: que la amaba. La niña se ruborizó toda, a pesar de los polvos de arroz y del blanco de perlas; y después de oponer honrosa resistencia a la dulce porfía del enamorado pasante, murmuró con voz imperceptible un sí, bajando los ojos y en apariencia muy tranquila, pero dentro del pecho le saltaba el corazoncito como un pájaro salvaje que acabaran de enjaular.

*

* *

Año y medio después don Gregorio López y doña Catalina participaban el próximo enlace de su hija Aurelia con el licenciado don Pedro Cervantes.

(48) En el antiguo Palacio Nacional, que se hallaba en la esquina SE. de la cuadra que hoy ocupa el edificio del Banco Central, se reunía el Congreso.

PALCO DE PLATEA EN EL CIELO

PALCO DE PLATEA EN EL CIELO

Carmen Lyra

PALCO DE PLATEA EN EL CIELO

Hay que ir a buscar a las pantaloneras y camiseras al Barrio Keith, por la Constructora o bien por Luna Park o por Hatillo. Las hemos topado subiendo la cuesta del María Aguilar, bien abrazadas de su pila de camisas o de pantalones, sudorosas, pero sin demostrar su cansancio.

Estas trabajadoras que vamos a buscar hoy, viven en uno de esos barrios populares, de casas sucias y oscuras e incómodas en la periferia de la Ciudad. Son como las nueve de la mañana, y ya el ambiente está lleno de música de foxes que muelen los radios de las pulperías; juegan chiquillos mugrientos en las aceras y hay mujeres que regatean en torno de carretas llenas de carbón. En este barrio viven en promiscuidad gentes trabajadoras y mujeres de la vida. Unas y otras se ganan la vida como pueden. Pasamos frente a zapaterías, barberías, chinchorros, aquí se venden tamales allá se da de comer y más allá hay un humilde tallercito de anafres y calentadores. Esta es la casa en que siempre que hemos pasado hay una mujer aplanchando. Hoy no está a un ladito del umbral la plancha de carbón que tantas veces nos hiciera pensar en un elefante de juguete en que el penachito de humo que sale por la boca hace de trompa. Al pasar frente a la puerta vemos en lugar de la tabla de aplanchar, una mesa sobre la que hay un ataúd blanco. Es que a la aplanchadora se le ha muerto su niña de diez años: se le murió de tifoidea en el hospital. Hoy está descansando la plancha de "vapor".

Llegamos a donde nos habíamos propuesto. Entramos.

El piso limpio, los muebles sin polvo. Dos banquitos de madera y la máquina Singer. En las paredes unos cromos y unas fotografías. En una esquina una cama tendida con esas sobrecamas de tela ordinaria y dibujos pintados que venden los polacos con acompañamiento de funda y que ahora encontramos por todas partes.

Son madre e hija. La madre una de esas mujeres delgaditas, de acero, sobre cuya espalda estrecha descansa el peso de toda la familia; la muchacha, una criatura marchita prematuramente por la pobreza, ya sin dientes. Las dos limpias. Con lo que ambas ganan, pagan doce colones de alquiler de casa y alimentan seis bocas.

El ruido de la máquina llena el ambiente y una siente que en torno de este ruido gira la vida de la familia. Tienen muy cuidada su máquina; se echa de ver enseguida que la tratan con consideración. La hemos visto los domingos cubierta con una camisa de zaraza muy limpia.

Las miramos trabajar. La madre forma un solo cuerpo con su Singer: los dos pies pobremente calzados mueven el pedal; giran las ruedas, brinca la aguja como si estuviera jugando la patita renca y corre el piececito incansable del metal, sobre la tela que sostienen las manos y vigilan los ojos. ¡Cuántos kilómetros lleva recorridos este pie! ¡Cuántas leguas de hilo han pasado por estas piezas del brazo y por el carretel que se mete en su cuna de acero como si nada hiciera!

La madre es la que habla. —Aquí estamos dándole desde las siete de la mañana a la costura. Yo estoy con influenza, pero los pobres no le hacemos caso a la influenza.

—¿Hasta qué hora trabajan? —Preguntamos.

—Hasta las diez de la noche para sacarnos dos docenas y un poco más. Aquí a la par viven dos hermanas que se hacen tres docenas de camisas al día, pero es que las dos tienen quince años de práctica.

Pensamos lo que significan quince horas de trabajo. Tanto luchar en el mundo por la jornada de ocho horas y en cuántos lugares de la tierra la gente tiene que trabajar quince y más horas para sacar un mísero salario que no alcanza ni para reponer una quinta parte de la fuerza gastada.

Nos cuentan que no se levantan más que para hacer sus necesidades y que almuerzan y comen allí mismo en la máquina, tragándose los bocados.

—¿Y cómo pagan?

—Las camisas a un colón cincuenta y dos colones la docena. Los polacos pagan más mal, a uno veinticinco y hasta un colón la

docena. Esos polacos son verdaderas sanguijuelas de camiseras y pantaloneras. En los pantalones ganamos dos cincuenta y tres colones la docena. Los polacos pagan sólo dos colones.

— ¡El hilo lo da el patrón?

— Sólo una carrucha de hilo para la docena de camisas, pero no alcanza con eso y tenemos que poner hilo de nuestra bolsa.

La muchacha nos cuenta que tiene que entregar las piezas con ojales, botones y aplanchadas.

La madre comenta: Bueno, eso por sabido se calla. ¿Cómo se van a entregar las piezas sin aplanchar?

La hija replica: — ¿acaso ellos nos dan para carbón?

Nos informamos acerca de la máquina.

Las dos mujeres nos hablan con cierta emoción de su Singer, y al hacerlo le dirigen miradas de cariño. Sin ella la vida sería más dura . . .

Muy buena su máquina. Ha salido número uno. Les costó ₡525 y dieron ₡30 al contado y luego siguieron pagando tres setenta y cinco por semana. Las que cosen de donde Reimers sacan su máquina de allí mismo. Ellas salieron de su jarana en tres años. Muchas veces se vieron a palitos, cuando la madre estuvo enferma un mes y luego cuando ha escaseado el trabajo; entonces han tenido que empeñar hasta el modo de andar. Pero gracias a Dios ya no deben ni un cinco de la máquina. Sucede que se pierde la máquina así que se ha pagado cien y doscientos colones como le ocurrió a una vecina que ya llevaba pagados doscientos colones cuando se enfermó de gravedad y tuvo que irse al hospital. ¿De dónde iba a coger la pobre para seguir abonando? ¡Hubiera visto el día que vinieron por la máquina . . . ! Daba compasión!

La mujer salió a la puerta a ver irse su máquina . . . ¡Lloraba como si se le hubiera muerto alguien y las criaturas daban gritos también agarradas a las enaguas de la madre!

Me contaron que ellas se habían hecho también de una máquina de hacer ojales que les costó noventa colones. Estas pantaloneras son unas potentadas!

— Lo malo es que ahora no alcanza lo que uno gana, con los frijoles de color a dos setenta el cuartillo y el arroz a treinta. Ya ve cómo le damos al trabajo, pero como somos mujeres solas y tenemos

que mantener cuatro criaturas hay día que no alcanza ni para el café de la mañana y los chiquillos tienen que irse a la escuela sin el café, vacíos.

Les preguntamos si ellas creen que hay que resignarse con esa vida. Nos contestan que eso dice el cura los domingos desde el púlpito.

De camino vemos sobre la cruz de la ermita de los Angeles flamear la bandera monárquica. ¿Poi qué aconsejan los curas a los pobres que se resignen con la miseria y ahora ellos están contentos con que los ricos en España no se resignaran a perder parte de sus tierras a fin de que los pobres campesinos de por allá tuvieran también en donde cultivar? Y celebran con misas y bombetas el triunfo del egoísmo de los rebeldes y guardan un complacido silencio cuando matan trabajadores en las plazas de toros y los ametrallan.

Sí, que se resignen los pobres con su vida triste y humillada a fin de que los ricos gocen en paz sus privilegios. Toda la vida ha habido ricos y pobres. ¿Qué importa que haya mujeres que trabajan 15 horas para ganarse tres colones? ¿Cómo les dolerá la espalda a estas mujeres después de haber estado quince horas agachadas sobre la máquina!

Pero hay que resignarse. Toda la vida ha habido ricos y pobres. Los pobres sirven para que los ricos den limosna y se ganen de este modo un palco de platea en el Cielo.

PREATMOSFERA

Carmen Naranjo

PREATMOSFERA

Hoy no huele como siempre. No a naftalina. Tampoco al perfume dulce. Ni siquiera a ropa vieja. Huele a raro, a inesperado. Al cerrar la puerta, encontrar la oscuridad y el olor de presencias nuevas, se acaban las vías de adivinanza. Sobre lo que es forzará otros presentimientos. Quizás suceda lo que no sucedió ante el espejo. Ahí era sólo un deseo que se desdoblaba. Y cerca del secreto, casi a punto de captarlo, siempre la interrupción: "el espejo no enseña, salvo vanidades falsas." El libro sí y el libro con letras planas, sin esos desafíos de lo propio. Lo propio arriesgándose en elecciones, corriendo peligros, creciendo. Se podía suponer que el libro era el dictado de biografías y ahí estaba uno. Pero, ese uno sin libertades, con principio y con final, tal vez igual a uno mismo, carente de imaginación, sin oportunidades de multiplicarse en alternativas. Alternativas con cambios cuando se agota su proyección. La ley del capricho, del juego que se empieza otra vez, mañana, mañana, las mañanas que se repiten, para ser los días del destino. La confirmación de que puedo o de que algún día podré.

Al cerrar la puerta, un mundo aparte, muy conocido, sin el goce de las preatmósferas, queda afuera y

sigue su ritmo de tic-tac, pam-pum, achiz, cómo está, buenas noches, si Dios lo quiere. Allí el sillón con los almohadones verdes, el verde insoportable que ha ido apagando el sol, ese sol impío de las tres de la tarde cuando la sala se ilumina con una luz cegadora y el ambiente se pone caliente. En el sillón su madre, con la chequera en la mano, vuelta hacia las sumas y las restas, falseando los números hasta el aburrimiento. Sin embargo, los aburridos no se aburren, se entretienen con la menor cosa, hasta con los mínimos arrepentimientos y ella se arrepiente de todo, de su marido, de sus hijos, especialmente del menor, que ridiculiza su lógica y le gusta lo que a los demás disgusta, por lo menos nunca les ha gustado. Habla sola y no habla con ella, habla con los que no están y con los que están, habla de lo que pasó, no pasó, pasará y no pasará. Al hablar ella calla lo principal y el peso de ese silencio, definitivamente huérfano de expresión, acongoja como un latido descompasado en las rítmicas campanadas de la sangre. La prevista convulsión de algún día.

Al cerrar la puerta, entra en el mundo oscuro que se requiere para seguir la luz, propiedad de los ojos, aprendices rápidos de sombras y bultos, espacios opacos en que el color es intensidad de sitios ocupados o desvanecimientos de trechos libres. Y ahí en realidad no hay nada, pues las cosas guardadas en el armario son figuras muertas, inútiles, depósitos olvidados que sólo responden a la memoria de lo perdido. Sólo él y la decisión de estar para soñar, para darse cuenta de que crece, siente, imagina, desea ser otro, crecer sin moldes, tener oportunidad de equivocarse, de sufrir, de alegrarse, de triunfar, de ser admirado o perseguido. No oír más aquel "cómo crece este muchacho, ya casi es un hombre". No permitir más la medida ajena en una

frase en que no cabe nada, ni ese crecer consciente de que se entra sin posibilidad de regreso al mundo de los grandes, ni esa absoluta indiferencia a la bienvenida que se espera en un lenguaje desconocido, ni siquiera un tiquete de admisión. "Cómo crece" y se dan cuenta del crecimiento sobre los zapatos que se dejan y los pantalones nuevos, inútilmente cortos, con dos puestas, sin una mancha, casi como salidos de la tienda. El desastre de las incomodidades y los gastos, porque ya no cabe en la cama, almuerza y tiene hambre, anda soñando, es un rebelde, no responde. ¿Qué será de él? ¿Qué estudiará? El otro crecimiento no se advierte. Y al cerrar la puerta, todo eso que lo toca desagradablemente, como si fuera o no fuera con él, como si hablaran de un extraño, al que quiere mucho y con quien es solidario, sin que los confundan en uno solo, todo eso se acaba, es un sonido ya apenas recuerdo. En este rincón de oscuridades empieza a ser consciente de su crecer, lo deshace en pedacitos y los proyecta en alternativas y posibilidades, conforme sueña, piensa y juega.

—No me preguntés en dónde está, no pierdo tiempo en buscarlo. Por alguna parte andará, haciendo cosas raras, conversando a solas, qué sé yo. La verdad es que no me importa, hay cosas que no se pueden arreglar y ese niño no tiene arreglo. Salió al revés, no hay nada que lo enderece. Los castigos los probé hasta que me di cuenta de que le gustan, siente placer con los encierros, con la oscuridad, con quedarse solo en la casa mientras los demás paseamos. Es un caso que únicamente a mí me puede tocar para que me ría de las lógicas, de los consejos, de los libros y de los doctores. El único remedio es que haga lo que le dé la regalada gana.

Los sábados, a las tres de la tarde, llegan puntualmente los abuelos con los dos tíos solteros. A las cuatro se sirve el café. A las cuatro y media se han ido. Cada semana es lo mismo. Después de entrar y saludar, el abuelo se sienta en la sala y pregunta qué hay de nuevo. El tío joven toma una revista y lee hasta la hora del café. El tío Jorge comenta lo que se dice por aquí, por allá y por el extranjero, es un erudito y está enterado, no se sabe cómo ni por qué, de lo que piensa cada uno y de lo que va a pasar de malo en el futuro. Sus ojos y sus anteojos dan horror, como espejos de quién sabe cuántas inagotables imágenes. La abuela no se acomoda a la silla, pronto se levanta y va de pieza en pieza enterándose de todo, notas, quejas, pleitos de vecinos, los daños de la cocinera y los diez pesos que se perdieron misteriosamente, casi igual que la semana anterior. Entonces se pone sospechosa y contagia sospechas. Ella adivina, algo mágico guiña en su mirada. Adivinó hace un mes que Ana tiene novio, hace poco que la de adentro espera un niño. Cuando dice que las cosas no andan bien y algo está fallando, ya se está bajo la amenaza de un nuevo descubrimiento.

Y un sábado, 15 de octubre, el tío joven amanece con gripe y no es bueno que salga con temperatura alta. A las nueve de la mañana, la abuela anuncia por teléfono que no vendrán. La limpieza queda sin mucho ahondar, ese día nadie hará revisiones. Un aire de vacaciones inunda la casa. Ana no se preocupa de esconder fotografías y recuerdos; Edmundo deja tirados los cuadernos con las observaciones rojas; Angel no prepara citas para deslumbrar a los abuelos y tíos, porque puertas adentro a nadie le importa lo que dijo el maestro tal y el sabio cual; y, por supuesto, Carlos capitaliza por adelantado las horas encerradas,

ahí donde hay puertas que no es necesario cerrar, que se cierran automáticamente, sin bisagras, y llevan hacia el no ruido y hacia la más concreta intimidad.

Y el almuerzo transcurre tranquilo, aunque el padre se excede en los aperitivos, como si confundiera el sábado con el domingo. La madre habla poco, raro en ella, pero su silencio no pesa con esos declives agudos de angustia. Algo liviano hay en la atmósfera, sin las preatmósferas de la niebla, que no aseguran un día brillante, o los cielos encapotados que dubitan entre el soy y seré de la lluvia suave y de la lluvia furiosa. Después un ruido feliz en la cocina y el mamá voy a llenar la tina para bañarme ahora, en la noche me da frío y me desvelo. Unos segundos más tarde, hay silencios de siesta en el primer piso. En el segundo, un ligero goteo en el baño. Luego el timbre del teléfono, tan inoportuno, altera el inicio de la tarde.

Qué desconsideración, a estas horas. Pues, aló, cómo dice, quién habla, pero no puede ser, qué alegría, a qué hora, a las tres, por supuesto a las tres.

Y a las tres apenas si se ha disimulado el mal humor. Los saludos son más lentos, como si necesitaran un tiempo de acomodo. Los silencios espacian las conversaciones. El tío joven está bien, un resfriado corriente y nada más, la temperatura ha sido una falsa alarma. Los temas de política se enfocan con frialdad extranjera y lo que pasa —dijo alguien con dejos de sabiduría prestada— es lo que el país merece que pase. El abuelo olfatea el licor del hijo y repite el sermón de siempre sobre la forma en que se empieza el camino hacia el vicio, él estuvo a punto, lo sabía por experiencia, pero gracias a Dios, a la fe en San Miguel y a la fuerte voluntad propia, fue sólo un mal paso corregido a tiempo. La abuela no se mueve de la silla, siempre que se habla de licor ella se siente en la

obligación de asentar con la cabeza los consejos de su esposo. Poco antes de servir el café, cuando se habla del primo que ganó el premio mayor de la lotería y acabó en la miseria, ella se levanta para dar una vuelta por la casa, pero únicamente tiene tiempo de revisar la cocina, en donde señala sin piedad el desaseo y el desorden, el montón de porquerías y la próxima inundación de cucarachas, de las grandes, negras, de las rubias voladoras. El café se sirve con manteles y tazas immaculadas, con una fama injusta de sucias, que hace hostil, incómoda y fría la media hora ya no matizada, como siempre, de qué buenos están los pasteles y los quequitos. Ante el campo vacío de Carlos y al notar la ausencia cuando el café en el fondo de la taza ya casi está helado, Ana va en su busca. "Este muchacho no tiene remedio, ahora le ha dado por los baños largos en la tina, cierra la puerta y Dios sabe lo que hace adentro. A veces pienso que salió pintado a los locos de la familia." No le ponen mucha atención, Carlos con sus silencios es siempre el ausente. Ana vuelve con el recado de que ya viene, pero en verdad no ha recibido respuesta cuando tocó la puerta una y otra vez y hasta movió las perillas para indicar con impertinencia que urgía. Los abuelos y el tío Jorge se despiden sin saludos para Carlos, porque a veces se olvidan de saludarlo a la entrada y besarlo a la salida, estaba siempre en la luna y en la luna lo dejaban.

A la hora de la cena, mientras ven la serie de Tarzán, cuando la cocinera pregunta si retira su sopa, vuelven a pensar en Carlos, el Carlos que desde entonces será sólo un recuerdo que se evocará en ocasiones especiales, como por ejemplo cuando pregunten cuántos son o en la presencia de un viejo amigo que lo recuerde con sus ojos grandes y tristes, con su pelo

negro y lacio, con su cara larga y pálida. Aun en esas ocasiones habrá poco que decir, de Carlos quedarán escasos recuerdos, unos cuadernos de letras no muy caligráficas con la demostración palpable de cierta torpeza en el aprendizaje y una pésima ortografía, unos dibujos temblorosos sin ningún valor artístico y una evidencia de su escasa facilidad manual, un retrato de la primera comunión con una sonrisa forzada y una expresión maltratante de tristeza, un desconocimiento absoluto de lo que pasa por esa cabeza pequeña. La madre seguirá hablando y hablando de sus rarezas y de esas descomposiciones violentas que le sacudían con convulsiones y espumas en la boca, de sus cuidados y desvelos, de su calvario, de su soledad, de su pena inagotable. Esos largos soliloquios, combinados con la tragedia de entrenar a la nueva sirvienta, la estupidez de la costurera y el drama de que su cabello perdía el brillo, poco a poco descoordinarán los recuerdos del presente y Carlos pasará al mismo plano de una porcelana que se quiebra. Para los demás, que no podrían jurar sobre la veracidad de ataques y convulsiones que no vieron, ni siquiera lo recuerdan enfermo, salvo el sarampión y las paperas, se irá yendo en partes hasta que será difícil evocar algo concreto.

Ana gritará algunas noches y despertará a la familia. Soñará que Carlos abre la puerta y le dice que el agua está envenenada, mientras sus manos babosas sostienen un ojo enorme con escamas y su cara enseña la torpeza angustiante de los peces que patalean sobre la tierra. Se remodelará el baño, con azulejos de vivos colores y franjas de flores, además se suprimirá la tina, que regalarán a uno de los trabajadores con el ruego de que se la lleve pronto. Edmundo pedirá un cambio de cuarto, no quiere la compañía de una cama huérfana y recordar que sobre ella algunas veces oyó sollozos y palabras entre sueños. Angel será más



SIDUNA



"F110834"