

# PADRE E HIJO EN CEREMONIA DE CASTA: EL MUNDO DE LA BASTARDIA

POR

MARIA ELENA CARBALLO

*Brandeis University*

La violencia de la historia de América Latina se repite dentro del microcosmos familiar y, aun en un país como Costa Rica, cuya historia parece transcurrir serenamente, una novela presenta una visión en la cual historia y familia entretidas elaboran silenciosas tensiones, siempre a punto de estallar y de provocar destrucción. *Ceremonia de casta* (1976) es la primera novela de Samuel Rovinski<sup>1</sup>. En el año de su publicación recibió el Premio Nacional de Novela, con el cual se le reconoce el lugar singular que ocupa dentro de la narrativa costarricense. Si Carmen Naranjo había conseguido romper la evolución narrativa que se mantenía dentro de los temas del agro<sup>2</sup> —con la introducción definitiva de lo urbano<sup>3</sup>—, quedaba por indagar sobre las vinculaciones entre ambos grupos

---

<sup>1</sup> Rovinski había publicado antes un ensayo de rasgos autobiográficos y novelescos, *Cuarto creciente* (San José: L'Atelier, 1964), y dos libros de cuentos: *La hora de los vencidos* (San José: Editorial Costa Rica, 1963) y *La pagoda* (San José: Prometeo, 1968). Después de *Ceremonia de casta* publicará otro libro de narrativa, *Cuentos judíos de mi tierra* (San José: Editorial Costa Rica, 1982). El género que más ha cultivado es el teatro: *Gobierno de alcobá* (Madrid: Escelicer, 1964); *Los agitadores*, escrita en 1965; *El laberinto* (San José: Editorial Costa Rica, 1969); *Las fisgonas de Paso Ancho* (San José: Editorial Costa Rica, 1971); *Un modelo para Rosaura* (San José: Editorial Costa Rica, 1975); *Los pregoneros*, escrita en 1978; *Los intereses compuestos* (San José: Publicación de la Compañía Nacional de Teatro, 1981); *El martirio del pastor* (San José: EDUCA, 1983); *La víspera del sábado*, estrenada en 1984, y *Gulliver dormido*, estrenada en 1985.

<sup>2</sup> Para un estudio de la novela del campo en Costa Rica, véase Carlos F. Monge, Sonia M. Mora, María E. Carballo y Fernando A. Arce, «La novela del agro en Costa Rica», trabajo de investigación, 3 vols. mimeografiados, Universidad Nacional, Heredia, Costa Rica, 1978. Incluye una discusión de las relaciones de *Ceremonia de casta* con la novela del agro. Véase vol. 3, pp. 954-1035.

<sup>3</sup> En general, se cita *Los perros no ladraron*, de Carmen Naranjo, como la novela que dirige el curso de la narrativa costarricense hacia lo urbano.

de temas. Además, *Ceremonia de casta* se enlaza con la tradición latinoamericana de manera decisiva, al desarrollar lo que Carlos Fuentes considera uno de sus asuntos esenciales, el del «mundo de la bastardía»<sup>4</sup>. Todo esto se plasma dentro de un marco más general: la reelaboración del problema edípico.

En Costa Rica, país fundamentalmente agrario, se ha mostrado una tendencia a idealizar y glorificar lo que se considera fuente de riqueza nacional, en muchos casos prescindiéndose de toda capacidad analítica de los problemas de la sociedad. El mito de «la Suiza centroamericana» condensa elementos de esta actitud. El país se quiere contemplar como tierra paradisíaca, sin conflictos sociales, esencialmente «blanco» y «civilizado», frente al resto de Centroamérica, que supuestamente exhibiría las características opuestas. La novela costarricense moldea una óptica menos idealizadora y desarrolla, primero, una crítica incipiente y, luego, otra más profunda de los problemas del agro. Desde *El moto* de Joaquín García Monge hasta *Murámonos*, Federico de Joaquín Gutiérrez, este género evoluciona hacia la comprensión más global y compleja del campo<sup>5</sup>. Si bien la narrativa de los años cuarenta logró concentrarse en ello, los años setenta pedían renovación y exigían una visión de la ciudad y del campo que se complementasen. Es aquí donde *Ceremonia de casta* aporta lo principal en cuanto a la tradición del país se refiere<sup>6</sup>. Su personaje central, Juan Matías, terrateniente, enfrenta los hechos de su vida el día de su muerte en su casa capitalina, de un modo que recuerda al Artemio Cruz de Fuentes. El pasado del viejo ha transcurrido en ambos mundos, el del patrón de la hacienda, en el campo, y el del patriarca familiar, en la ciudad. En el primero Juan se recuerda joven y dueño de sí; en el segundo se sabe viejo y gastado; por eso «la ciudad le desagradaba»<sup>7</sup>. El contra-

<sup>4</sup> Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana* (México: Joaquín Mortiz, 1969), p. 45.

<sup>5</sup> Véase Monge, vol. 3, pp. 1046-1073.

<sup>6</sup> De acuerdo con Valdeperas, los escritores social-demócratas, con los que se vincula Rovinski, han sobrevalorado la experimentación formal y no han sido capaces de reelaborar la tradición nacional, con algunas excepciones. Véase Jorge Valdeperas, *Para una nueva interpretación de la literatura costarricense* (San José: Editorial Costa Rica, 1979), pp. 52, 77 y ss. En el caso de esta novela, la experimentación se combina exitosamente con asuntos de suma importancia, dentro de la tradición. Rovinski, aunque no se considera parte de ninguna generación, se sabe cercano a los escritores socialdemócratas que Valdeperas analiza. Véase «Entrevista a Samuel Rovinski: No me siento parte de ninguna generación», *Universidad* (10 de mayo de 1976).

<sup>7</sup> Rovinski, *Ceremonia de casta* (San José: Editorial Costa Rica, 1976), p. 46. En adelante, las citas de la novela serán de esta edición y aparecerá su paginación entre paréntesis en el texto.

punto es acertado, pues la obra examina la decadencia de las familias oligárquicas, y un paso inevitable del proceso es el desplazamiento de toda actividad hacia la ciudad. Sin embargo, Rovinski no está desarrollando la tradicional oposición moralista entre la pureza del campo y la maldad citadina<sup>8</sup>. Juan Matías ama el campo, pero lo hace en tanto dueño: «En la finca se sentía dueño del aire y de la tierra. Era el hijo del patrón» (49). La pasión por poseer explica su lirismo; incapaz de acercarse a la naturaleza, sólo puede amar su finca. Además, el agro solamente se idealiza desde una posición privilegiada, pues éste no es un paraíso para sus trabajadores: «Cuando el aire y la tierra no son tuyos, ni el ganado ni lo que llevas puesto, el campo no es un refugio» (52). Lo urbano no se ve con ojos menos críticos; constituye una desordenada maraña de estilos disímiles, de descuido y apretujamiento sin planificación, como la mayor parte de las ciudades del continente; es el mundo de la «modernidad enajenada», del cual ha sido borrado el espejismo de la civilización como meta feliz de la sociedad latinoamericana<sup>9</sup>. En el eje de la vieja oposición campo/ciudad aparece su elemento determinante: el poder. Para idealizar el campo es necesario ser su dueño; para glorificar la ciudad se la debe dominar, como Raúl, maestro de las sociedades anónimas y de las compañías de desarrollo urbano, nieto preferido de Juan Matías<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> La supresión de esta antítesis moralista contribuye a darle a la obra un carácter antifolklorico, como lo señala León Pacheco, «Una novela antifolklorista», *Ancora, La Nación* (22 de agosto de 1976), 221, p. 7.

<sup>9</sup> Carlos Fuentes ha hablado de la importancia de la visión de la ciudad en la novela hispanoamericana. Según él, la narrativa descubre la ciudad y sus contradicciones al unísono. Si el ámbito urbano debió haber proporcionado el espacio para las vivencias comunitarias, dio como resultado, en cambio, la soledad y la enajenación, por lo cual el escritor latinoamericano contemporáneo toma una posición de distancia desilusionada frente a la modernidad. Un siglo antes se había visto fascinado por ella, pero hoy desconfía (véase Fuentes, 27-29). *Ceremonia de casta* desarrolla este problema con la descripción irónica de la arquitectura urbana, pero también con el microcosmos de la familia: la ceremonia de la cena crepuscular diaria pretende mantener la unidad familiar; no obstante, cada miembro se encuentra solo y enajenado. La familia, como la ciudad latinoamericana, se transforma en símbolo paradójico de la comunión.

<sup>10</sup> Raúl representa a un nuevo grupo dominante que surge en el área centroamericana en los años sesenta. Es el joven ejecutivo de exitosas compañías y sociedades anónimas que dependen del capital estadounidense (véanse 58-60). Es el miembro de la «burguesía gerencial» descrito por Rodolfo Cerdas, *La crisis de la democracia liberal en Costa Rica* (San José: EDUCA, 1978), p. 130 y ss. Los miembros del grupo, como lo describe la novela, «[h]an sido escogidos por las empresas extranjeras, no solamente por su formación profesional o por su competencia, sino

La crítica sobre *Ceremonia de casta* ha destacado el carácter simbólico de Juan Matías con respecto a la oligarquía cafetalera<sup>11</sup>. No obstante, no se ha forjado todavía una lectura de la novela que la relacione con la problemática latinoamericana de la bastardía y con el conflicto edípico entre padre e hijo, asuntos esenciales en lo que se propone en este ensayo. La indagación sobre la figura paterna se repite en la obra de Rovinski. En *Un modelo para Rosaura*<sup>12</sup>, don Ramiro es el padre levemente idealizado frente a una madre que, atrapada por las convenciones sociales, es la ley que trata de mantener a sus hijos dentro de los límites de esas convenciones. El padre, bonachón y tolerante, es visto con cierta simpatía irónica cuando abandona a la madre. Ramiro y Juan Matías pertenecen al mismo estrato social, pero éste es ahora quien encarna la ley absoluta, frente a aquél, que intenta escapársele. Juan es una figura paterna que se observa críticamente y sin ninguna simpatía. «El miedo a los telegramas»<sup>13</sup> presenta una imagen del padre que, si bien es vista con distancia, da cabida a la ternura. La relación padre/hijo aquí parece haber eliminado la idealización inicial y la furia que la sigue. Aunque la evolución de la obra del escritor con respecto a este asunto no deja de tener sentido, pues aparentemente recorre el camino del ajuste de cuentas, la posición que se analizará será la intermedia, la de la furia.

*Ceremonia de casta* presenta el anochecer en que Juan Matías se enfrenta con la muerte. Quien la anuncia es su hijo bastardo, cuya función es poblar la zona entre la vida y la muerte con su diálogo acusador. El hijo somete a su progenitor al pequeño drama de su juicio final, con la transformación de su vieja desventaja en una posición de superioridad: «Porque la categoría de bastardo me abre todas las compuertas de mis impulsos. Porque así me siento libre de Padre, Madre y Espíritu Santo. Porque así puedo darme los padres que se me antojen» (159). Las acusaciones del hijo resultan más eficaces en tanto son parte del mismo yo —negado y escondido— del padre. La empresa es difícil, sin embargo, para el hijo, quien se mantiene innominado frente a su padre; éste no solamente posee *un* nombre, sino que lleva *el* nombre que lo ubica den-

---

sobre todo por sus vínculos con las distintas agrupaciones de la clase dirigente». Samuel Stone, *La dinastía de los conquistadores* (San José: EDUCA, 1976), p. 355. La novela parece, entonces, comportarse como una novela histórica en este aspecto.

<sup>11</sup> Véase Alberto Cañas, «La ceremonia, la tradición y la ciudad», *Posdata, Excelsior* (28 de agosto de 1976), p. 4; Víctor Julio Peralta, «La ceremonia, la tradición y la ciudad»; Carlos Morales, «*Ceremonia de casta*: indagatoria del patriarcado», *La República* (3 de agosto de 1976).

<sup>12</sup> Rovinski, *Un modelo para Rosaura*.

<sup>13</sup> Rovinski, *Cuentos judíos de mi tierra*, pp. 11-26.

tro de una clase social y le confiere privilegios casi aristocráticos<sup>14</sup>. La madre, Blanca Rosa Alfaro, sólo recibe un nombre insignificante, el de los dominados.

Como el padre que describe Octavio Paz<sup>15</sup>, Juan ha violado a la madre del innominado. La figura paterna que atropella no es capaz más que de propiciar una identificación negativa del hijo, quien, a su vez, rechaza y humilla a la madre (véase 56). Así, rápidamente aprende de su progenitor que la vida es una posibilidad o de dominar o de ser dominado:

Tenía los patines. Tenía el poder. Lo empecé a saborear desde el momento en que atravesamos el María Aguilar y entramos en el patio abandonado y yo me calcé los patines y los otros comenzaron a pelearse los puestos entre sí para cuando yo decidiera prestarlos.

Yo premié al más fuerte, para que me defendiera. Y premié al más servil, para que me obedeciera. Y no premié al más amigo, porque no lo tenía. Y fui amo y fui dueño y fui propietario: ¡por primera vez! (54).

Tal y como Paz lo describe, la identificación con el poder del padre sume al hijo en la soledad. De la misma forma en que el mexicano, según el ensayista, oculta a su padre conquistador y a su madre indígena, el innominado niega sus orígenes y su pasado, su historia: «Tomé el apellido de un héroe anónimo. Inventé una madre generosa, múltiple, fecunda, protectora. Despojé el árbol de todo elemento desagradable a mi concepción. Tengo un linaje permeable, absorbente» (159). El bastardo, entonces, «[s]e vuelve hijo de la nada», «empieza en sí mismo» y se autodefine «como ruptura y negación»<sup>16</sup>.

La identificación ha vuelto al hijo tan destructivo como al padre y, en la novela, es la hora de la venganza. Mientras Juan muere, su hijo goza

<sup>14</sup> «Aquí [en Costa Rica] las familias cafetaleras o, simplemente 'las familias' por antonomasia, forman algo así como una elite de naturaleza adscriptiva, autorizadas de manera natural, por su origen, a desempeñar la autoridad que otorga la riqueza. Costa Rica se organiza como una *república aristocrática*, porque miembros de las familias de los grandes plantadores y comerciantes se sucedieron en el poder, sin solución de continuidad, hasta fecha reciente.» Edelberto Torres Rivas, «Síntesis histórica del proceso político», en *Centroamérica hoy* (México: Siglo XXI, 1975), p. 70. Con la aparición de este asunto, *Ceremonia de casta* apunta a uno de los rasgos más característicos de la sociedad costarricense, a la vez que elabora sobre la cuestión universal de la angustia por los orígenes y la búsqueda del padre, todos ellos componentes del complejo de Edipo que más adelante se discute.

<sup>15</sup> Octavio Paz, «Los hijos de la Malinche», en *El laberinto de la soledad* (México: Fondo de Cultura Económica, 1970), pp. 59-80. Los párrafos siguientes utilizan ideas de este ensayo para el acercamiento a la novela en cuestión.

<sup>16</sup> Paz, p. 79.

de un poder nuevo que pasa por la etapa de destruir el poderío paterno: «Finalmente, propietario, no tan rico como vos —ni pensarlo—, pero con un poder naciente que me servirá para joderte...» (111). El laberinto de la soledad es circular y pasa de opresión a opresión, de aniquilamiento a aniquilamiento, sin dejar salir a sus prisioneros. El padre «[e]s el poder, aislado en su misma potencia, sin relación ni compromiso con el mundo exterior. Es la incomunicación pura, la soledad que se devora a sí misma y devora lo que toca»<sup>17</sup>. Juan Matías muere solo, incapaz de amar («Asoma otra lágrima. Es la certidumbre de que no había podido aprisionar el amor») (154), y prefigura el destino de su hijo, a quien rodea el castigo de la estirpe de los cien años.

La identidad del padre y el hijo subyace a su lucha: «Estábamos hechos de la misma pasta y no podías evitarme... Yo estaba predestinado a sucederte» (154), dice el bastardo a su padre. El otro hijo, Fernando, resulta débil para prolongar los privilegios de la casta, pero el innominado y Juan, incapaces de soñar (véase 27), están hechos para la posesión a costa de la violencia. La novela revela astutamente la identidad oculta por la oposición de las dos tendencias. En el fondo, el bastardo es el doble de Juan: «Yo me considero tu bastardo, tu innominado, tu yo abierto, impulsivo, liberado de razón y de inhibiciones» (159). A través del doble se da paso a la problemática contemporánea de la división del *self*<sup>18</sup>, pero con repercusiones dentro de la alegoría social que se dibuja en *Ceremonia de casta*. Tanto el bastardo como el gemelo de Juan («tu doble, el corrompido, el avaro prestamista») (140) se ligan estrechamente al poder de una clase para develar su fase más despiadada y vergonzosa. Para Juan, entonces, sus dobles son opositores y perseguidores internos<sup>19</sup>. Con esto se

<sup>17</sup> Paz, p. 74.

<sup>18</sup> La división del *self* es parte de la sociedad actual y de su tendencia a separar, sin reconocer la unidad dentro de lo contradictorio. La división absoluta de los sexos con la dominación de uno sobre otro es esencial a la cultura patriarcal; este asunto, como el del doble, se reelabora en la obra como si se presintiesen sus rasgos comunes: «We have a culture in which, with infinite complexity the self is created divisively, the sexes are divided divisively; a patriarchal culture in which the phallus is valorized and women oppressed.» Juliet Mitchell, *Psychoanalysis and Feminism* (New York: Random House, 1974), p. 361.

<sup>19</sup> El tema del doble y la división del *self* rodea la relación de estos personajes. El bastardo es doble de su padre, su «parte oculta», su «yo abierto, impulsivo» (159). La figura de los mellizos es una de las que conforman la tradición del *Doppelgänger* [véase C. F. Keppler, *The Literature of the Second Self* (Tucson: Univ. of Arizona Press, 1972), p. 14]. Tanto en el caso del bastardo como en el del gemelo, los dobles de Juan son su «opposing self» [véase Robert Rogers, *A Psychoanalytic Study of the Double in Literature* (Detroit: Wayne State Univ. Press, 1970), p. 60].

construye una imagen eficaz, pero profundamente escéptica, de la sucesión de un grupo de la elite por otro, engendrado —literal y simbólicamente— por el primero.

El origen de la furia destructora del bastardo es la posesión de privilegios. De niño se le condenó «a mirar de lejos, sin poseer» (41); de adulto se siente poderoso al ser, «[f]inalmente, propietario» (111). El padre muere y, con él, su poder; el hijo sabe que la muerte —individual e histórica— le llegará también un día: «Otros vendrán más tarde para combatirnos, para acabar conmigo: ya lo sé» (111). En esta consciencia de su caducidad el hijo supera al padre, pero permanece condenado a la soledad de la pasión por poseer, única herencia del viejo. Esta es la forma en que la novela establece una distancia irónica respecto de sus personajes, por medio de una perspectiva humanista que posibilita la crítica del poder y el poseer<sup>20</sup>.

La batalla filial se enfoca siempre como un proceso. La decadencia de Juan se sugiere a través de las regresiones a un tiempo de plenitud señorial en la finca y de la evolución del traslado a la ciudad. El hijo pasa de la subordinación de la infancia a su nuevo poder. En el instante del enfrentamiento Juan va del terror ante la sombra del bastardo hasta el reconocimiento de la fuerza de su enemigo. El último día de Juan sólo completa la historia de inversión de papeles que la novela narra; con esto, prueba su capacidad de condensación, pues logra que el período de dominio de una clase se sugiera en un día, lo cual hace que Cortázar aprecie que la novela «sea al mismo tiempo tan densa y alcance a cubrir una zona tan vasta de acción y de reflexión»<sup>21</sup>.

Los elementos trágicos han sido reelaborados en el texto, el cual, de acuerdo con cánones aristotélicos, mantiene las unidades de lugar, acción y tiempo: la agonía de Juan sucede en un día y en su casa, con la evocación del pasado y de distintos lugares. Padre e hijo se enfrentan rodeados de un coro, el clan familiar. El bastardo le anuncia al viejo que habrá de representar un «personaje de destino trágico, mientras un coro de plañideras murmurarán, susurrarán y mascullarán los últimos detalles de [s]u vacilante existencia» (114); sin embargo, el drama no alcanza la dignidad de los antiguos, pues sólo es «apariencia trágica de personajes de cartón»

---

<sup>20</sup> La crítica de la definición del ser por el poseer alcanza especial importancia en los años sesenta, época en que el Mercado Común Centroamericano, controlado por empresas extranjeras, intenta incorporar a la periferia al consumismo metropolitano. El escritor opone valores cualitativos a los cuantitativos de este consumismo. Véase Sergio Ramírez, «Balcanes y volcanes», en *Centroamérica hoy*, pp. 279 y ss.

<sup>21</sup> Julio Cortázar, «Cortázar comenta novela de Rovinski», *La Nación* (21 de agosto de 1976), p. 5B.

(110). La elevación de los héroes trágicos se ha perdido y éstos son, ahora, novelescos, degradados, parte de un mundo inacabado y en proceso, cuya finalidad está definida por una ausencia y un vacío que atrapa al personaje<sup>22</sup>.

El gesto desilusionado del escritor, al final de la novela, nace de ese mismo vacío, del sentimiento contemporáneo de la imposibilidad o la inutilidad de aprehender la realidad por medio del lenguaje: «El hombre se convenció de que era inútil reconstruir toda la historia. Tampoco se sintió en condiciones de transformarla. Hizo el intento de cambiar de actores y de decorado, pero el efecto fue el mismo» (164). El escritor tira sus apuntes y las sombras siguen poblando la casa, inaprensibles. Aun con la imposibilidad de alcanzar la grandeza de la tragedia —a los personajes los asalta la intrascendencia y a la escritura el sinsentido y la futilidad—, la novela sigue siendo trágica porque, según Carlos Fuentes, descubre que «el hombre, como sus palabras, es el vehículo de la esperanza que, a sabiendas de su inevitable fracaso, se mantiene en el acto de manifestarse»<sup>23</sup>. Los apuntes que se han lanzado al viento con desaliento se están leyendo, tal vez con curiosidad o con afán de búsqueda; tal vez, entonces, se mantiene esa tensión trágica entre la esperanza y la desesperanza.

Los núcleos de la tragedia de Edipo se mantienen aquí dentro de lo novelesco. Además de funcionar como imágenes de fuerzas históricas y sociales, los personajes son representaciones de sujetos construidos de acuerdo con concepciones que han acompañado por siglos a la cultura occidental. El enfrentamiento edípico del bastardo y Juan permite la constitución de éstos como funciones<sup>24</sup> en un nivel psicológico; la lucha

<sup>22</sup> Véase Georg Lukács, *The Theory of the Novel: A Historico-Philosophical Essay on the Forms of Great Epic Literature*, trans. Anna Bostock (Cambridge: MIT P, 1982), pp. 76-83.

<sup>23</sup> Fuentes, «Muerte y resurrección de la novela», en *La crítica de la novela iberoamericana contemporánea*, ed. Aurora Ocampo (México: UNAM, 1973), p. 202.

<sup>24</sup> Con el declive de la ideología individualista en la era del capital de los monopolios, los personajes literarios dejan de ser entidades psicológicas que determinan la narración y pasan a ser efectos de su estructura [véase Jacques Leenhardt, *Lectura política de la novela*, trad. Félix Blanco (México: Siglo XXI, 1975), pp. 35 y ss.]. *Ceremonia de casta* convierte las dimensiones psicológicas y sociales de los personajes en funciones que responden a las oposiciones y las inversiones que realiza la narración. El «efecto de sujeto» que realiza la novela con sus personajes proviene de concepciones críticas de la sociedad costarricense y de la vivencia occidental del complejo de Edipo. La ciencia social contemporánea y la descripción de este complejo actúan como intertextos de la novela. Ambos sólo son posibilidades de una situación histórica determinada, en la cual se forma el texto y luego se lee como novela simbólica socialmente, dentro de una comunidad en la cual el descen-

se refuerza con contenidos culturales que, desde Freud, han formado la concepción del sujeto contemporáneo. Como Layo, Juan Matías ha castigado injustamente a su hijo con la violencia y el ostracismo. Como Edipo, el bastardo participa en la muerte de su padre y ocupa luego su lugar. En *Totem y tabú* Freud describe otra secuencia sobre las relaciones paterno-filiales —vinculada con el complejo de Edipo, pero de aspiraciones más globales— que puede iluminar aspectos de *Ceremonia de casta*. Allí, el psicoanalista habla de un primitivo asesinato del padre por los hijos, como estadio general de organización social<sup>25</sup>. Según él, el crimen se reactualiza luego en la ceremonia de la comida totémica: «La comida totémica, quizá la primera fiesta de la Humanidad, sería la reproducción conmemorativa de ese acto criminal y memorable que constituyó el punto de partida de las organizaciones sociales, de las restricciones morales y de la religión»<sup>26</sup>. Por esta razón, una de las escenas más importantes de *Ceremonia de casta* es la comida ritual de la familia, que se ha repetido innumerables veces (véase 114) y que se designa apropiadamente como acto ceremonial.

La novela participa de un movimiento oscilatorio con respecto a las secuencias freudianas. Por un lado, este movimiento es el de la compulsión a repetir<sup>27</sup> y satura el texto de relaciones con lo edípico; por otro, dispersa sus elementos sin concentrarlos únicamente en la dualidad padre/hijo. Esta repetición/dispersión se ve en lo siguiente: Fernando, hijo legítimo de Juan, fantasea con el asesinato de su padre (véanse 102-104);

---

tramiento del sujeto es una posibilidad, al igual que una determinada configuración de clases [véase Frederick Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Art* (Ithaca: Cornell Univ. Press, 1981), pp. 124-125, 152-154].

<sup>25</sup> Véase Sigmund Freud, *Totem y tabú*, en *Obras completas*, vol. II, trad. de Luis López-Ballesteros y De Torres (Madrid: Biblioteca Nueva, 1968), p. 588. No se adopta el texto freudiano como explicación del de Rovinski ni se adoptan sus conclusiones sobre la horda primitiva. Se le mira como otra narración que se entrelaza en la problemática de los orígenes, en la novela. Lacan ofrece una visión interesante sobre esta obra de Freud, en la que describe etapas de organización social: «The first [stage] is that of the crime, perfectly illustrated by *Totem and Tabu*, which deserves to be called the Freudian myth... For Freud, the primal murder of the father forms the ultimate horizon of the problem of origins». Jacques Lacan, «Desire and the Interpretation of Desire in *Hamlet*», en *Literature and Psychoanalysis: The Question of Reading: Otherwise*, ed. Shoshana Fellman (Baltimore: The Johns Hopkins Univ. Press, 1982), p. 42.

<sup>26</sup> Freud, p. 588.

<sup>27</sup> Sobre el uso que se le puede dar a este concepto freudiano en el análisis textual, véase Barbara Johnson, «The Frame of Reference», en *Untying the Text: A Post-Structuralist Reader*, ed. Robert Young (Boston: Routledge and Kegan Paul, 1981), pp. 225-243.

su fantasía, además, coincide con un sueño de su madre, precisamente (véanse 116-117); madre e hijo se descubren indisolublemente unidos luego de la muerte de Juan: «Entre los dos se han forjado un mundo aparte, como dos seres viviendo fuera de la realidad... Se funden en un solo cuerpo que pasa y repasa sus recuerdos...» (157). La relación del tío Manuel con su sobrina Beatriz está abiertamente sexualizada y, por lo tanto, teñida por el incesto. La huida de Manuel y su fusión con una criatura mítica —que significativamente surge del mar y recuerda la simbología de la madre— es una aniquilación y una vuelta al todo natural, a la madre primigenia:

A menos que podamos partir con el tío Manuel muy lejos, tan lejos como nos permita desintegrarnos la fantasía, diseminados en las plantas, en el mar y en los minerales, en el refugio tibio de la placenta, en el sentido contrario de la evolución... (111).

El tío Manuel realiza la regresión de los instintos que Freud cree relacionada con la compulsión a repetir y con un principio que trabaja para la aniquilación, la muerte<sup>28</sup>. El trabajo hacia la desintegración/fusión con el cosmos se vincula, también de acuerdo con Freud, con una de «las formas que adopta la imagen de la madre en el curso de la vida: la madre misma, ... la amada, ... y ... la madre tierra que lo acoge de nuevo en su seno»<sup>29</sup>. Así, el conflicto edípico y su relación con el incesto permea todo el texto de la novela, en forma tal que se dispersa en distintos personajes, situaciones o símbolos. Pero el asunto más directamente ligado con esto es el enfrentamiento de Juan con su bastardo. La figura del viejo está hecha con los rasgos violentos y autoritarios del padre de la horda primitiva. Los hijos varones desean su muerte y el bastardo le cobra la posesión de su madre. Ambos envidian a un padre que, en casa, es el jefe de familia indisputable y, en el trabajo, es el patrón. Juan determina la organización familiar y establece el código moral, como el padre descrito por Freud; su acción dentro de la familia se extiende con la de su grupo social dentro del país, en una homología asombrosa, pues su clase impone la moral y determina la forma del poder en la sociedad. Con sus iguales, forma la élite de los padres de la patria<sup>30</sup>. Hay una importante economía

<sup>28</sup> Véase Freud, *Más allá del principio del placer*, en *Obras completas*, vol. I, pp. 1123-1125.

<sup>29</sup> Freud, «El tema de la elección de cofrecillo», en *Psicoanálisis aplicado*, *Obras completas*, vol. II, p. 1068.

<sup>30</sup> La clase social de los Matías ha sido descrita por varios autores. Los cafetaleros consolidan su dominio con el avance del siglo XIX. El 'grano de oro' se convierte en símbolo de prestigio señorial, y quienes controlan su cultivo tienen el po-

textual en la utilización del binomio padre/hijo que da pie para que su significación se inscriba en distintos planos semánticos que, sin embargo, giran alrededor de las dos funciones de Juan, padre de familia y patriarca de una colectividad. Ambas funciones se relacionan con el poder sobre los otros, especialmente sobre *las otras*. El paternalismo de la sociedad costarricense ha sido estudiado con detalle, pero se ha dejado de lado un aspecto esencial: el de la opresión de la mujer dentro de este sistema. *Ceremonia de casta* extiende su indagación de la figura patriarcal al examen de sus relaciones con lo femenino, agregando así un valor más a la obra.

El papel de Juan en su casa es el de obstáculo de los deseos de su familia. Beatriz se ve forzada a adquirir una conducta sexual mojigata; para Fernando, su padre se interpone entre él y su independencia o entre él y su madre; para la familia Matías, Juan es la razón por la cual no disfrutan de su herencia; el bastardo desea el lugar de Juan. El padre de la horda descrita por Freud y el del triángulo edípico es, también, un obstáculo de los deseos de los hijos<sup>31</sup>. La búsqueda de lo erótico que los personajes emprenden localiza la obstaculización de Juan dentro de esta esfera. La ley patriarcal de Juan dirige el erotismo hacia el encierro en sí mismo —los sueños y la fantasía para la familia; la masturbación para Juan— y no hacia el otro, la otra. Es una exclusión absoluta de la otredad, la cual se relega al terreno de lo prohibido y lo malvado. El erotismo negado convierte al compañero en una de las «archetypal figures of the Other, about which the essential point to be made is not so much that he is feared because he is evil; rather he is evil *because* he is Other, alien, different, strange, unclean, and unfamiliar»<sup>32</sup>. La problemática erótica de

---

der; otras actividades agrícolas son despreciadas por 'plebeyas' [véase Rodrigo Facio, *Estudio sobre economía costarricense* (San José: Editorial Costa Rica, 1972), p. 57]. La república aristocrática (véase nota 14) se autojustifica con su legalismo, su prestigio señorial y su progreso. El presidente era preferiblemente el hombre de leyes, cuya personalidad fuerte determinaba su estilo de gobierno. La época de la república liberal se añora aún en Costa Rica, gracias a la idealización de sus personajes y sus instituciones [véase Carlos Meléndez, *Historia de Costa Rica* (San José: EUNED, 1979)]. Sin embargo, este período de liberalismo ilustrado tiene un carácter paternalista que esconde «detrás de sus blancas barbas el dominio de una clase» (Cerdas, p. 57). Tal y como Juan Matías —y como el padre freudiano—, Stone describe al dueño o patrón cafetalero como al representante de la ley. Además, es modelo de incorporación al trabajo para los hijos y para los peones. El paternalismo lleva, entonces, el dominio familiar por parte del padre a la estructura económica y política del país. La obra de Stone (véase nota 10) es un estudio detenido de este fenómeno.

<sup>31</sup> Véase Freud, *Totem y tabú*, pp. 587-599.

<sup>32</sup> Jameson, p. 115.

la novela está intensamente motivada; Cortázar señala que «la carga erótica del libro, ha sido muy bien vista y ajustada por vos [Rovinski]... Creo que vos te situás en el terreno justo, sin titubeos y a la vez sin exhibicionismos inútiles»<sup>33</sup>. Nombrar, describir y profundizar en lo erótico es atentar contra la moral caduca y patriarcal de la clase que ha preferido someter el encuentro con el otro a un estricto código represivo: «A callar los quejidos y las palabras surgidas del placer. La formación de un linaje exige el recato, la moderación, el respeto mutuo, el secreto de la alca-ba» (62).

La escena de la comida se aprovecha con maestría para poner en evidencia la frustración sexual de la familia, con el desarrollo de una analogía entre la carne —Chateaubriand— y el sexo; entre el modo de comer de los comensales y sus fantasías y represiones sexuales:

María del Carmen midió el gesto... Masticó rítmicamente, con displicencia, la boca cerrada, veinte veces, hasta formar el bolo que bajaría por la garganta sin dejar rastros; así, como corresponde a una mujer decente; así, negándose, con los labios apretados, a que entre su lengua, a besar de esa manera, que es pecado (89).

Cada uno de los Matías tiene el deseo de romper con una conducta que lo ha limitado sexualmente (véanse 89-93), pero esa aspiración nunca se plasma. Del mismo modo en que los modales en la mesa controlan su apetito, los deseos se ven cercados por los convencionalismos. Como la comida totémica, la cena de los Matías conmemora algo remoto para sus participantes. Según Freud, los grupos primitivos recordaban el asesinato del padre, simbólicamente; ésta era una celebración ambivalente, pues en ella se destruía y se comía al padre en un acto simultáneo de identificación y oposición<sup>34</sup>. El clan Matías celebra la sumisión a la ley del padre, la cual les ha hecho renunciar a sí mismos. Comen su propia renuncia, su internalización del poder paterno: «The patriarchal law speaks to and through each person in his unconscious; the reproduction of human society is thus assured in the acquisition of the law by each individual»<sup>35</sup>. No hay lugar para la transgresión en esta cena criolla, y el ansia de encuentro con el otro se relega a lo soñado.

La casa es el símbolo de lo que el bastardo desea poseer y que su padre obstaculiza. Elemento que aparentemente no tiene relación con el deseo sexual, es, sin embargo, uno de los más complejos de la obra. La

<sup>33</sup> Cortázar.

<sup>34</sup> Véase Freud, p. 588.

<sup>35</sup> Mitchell, p. 413.

importancia de la casa es esencial, como en la actual narrativa hispanoamericana (*Cien años de soledad*, *La casa verde*, *La casa de los espíritus*, «Casa tomada»). La novela atribuye dimensiones insospechadas a la vivienda, como si leyese en su arquitectura un nuevo discurso. En *Ceremonia de casta*, la decadencia de Juan Matías es paralela al deterioro de su casa: el herrumbre, las goteras, las averías, son indicios de que la vieja mansión es ahora el «centro mismo de la muerte» (11). El fin de la casa será el de la casta, y por eso Juan estipula en su testamento que no ha de venderse nunca (véase 20). Para él y su familia, salir de la casa es entrar en el caos; con esto se hace evidente la posición decadente del grupo que, incapaz de enfrentar el exterior, lo define como un caos del cual hay que protegerse. La mansión es orden, cosmos creado por Juan, quien se niega a ver su progresivo desmoronarse y sólo admite su fortaleza y su orden: «Edificio sólido, incommovible, fortificado por la fe y la fortuna. Todo en su sitio, como si las vidas de sus descendientes hubieran estado incluidas en el proyecto...» (69). La noche en que Juan parte para morir en una clínica, la salida de él y su familia se describe como una caída «en las sombras del caos» (153). La casa se presenta como símbolo de la permanencia de la familia Matías, pero también de la amenaza que pesa sobre ella. Su arquitectura, los objetos que la llenan y su obstinado mantenerse en pie, en un tiempo de movilidad constante, señalan el poderío de la casta; su deterioro, la decadencia. Es signo del orden de Juan, pero también el recuerdo constante del caos amenazante; es sitio de reunión diaria de la familia y motivo de discordia y desunión después de la muerte del viejo; es símbolo de un pasado vacío con el cual se debe acabar: «La mansión debía ser demolida para romper las ataduras de un pasado muerto...» (164).

Para Juan Matías y su hijo, la casa simboliza lo más deseado, el poder. Juan mantiene su poder protegiéndola; el bastardo, demoliéndola (véase 155). La obra se somete al principio de la unidad de lugar porque la lucha por el poder se ubica y se representa allí. No obstante, dentro del contexto del asunto edípico, puede agregársele otra significación: la casa —cavidad, refugio, penumbra, cobijo— es también la madre. El dominio patriarcal, dentro de esta lectura, expone su doble dimensión, como poder económico y social de una casta y como poder sobre el otro sexo. En la mansión, Beatriz ha sido dominada y encerrada; por ello la casa es símbolo de la mujer sometida al orden, arrebatada al caos —a todo aquello que no se sujete a la visión de Juan—. La arquitectura confirma la seguridad de imposición de reglas a la materia escurridiza que pudo haber sido la mujer. El bastardo sólo puede orientar su deseo a ese símbolo de la madre avasallada: a la madre en tanto representación del dominio

paterno. Su deseo se encierra en la circularidad del padre, incapaz de salir hacia la otra en su calidad de ser distinto. Así, lo que aparentemente es la otra es la redundancia del lenguaje patriarcal, la adquisición de sus símbolos, la repetición de su ley. He aquí otra motivación para que la figura del doble aparezca en el libro: Juan y su bastardo son opositores, pero además son uno solo: «What we are to deal with, then, is the mystery of a contradiction, of simultaneous distinction and identity, of an inescapable two that are at the same time an indisputable one»<sup>36</sup>. El deseo del bastardo es, por lo tanto, el de su doble. Lo que el bastardo quiere *penetrar* es esa casa-madre-ley («Mi voz penetra todo», 12). Toda su vida ha sido una lucha por entrar en la casa paterna y por eso sólo puede repetir los valores patriarcales, aunque pretenda sustituirlos: «Edificaré un altar temible, ornado de símbolos viriles, sacados de la tierra, susurrados por las bestias de los pantanos, comandados por la tormenta, el rayo, la lanza, el músculo y los nervios crispados» (155). La divinidad de este altar se parece al «macho» mexicano que Octavio Paz describe como a un dios-padre que pierde su vinculación con los principios de vida, de creación y con la paternidad real, para conservar sólo la violencia: «Jehová colérico, Dios de la ira, Saturno, Zeus violador de mujeres»<sup>37</sup>. Para el bastardo, como para quienes veneran este dios, la mujer no existe más que como objeto para la posesión. Mientras todos los personajes se presentan inmersos en sus fantasías eróticas, el innominado aparece sin ningún dato explícito que lo configure en este aspecto. Toda su energía se orienta a ocupar el lugar paterno, y es aquí donde se encuentra simbólicamente su dimensión sexual.

Su nuevo orden, como el de su padre, construido alrededor de la posesión, clausura —de la misma forma en que la casa se cierra al mundo— toda expresión femenina. Beatriz y Blanca Rosa son madres sometidas: Beatriz borró su apellido y su historia familiar; Blanca Rosa es humillada y rechazada por Juan y por su hijo. La mujer, contrapartida del «macho», «[p]ierde su nombre, no es nadie ya, se confunde con la nada, es la Nada. Y, sin embargo, es la atroz encarnación de la condición femenina»<sup>38</sup>. Pero Beatriz muestra cierta resistencia a ser totalmente nulificada. Sus sueños —que se desencadenan con la proximidad de la muerte de Juan y la llegada del bastardo— son un escape de su marido; por eso la compara con una gata que huye de noche a un mundo propio (véanse 95-98). Su presencia es un doble signo del triunfo de Juan y de su fra-

<sup>36</sup> Keppler, p. 1.

<sup>37</sup> Paz, p. 73.

<sup>38</sup> Paz, p. 77.

caso, pues ha dominado su vida, pero no sus sueños. Lo onírico, como el caos, instintivo e incontrolable, no se sometió nunca a las normas del viejo oligarca, permaneció como campo virgen, impenetrable. Lo femenino puede ser, entonces, lo temido, por dos razones: por su persistencia en mantenerse del lado del misterio —tenga éste el nombre de sueño o de caos—, que es parte del ser humano, hombre o mujer, y por el miedo del «macho» a ser dominado, a ser tratado como la mujer lo es en la sociedad patriarcal. Por ello es necesaria la huida de la feminidad<sup>39</sup>.

Como se ha visto, la casa es elemento polisémico por excelencia: símbolo de la decadencia y del poderío de una casta, es también refugio y cárcel de una familia. Además, representa el orden frente al caos, pero es morada de los sueños y las sombras que se le rebelan. Es símbolo del poder de una clase y de un sexo: es una prohibición de entrada para los que no pertenecen a la casta y es signo de la madre en los términos en que el poder patriarcal podía asimilarla: los del sometimiento.

*Ceremonia de casta* emprende el análisis del mundo de Juan con la conciencia lúcida de que enfrenta un problema de lenguaje. El viejo es un edificador de mitos determinados por las necesidades que tiene de glorificar su poder<sup>40</sup>. La novela ofrece el revés de esos mitos en un afán desmitificador. Tal y como Sosnowski lo describe para la Argentina, los primeros escritores judíos tendieron a idealizar su patria nueva<sup>41</sup>. La indagación de Rovinski sobre Costa Rica en esta novela es ferozmente crítica y desmonta sus mitos idealizantes. Sus *Cuentos judíos de mi tierra* pierden ferocidad, pero desarrollan una distancia irónica y un sentido del humor que permiten una visión muy original de las tradiciones judías en la sociedad costarricense. Sosnowski considera esencial para los escritores judíos latinoamericanos la reestructuración de mitos de ambas tradiciones<sup>42</sup>. La novela y la colección de cuentos de Rovinski realizan etapas de esta reestructuración.

Para desmontar los mitos de Juan Matías, *Ceremonia de casta* expone su lado oculto, tenebroso: su bastardo. Juan decreta el silencio sobre quien ni siquiera goza de un nombre, porque es lo innombrable para la

---

<sup>39</sup> Véase Marvin Goldwert, «Mexican Machismo: The Flight from Femininity», *Psychoanalytic Review*, 7 (Spring 1985), pp. 161-169.

<sup>40</sup> El concepto de mito que se usa a partir de este momento procede del aprovechamiento que Leenhardt hace de algunas proposiciones de Roland Barthes. Véase Leenhardt, pp. 224-238.

<sup>41</sup> Saúl Sosnowski, «Contemporary Jewish-Argentine Writers: Tradition and Politics», en *Echad: An Anthology of Latin American Jewish Writings*, ed. Roberta Kalechofsky (Marblehead: MICAH, 1980), pp. 17-19.

<sup>42</sup> Sosnowski, pp. 19, 23.

casta: el origen oscuro de la riqueza, el resquebrajamiento de la familia y su pérdida de poder: «Nadie hablaba de él... Nadie debía hablar de él... Porque era el patronímico vedado. Porque su nombre, repetido en todas las bocas, podría hundirlos en la vergüenza... (16). Pero el texto destruye este silencio monocorde, según la función que Carlos Fuentes le confiere a la novela hispanoamericana de «elaboración crítica de todo lo no dicho en nuestra larga historia», de «[i]nventar un lenguaje [para] decir todo lo que la historia ha callado»<sup>43</sup>. El discurso autoritario de los mitos de Juan («Cada quien tiene su verdad. Cada uno inventa su historia. Pero sólo una verdad debe hacer la historia. Y es la verdad del que manda la que hace la historia...», 95) lucha con el de otros personajes. La novela escapa, así, de la redundancia y escenifica el diálogo entre dos discursos descritos por Bakhtin: el autoritario y el persuasivo-interior<sup>44</sup>. La otredad y el dialogismo propios del género<sup>45</sup> tienen cabida en la novela, aunque no en su personaje.

El aspecto temporal de la obra juega un papel esencial: el transcurrir temporal permite el encuentro del pasado (las historias paralelas de los Matías, los Rodríguez y los Alfaro) con el presente (la inversión de papeles entre los Alfaro y los Matías). Como los personajes que se enfrentan representan grupos diversos, *Ceremonia de casta* da paso a una concepción dinámica de la historia. La necesidad de dinamizar a los personajes deja ver tras ellos un subtexto<sup>46</sup> psicosocial. El vínculo de Juan con la elite cafetalera es explícito (véanse 18-19) y la percepción de su decadencia coincide con el proceso que las ciencias sociales han descrito en la última década<sup>47</sup>. Al enfermar, Juan queda atrapado dentro de una contradicción:

<sup>43</sup> Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, p. 30.

<sup>44</sup> M. M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, ed. Michael Holquist, trans. Caryl Emerson and Michael Holquist (Austin: Univ. of Texas Press, 1981), pp. 342 y ss.

<sup>45</sup> Sobre los conceptos de dialogismo y otredad, véase Bakhtin, pp. 43 y ss. El análisis de la apertura de esta novela a distintas posiciones se encuentra en María Elena Carballo y Sonia Marta Mora, «*Ceremonia de casta*: la negación polifónica. La novela de los años setenta en Costa Rica», trabajo de investigación, Universidad Nacional, Heredia, Costa Rica, 1980.

<sup>46</sup> El 'subtexto' no refiere a una realidad preexistente que se refleja en la novela, sino a una interacción de ésta con lo real. Véase Jameson, pp. 81-82.

<sup>47</sup> La decadencia de la elite es la tesis central del libro citado de Cerdas. Los problemas parecen gestarse alrededor de la década de los treinta: «... a partir de 1930 el patrón de desarrollo de la economía agrícola de exportación no fue más capaz de generar suficientes oportunidades de empleo, no permitió mejorar el nivel de vida de la población ni tampoco generar el ahorro y la inversión necesarias para mantener un ritmo satisfactorio de crecimiento económico.» Eduardo Lizano, «El proceso de integración económica», en *Centroamérica hoy*, p. 177. Esta posición se

si hace su voluntad (fumar, beber, esconder su enfermedad, no llamar al médico) y se impone, muere; si decide alargar su vida, ha de someterse al designio de otros. Hay, pues, una homología con la historia: si la elite cafetalera trata de imponer su voluntad absoluta, muere, y si negocia con otros, alarga su vida, pero deja de ser dueña del poder. El hecho de que esta novela y las ciencias sociales contemporáneas coincidan permite suponer que hay una historia y una perspectiva comunes que dan pie para las conjunciones. La crisis del dominio cafetalero se ha agudizado de tal forma que sólo es posible idealizarlo desde una posición anacrónica. Aquí, la novela vuelve a exhibir su capacidad de concentración, ya que en pocas páginas logra condensar elementos esenciales de la historia nacional: la guerra civil del 48, la decadencia de la oligarquía, el vacío de poder creado por grupos que sólo pretenden la sustitución y no el cambio, la incapacidad de proyección propia del grupo gerencial ligado con el capital extranjero solamente y desarraigado de su tradición, etc. *Ceremonia de casta* traza una homología de la sociedad costarricense siguiendo, en la tipología de sus personajes, la ley del género que Goldmann describió: «Il existe une *homologie rigoureuse* entre la forme littéraire du roman... et la relation quotidienne des hommes avec les biens en général, et par extension, des hommes avec des autres hommes, dans une société productrice pour le marché»<sup>48</sup>. En este caso, la homología es extremadamente perspicaz, pues detecta la importancia de un tipo de familia dentro de la sociedad costarricense. La funcionalidad de la compulsión a repetir lo edípico es innegable, de manera tal que aun la dimensión psíquica de los personajes va a dar al enclaustramiento endogámico de las familias. El contenido psicológico está siempre determinado por la homología goldmanniana: la lucha entre el padre y el hijo no tendría un sentido tan abarcador si se prescindiese del enfrentamiento entre fuerzas sociales. Al encuadrar la confrontación dentro del marco generacional, no obstante, Rovinski descubre su carácter de guerra de sucesión. La dinámica que rodea al conflicto generacional produce entonces otra dimensión simbólica, que enjuicia con escepticismo la realidad costarricense. Este escepticismo es típico de fines de los años sesenta y principios de los setenta, cuando «las profecías de

---

confirma en Stone, para quien la capacidad modernizadora de la elite ha declinado y, con ello, ha hecho más inaceptable su dominio para otros estratos (véase Stone, p. 567). Por esto «[h]oy la posición de los cafetaleros va de la más débil a la menos débil» (Stone, p. 378). Puede además consultarse José Luis Vega, «Costa Rica: una interpretación sociopolítica de su desarrollo reciente: 1930-1975», *Cuadernos Prometeo* (Heredia, marzo de 1978).

<sup>48</sup> Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman* (Paris: Gallimard, 1964), p. 36.

catástrofe o redención»<sup>49</sup> han cedido paso a una comprensión más madura de América Latina. Las clases medias piensan que aún no se ha elaborado «una imagen más coherente del proceso [latinoamericano] ni mucho menos de cualquier alternativa revolucionaria»<sup>50</sup>, y esto remata su escepticismo. En la figura del bastardo cristaliza la desilusión respecto del cambio. Esta actitud desesperanzada, propia de los escritores social-demócratas, según Valdeperas<sup>51</sup>, hace que la obra no proponga un destino optimista y sin problemas para ninguna de las posibilidades representadas en sus personajes, como es característico de la novela; este género no afirma nunca la perspectiva de la historia de ningún grupo social, pues «est, par essence, critique et oppositionnelle..., une forme de résistance...»<sup>52</sup>. El escepticismo concuerda también con las características del género y se plasma especialmente en el innominado de *Ceremonia de casta*<sup>53</sup>. El bastardo no representa 'el bien', pues participa de la degradación universal que Lukács describe para el personaje novelesco; la obra no cae en la trampa del opositor heroico o angelical, y el ser que Juan ha gestado participa plenamente de su naturaleza, aunque sea su enemigo. Irónicamente, su carencia de nombre —de ser, en la Costa Rica aristocratizante— le da la fuerza del fantasma, del sueño o del instinto. De este modo, durante su somnolencia, Juan encuentra el discurso acusador de su hijo, que lo enfrenta a lo que ha ocultado; en la vigilia, Juan aparece en control de la situación e imponiendo sus secretos a su familia. Paradójicamente, el dueño desemboca en su realidad escondida y la vigilia sólo prolonga una falsa consciencia sobre ella. Con esto se indica un movimiento general del texto, el cual va hacia la inversión: la realidad de Juan Matías es ilusoria y, en cambio, lo aparentemente ilusorio es real. En su realidad, despierto, Juan da órdenes y es obedecido; en su sueño es pasivo, pues se somete a los caminos que le sugiere la palabra de su hijo. Este fue pasivo en el pasado con su padre, pero es ahora la nueva fuerza que lo condena a la inacción, a la pasividad de la escucha. El proceso se completará con el desplazamiento inevitable de los Matías, gracias a que el bastardo cuenta hoy con

---

<sup>49</sup> Tulio Halperín Donghi, *Historia contemporánea de América Latina* (Madrid: Alianza, 1970), p. 508.

<sup>50</sup> Halperín.

<sup>51</sup> Valdeperas, pp. 77 y ss.

<sup>52</sup> Goldmann, p. 52.

<sup>53</sup> Araya y Del Vecchio enfocan la victoria del bastardo como si ésta fuese presentada optimísticamente en la novela, lo cual carece de apoyo textual: «El abandono de la propiedad simboliza la liberación de los miembros del clan Matías, la caída de la tradición y el auge del progreso y del cambio...» Ana Cecilia Araya y María Elena Del Vecchio, «Tradición/no tradición: el paradigma fundamental en la novela *Ceremonia de castas*», tesis, Universidad de Costa Rica, 1978, p. 59.

el favor de la historia: «Mi aliento trae la embriaguez de lo inestable, de la fuerza que empuja las cosas y las transforma» (40). Quien se creyó eterno, al contrario, encara su caducidad: «No quedará una sola huella de tu paso» (155). El hijo es el triunfador del presente como su padre lo fue del pasado, y la inversión se completa, pero la novela es la historia de la problematización de esos triunfos, no su canto. Padre e hijo, los más feroces enemigos, son profundamente semejantes en la pasión del poder y el poseer que la obra critica. El innominado, entonces, hereda orgullosamente a su padre («Yo estaba predestinado a sucederte»: 154). Su relación no abarca sólo su odio inmenso, sino también la admiración que lo ha hecho identificarse con él:

Además del odio que quisiera suprimir al padre como a un enfadoso rival, existe, regularmente, cierta magnitud de cariño hacia él. Ambas actitudes llevan, conjuntamente, a la identificación con el padre. El sujeto quisiera hallarse en el lugar del padre porque le admira; quisiera ser como él y quisiera al mismo tiempo suprimirlo<sup>54</sup>.

La relación entre los dobles en *Ceremonia de casta* está rodeada de ambivalencia, del antagonismo que convive con la empatía, como en toda narración de *Doppelgänger*<sup>55</sup>. El bastardo tortura y completa la muerte del padre, pero también lo acompaña en la jornada: «¿Quién otro, fuera de mí, en esta familia, se ha tomado la molestia de acompañarte para distraer de tu mente los pensamientos funestos?» (107). Ambos comparten más de lo que quisieran admitir; ambos se encierran en su propia contradicción: Juan ha querido preservar la estirpe abortando todo asomo de renovación con prohibiciones que llevan a la destrucción temida y engendrando a su propio exterminador; el bastardo ha dedicado su vida a eliminar al padre y su estirpe, pero para ser consecuente con esta tarea tendría que caer en la autodestrucción, ya que él —hijo ilegítimo— es el más legítimo heredero de la pasión por el poder. La paradoja, figura que instaura la ambivalencia y la contradicción en el mundo narrado, aprisiona a los personajes y le da forma circular a la novela. Al final, si en ella sólo le queda al escritor lanzar sus notas al viento, el lector las está leyendo, descifrándolas, como el escritor ha tratado de hacerlo con la casa/casta.

---

<sup>54</sup> Lukács.

<sup>55</sup> Freud, «Dostoyevski y el parricidio», en *Psicoanálisis aplicado*, p. 1139.

<sup>56</sup> Rogers, p. 61.