

Flora Ovaes
Margarita Rojas
Carlos Santander
María Elena Carballo



La **CASA**
PATERNAL
Escritura y nación
en Costa Rica

Colección Identidad Cultural



Flora Ovares
Margarita Rojas
Carlos Santander
María Elena Carballo

Colección Identidad Cultural
Editorial Universidad de Costa Rica
1993

ÍNDICE

Presentación xi

PARTE PRIMERA: UN PEQUEÑO RELATO FAMILIAR

- El discurso nacional y la literatura 4
- La apasionada proximidad de la crítica 12

PARTE SEGUNDA: LA ARCADIA TROPICAL

- El manantial único de todos los bienes
- Himnos, proclamas y discursos: la epopeya campesina
- Manuel de Jesús Jiménez: la luz paradisiaca del pasado
- Magón: la sonrisa tranquilizadora
- *El Moto*: del cuadro a la novela
- El espacio citadino y los nuevos protagonistas
- Excurso: literatura y consolación en Argüello Mora

PARTE TERCERA: LA SOCIEDAD DE LECTORES

- Literatura de domingo
- Bajo la mirada ajena

PARTE CUARTA: NOSTALGIA, RECUPERACIÓN Y RUPTURA

- Luis Dobles Segreda o de la identidad perdida
- La familia de los marginados
- El ensayo: ruptura de la imagen idílica

PARTE QUINTA: EL LUGAR AMENO

- Del paraíso a la imagen
- *El jaul*: el idilio perdido
- El lector nacional: Cuentos de angustias y paisajes

PARTE SEXTA: UMBRALES Y FRONTERAS

- La pérdida de la Arcadia
- *Mamita Yunai*: el camino de las pruebas
- Otro manglar infinito
- Yolanda Oreamuno: la ventana abierta

LA CASA PATERNA

ANEXOS

1. Cronología de acontecimientos (1830-1930)
2. Autores
3. Producción literaria
4. Documentos de la polémica

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

1. Textos analizados
2. Historia, crítica y teoría

A Carlos Santander, en el tabaco, en el café, en el vino y en cada una de las
páginas de este libro

Flora, Margarita y María Elena

Un pequeño relato familiar

Un pequeño relato familiar

PARTE PRIMERA

UN PEQUEÑO RELATO
FAMILIAR

Me representé a mi país como una inmensa tierra poblada de gentes, todos fraternalmente unidos; me representé la sociedad dividida en familias, en las cuales había esposas que mantener, hijos que educar, hacienda que conservar, honra que defender... la patria, es decir, el terreno en que ponían sus plantas, el surco regado con su sudor, la casa donde vivían sus ancianos padres, el huerto donde jugaban sus hijos... el hogar doméstico, cuyos antiguos muebles, transmitidos de generación en generación, parecen el símbolo de la perpetuidad de las naciones.

Benito Pérez Galdós

PRESENTACIÓN

La casa paterna ofrece una visión panorámica bien argumentada y ampliamente documentada de varios aspectos centrales del desarrollo ideológico, cultural y literario de nuestro país. A lo largo de varios ensayos independientes, se estudia la formación de un modelo de nación y nacionalidad desde la temporada de afirmación de la república a mediados del siglo pasado hasta las últimas décadas.

El libro muestra un importante esfuerzo de síntesis y reordenamiento de puntos medulares de la evolución histórica y cultural de Costa Rica que sólo habían sido estudiados parcialmente en otros trabajos o que habían sido enfocados por separado y desde diversas disciplinas.

Los autores demuestran aquí un amplio conocimiento de esos enfoques y la capacidad para relacionarlos y reelaborarlos desde un punto de vista original y novedoso.

Este libro representa también el resultado de la cercanía y el diálogo académico. La Universidad Nacional, de la cual forman parte los autores, brindó el tiempo para la investigación (1987-1989). El *Programa de investigación: identidad cultural latinoamericana* de la Universidad de Costa Rica resultó un espacio de discusión enriquecedora y ofreció el apoyo para la publicación. Es por eso que *La casa paterna* aparece como parte de la *Colección identidad cultural*, que dicho Programa produce en conjunto con la Editorial de la Universidad de Costa Rica.

Álvaro Quesada

UN PEQUEÑO RELATO FAMILIAR

La literatura costarricense, al igual que otras formas de lo imaginario colectivo, no refleja una idea preexistente de lo nacional sino que contribuye a constituir tal noción. Según esto, no será solamente la presencia de los temas de la tierra o el paisaje, ni los valores de la soberanía o la autonomía, los que constituyan por sí solos un discurso diferenciador de lo nacional sino la especial conjunción de estos en cada momento histórico y dentro de las convenciones de cada género literario y los códigos estéticos vigentes.

Es por esto que resulta de especial interés el estudio no sólo de los textos literarios sino también de los periodísticos, políticos, críticos, historiográficos y otros. Todos construyen, junto con otras prácticas discursivas, la idea de nación, entendida, según la formulación que ha dado Benedict Anderson (1983), como una comunidad política imaginaria, al mismo tiempo imaginada como limitada y soberana.

De acuerdo con estos planteamientos, la nacionalidad no puede considerarse como un dato independiente que se manifieste, se recree o se refleje en los textos sino más bien como un discurso en permanente construcción. En este trabajo se partió de la idea de que el proceso de surgimiento y consolidación de la nacionalidad implica siempre una elaboración textual. De este modo, se puede concluir que no existe una conciencia nacional previa e independiente de los textos y la retórica que la constituyen y expresan.

EL DISCURSO NACIONAL Y LA LITERATURA

Diversos textos, cuya caracterización oscila desde la proclama y el himno, hasta el ensayo y la figuración poética, aportan una significación social y producen varios sentidos que construyen, actualizan o rebaten el discurso nacional. La percepción que un grupo social tiene de sí se elabora en el conjunto de sus discursos. No existe un discurso de la identidad único, que reaparezca o se manifieste en proclamas u obras literarias; existe, más bien, una pluralidad de textos que reestructuran y reordenan de maneras precisas las imágenes, las representaciones y los discursos previos. Aparece, entonces, un discurso particular que será percibido por la comunidad nacional como común e identificador. La identificación se intensifica gracias al hecho de que los textos se repiten y recrean a través de la historia.

El proceso de formación del discurso nacional supone una continua reelaboración de textos que se preocupan básicamente por definir un espacio, unos héroes y un tiempo particulares. Esto implica una asociación de esta imagen con una lengua, una concepción del otro y de sí mismo y una ideología que descubre y cubre al mismo tiempo. Así, diferentes textos literarios, históricos o escolares, himnos patrióticos, artículos periodísticos y diarios de viajeros insisten en una determinada imagen del país que atañe tanto a su geografía y su historia como a sus particularidades y valores raciales y culturales. Estos textos estructuran el concepto de nación mediante la revaloración de textos anteriores que se repiten, se actualizan u oponen en un afán interminable de consolidar la imagen definitiva del país.

El nivel de figuración y complejidad de los textos difiere mucho de acuerdo con las convenciones genéricas y literarias a que se pliegan. Su análisis permite determinar y abstraer algunos elementos fijos, como la asociación trabajo-paz, que forman un léxico axiológico básico continuamente resemantizado, cuyos ecos más lejanos se imbrican con representaciones a veces muy antiguas. Es posible captar cierta regularidad y quizás reglas de estructuración entre estos elementos, que aparecen ya desde muy temprano integrados en representaciones y oposiciones más o menos constantes.

La exploración de lo finito

La arcadia tropical

El discurso nacional posee varios niveles: uno que se podría denominar ideológico, integrado por el discurso político, el crítico y el historiográfico ensayístico. Otro, descriptivo-narrativo, centrado en la imagen de la familia y en todas las significaciones culturales, conscientes e inconscientes, de esta noción. En tercer lugar, uno narrativo-histórico, que determina los acontecimientos fundacionales de la nacionalidad, como la Campaña Nacional de 1856.

La organización total del discurso nacional define lo que se entiende por la "nación costarricense". Pero esta operación textual es pronto olvidada; gracias a este olvido, se concibe lo nacional como una esencia fijada para todo discurso "verdaderamente" costarricense, es decir, se lo convierte en un referente obligado. Así, el funcionamiento del discurso nacional muestra sus diversas operaciones ideológicas de adecuación del discurso literario al referente "nación".

La literatura costarricense se define como tal mediante un discurso más amplio o general que excluye e incluye obras, autores y tendencias. La posibilidad de reconocer en cada obra los componentes del referente obligado de lo "nacional" es la condición según la cual se valoran las obras como auténticamente costarricenses. Asimismo, se perciben más claramente las partes de los textos que remiten a dicho referente y se recortan las que se le escapan. Por ejemplo, en *El Moto*, no se perciben, generalmente, las sugerencias de conflicto social y se hace énfasis en una imagen idílica del campo.

La convención en la literatura costarricense supone que el lector y el escritor se ubiquen en un espacio común, Costa Rica. Leer, por lo tanto, es un acto de reconocimiento, un gesto familiar que, a la vez, refuerza la noción de pertenencia a una comunidad, no por anónima, menos cercana. La crítica literaria también funciona como espacio común con el lector; las tres instancias se encuentran unificadas por el espacio nacional, el cual ha sido imaginado por ellas como terreno común. Cuando aparece un texto que, al no reconocer ese espacio común, rompe con la convención, tanto éste como su autor resultan desconocidos como elementos representativos del discurso nacional. Así se forma el conjunto de las obras exiladas histórica o ideológicamente de lo nacional, a las cuales se les niega no sólo su valor histórico sino también su relevancia en el plano estético.

El discurso nacional opera mediante determinadas oposiciones: femenino / masculino, propio / ajeno, privado / público, costarricense / centroamericano, caos / orden, tradición / progreso, civilización / barbarie, procreación / placer, realismo/modernismo, referencialismo/lenguaje literario. Estas oposiciones constituyen un sistema axiológico que valora positivamente los términos que se agrupan alrededor del campo semántico orden, razón y realidad, opuestos a caos,

La arcadia tropical

irracionalidad e imaginación. Esta valoración, con su correspondiente jerarquía, pone en evidencia los nexos del discurso nacional con el patriarcal. En efecto, este último tiende a reproducir el poder indiscutible del padre dentro de la cultura occidental; uno de los mecanismos de esta reproducción consiste en valorar, precisamente, los términos de las oposiciones vinculadas con la figura paterna. En el discurso nacional se instaura una jerarquía que coincide con la patriarcal, en el sentido de que los términos de razón, orden y realidad se suponen propios del padre y se valoran positivamente por esto mismo. De esta manera se evidencian las homologías sobre las que trabaja este discurso: la nación se homologa, en cuanto a la relación jerárquica, con la familia. La frecuencia con que se presenta la imagen de la nación como una familia dentro de los textos costarricenses hace presente esta homología no sólo en el plano axiológico sino también en el de los temas. La homología central del discurso nacional, es decir, nación = familia, alude al tipo de relaciones que deberían existir idealmente tanto en una como en otra: armonía, ausencia de conflictos, origen común y respeto a la autoridad y el orden.

A su vez, la relación jerárquica de la familia se homologa a la iglesia, debido a que la autoridad del padre se legitima, en última instancia, por la autoridad divina. De acuerdo con Flandrin, el cristianismo, desde el origen, concibió la familia como una monarquía de derecho divino: la autoridad paterna equivale a la divina. La autoridad del padre de familia y la de Dios se legitimaron recíprocamente y sirvieron para validar las demás autoridades. Esta fue la estructura de las sociedades patriarcales donde se estableció el cristianismo. Según este autor, de lo anterior se deriva la moral cristiana que reprime la sexualidad a los eclesiásticos y a los hijos solteros, quienes resultan así infantilizados. De esta manera, la moral cristiana implanta una distinción entre amor conyugal y amor de amantes, que condena el "placer egoísta" y concibe el sexo sólo en términos de procreación (Flandrin, 1976).

Al mismo tiempo, la relación de la noción de propiedad con la de familia concebida en términos patriarcales presenta al padre como propietario tanto de sus bienes como de su esposa e hijos. Hauser explica que la ecuación familia + matrimonio + propiedad sustenta la idealización de la familia propia de la clase media. La familia se muestra como la representación de una forma social en la que se expresan los sentimientos más puros, desinteresados y nobles y es, al mismo tiempo, la "única institución que garantiza la permanencia y la estabilidad de la propiedad. La defensa de la familia implica una tesis moral que se manifiesta en la expulsión de la mujer dudosa en favor de la muchacha honesta; la condena del adulterio femenino como atentatorio contra la sociedad burguesa; la exigencia del matrimonio y el rechazo de los hijos ilegítimos (Hauser, 1951: 114-115, t.2).

El regazo materno

La necesidad de definir una identidad común al costarricense configura una imagen del otro -el que no es costarricense- como carente de los valores considerados propiamente nacionales, a saber, orden, paz y unidad. Se apunta así a un discurso que desconoce al otro y que se reconoce narcisísticamente en los "mejores" valores: el país (todos) somos uno. De esta manera, se observa una forma de operar, en torno de la oposición de lo propio y lo ajeno, típica del discurso nacional.

Acorde con la tendencia a ignorar al otro, aparece el desconocimiento de todo espacio que no sea el referente obligado "Costa Rica". 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.

La reducción del espacio al mundo familiar y conocido puede derivarse de la particular historia del país: la carencia relativa de glorias militares conduce a una exaltación de lo familiar y las virtudes domésticas. A diferencia de lo que sucede en otros países latinoamericanos, no existe en Costa Rica una literatura nacional que se ocupe de la independencia como gesta heroica y fundacional. Los intentos de desarrollar este tipo de literatura se dan alrededor de la figura de Juan Santamaría y de la Campaña Nacional de 1856, en varios textos de finales de siglo. Aún así, las virtudes propiamente épicas de los héroes de ese momento se mezclan con virtudes de carácter doméstico.

La endovisión del costarricense significa la exclusión del resto de América Latina: el yo se afirma no con respecto a países vecinos sino con Europa. Según una conciencia de marginalidad, el sujeto costarricense reconoce su exclusión de ese espacio privilegiado y admirado pero, en la necesidad de afirmarse, lo erige como centro y modelo. Lo europeo se trata de incorporar a lo nacional: el origen de sus habitantes, su cultura democrática, el nivel educativo que se atribuye al costarricense e incluso la topografía "alpina" del país tropical se consideran herencia de Europa o semejanza con ella.

La percepción sobre el estadounidense es más ambigua y varía más a lo largo de la historia de las letras nacionales. La dicotomía *tradicón/progreso* revela esta doble percepción: las ideas extranjeras y novedosas atentan contra las tradiciones propias pero, a la vez, son la garantía del progreso.

La geografía íntima

El discurso nacional se mueve como un péndulo entre la inclusión y la exclusión de seres, ideas y espacios. Mientras que el discurso literario, por su ambigüedad constitutiva, funciona como una fuerza centrífuga, un espacio de ruptura del sentido, el discurso nacional más bien opera mediante un movimiento centrípeto, de búsqueda de un centro único y originario. Lo literario tiende a disolver el significado único que podría ser considerado centro del texto. El movimiento centrífugo se refiere a la fuga de significaciones respecto de ese centro. Por otra parte, lo nacional opera en sentido contrario, concentrando los significados alrededor de uno central.

Una manifestación evidente del esfuerzo de inclusión son las genealogías que tratan de proyectar la imagen de la familia-nación en el pasado. La búsqueda del origen familiar es el rastreo de la estirpe paterna, las virtudes, los blasones y los nombres ilustres. Al mismo tiempo, esta búsqueda convierte a la nación-familia en sujeto del cambio histórico y, a la vez, en agente de la conservación de las tradiciones.

La imaginación de lo nacional implica una idealización del pasado puesto que se borra de él toda acción "interesada": la patria supone una entrega radicalmente pura con respecto a motivaciones de clase o individuales. El pasado lejano se presta especialmente para eliminar de él todo interés particular y plantear los asuntos en términos únicamente nacionales. Una vez realizada la operación ideológica de purificación del pasado, fácilmente se lo convierte en modelo. Por eso no sorprende el tono nostálgico y de añoranza del pasado dentro de la literatura nacional.

El mecanismo de inclusión-exclusión del discurso nacional construye de esta manera un referente "nación", cuyos elementos centrales son un espacio, un tiempo y unos personajes. El espacio privilegiado es el Valle Central; el tiempo, como ya se dijo, un pasado fundacional; los habitantes, los moradores felices de una familia patriarcal.

Si bien el referente nacional tiene una vocación totalizadora, que tendería a representar todos los sectores y elementos de un país, en el fondo opera una exclusión de lo que se distancie de ese tiempo, ese espacio y esa familia. Al definir un tiempo, un espacio y unos personajes como nacionales, se excluyen automáticamente otros que, en general, se envían a la "periferia del texto" (Pérus, 1988). Así, se excluye en los primeros momentos de la literatura lo que es diferente de la Meseta Central, del campesino blanco idealizado y del tiempo idílico.

La crítica, la historia de la literatura y la selección de textos que se incluyen para lectura en el sistema educativo privilegian la obra que apela más claramente al referente obligado, es decir, operan con parámetros de una estética referencialista. De esta forma, se explica por qué ha predominado la corriente realista y costumbrista en las letras costarricenses, ya que dentro de estas corrientes

se privilegia una lectura que desplaza el interés por el lenguaje en favor de la imagen que éste despliega. Paradójicamente, la literatura pierde, en la conciencia colectiva, su carácter de hecho lingüístico y artístico pues todo problema de lenguaje es percibido como artificiosidad en perjuicio de la sencillez y autenticidad de la obra. El texto nacional no existe como tal; su lenguaje es transparente respecto de un referente obligado. Consecuentemente, se rechazan ciertos movimientos estéticos y literarios que, como el modernismo, hacen énfasis en el trabajo sobre el lenguaje y lo vuelven punto central de atención en la lectura.

El trabajo sobre el lenguaje es, sin embargo, ineludible en todo texto que se inscriba dentro de lo literario, aunque éste sea inconsciente. En el plano artístico en realidad tiene cabida el elemento sensorial, que incluye la elaboración de un lenguaje que apela a los sentidos y las imágenes de un erotismo explícito o disfrazado. El tema erótico, en general, permanece censurado, hasta muy tarde, dentro de la literatura nacional, que muy pocas veces lo aborda directamente. Pero al lado de la censura sobre los temas eróticos se deslizan en el lenguaje elementos sensoriales, que testimonian la fascinación por lo prohibido.

Un término huidizo

El concepto de nacionalismo que se desprende de los textos analizados aparece profundamente imbricado con otros como americanismo y latinidad. A la vez, se sitúa de lleno dentro del debate acerca de la identidad continental y nacional. Se trata de un concepto cuyas connotaciones varían mucho en los diversos momentos. En los textos que se examinan en este trabajo, se verá cómo, en algunos momentos, serán los términos de la geografía, la raza y el temperamento los determinantes en la definición de una nacionalidad. En otras ocasiones, la orientación jurídica y la organización política se convertirán en los rasgos diferenciadores. Generalmente, se señala la lengua, vínculo básico de la hispanidad y la unidad cultural del continente. En otros momentos, se insiste más bien en los rasgos distintivos del habla local.

Simultáneamente, se asiste a la búsqueda de los modelos que se consideran más apropiados para la elaboración de una literatura nacional. Se perfilan los temas del hombre y la tierra y se discuten las propuestas que ven en la naturaleza y la aldea las preocupaciones principales del quehacer poético. La disyuntiva, común a toda Hispanoamérica, entre nacionalismo y universalismo, se reitera en las polémicas y divide la práctica literaria.

La pregunta por la nacionalidad oscila entre las dicotomías *civilización / barbarie* y aquella más nostálgica por un pasado idealizado: *tradición/progreso*. Dentro de estos lineamientos, la

La arcadia tropical

identidad nacional se define excluyendo lo centroamericano y lo continental, o bien, cobijada bajo posiciones más amplias y menos negadoras de lo hispanoamericano.

También se comparte con el resto de los países latinoamericanos la tendencia a ligar el debate acerca de la nación con la preocupación cultural. Especialmente en las décadas de entreguerras, la literatura y, sobre todo, el ensayo, subrayan la cultura como cohesionante de la comunidad nacional y como el valor que garantiza la independencia y la soberanía. Consecuentemente, se fortalece cierta conciencia de élite intelectual y se insiste en el papel rector del maestro, el escritor, el pensador. Se revisa la historia política nacional y se rescata la figura paradigmática del prócer, síntesis y máxima expresión de los valores propios. La juventud se convierte en el destinatario preferido de este discurso, que también suele dirigirse, en tono admonitorio, a las clases gobernantes.

Esta orientación del debate sobre la nacionalidad plantea igualmente el asunto del americanismo. Una vez superado el momento arielista, se marcan los rasgos antiimperialistas y se profundiza el análisis científico de la situación de dependencia del país. En Centroamérica, especialmente durante la década de 1920, se enfatiza el ideario morazánico y se reviven los anhelos de unidad del istmo.

Son estos también los años de distanciamiento de ciertas manifestaciones del sentimiento nacionalista. Debido en parte al influjo del socialismo libertario, se rechazan las vertientes que oponen lo nacional a lo americano o lo centroamericano y se acentúan los aspectos antibelicistas de la tradición cultural costarricense. Paralelamente a la actitud desencantada de cierto telurismo, que expresa la añoranza por una unidad primigenia definitivamente perdida, otra literatura muestra un radical desengaño ante los mitos políticos y culturales. La historia oficial se enfrenta con la versión desmitificadora, ofrecida como "verdadera" ante las creencias generalizadas.

La literatura de los años posteriores ahonda la imagen de una nación en conflicto. Se hace evidente una clara conciencia generacional e histórica, aunada a veces con el enfrentamiento al liberalismo y el comunismo y se perfila ya en el ensayo la propuesta de un nuevo tipo de estado y otro marco de planificación económica. Junto a esta temática, se continúa la discusión sobre los asuntos educativos y los problemas de la identidad cultural. Perdura la idea de la educación como lugar de perfeccionamiento de la democracia, entendida como una tarea continuada generación tras generación. Una nación ideal sería aquella "creada por maestros". La denuncia de los problemas sociales en la literatura se une a propuestas que entrañan un enfrentamiento a defectos sociales como la incapacidad de trascender el instante, el exagerado afán pragmático, el dogmatismo y las posiciones elitistas y el olvido de las funciones sociales de la educación.

La arcadia tropical

Las décadas más recientes ven la emergencia de posiciones en apariencia coincidentes pero que ilustran muchas veces actitudes opuestas. Así, ante la presencia creciente de la cultura estadounidense y ante la sensación de pérdida de identidad, aumentan las referencias a los valores considerados propios y se busca en la historia, las costumbres y las imágenes la cohesión del sentir nacional. El discurso progresista se orienta dentro de un afán de conservación del patrimonio, a veces nostálgico. Se considera tarea prioritaria de las nuevas generaciones el cuidado del legado cultural del país. Las posiciones nostálgicas respecto de los valores nacionales, considerados garantía de pervivencia y autonomía, llevan a la relectura de la historia y la discusión de los rasgos distintivos. Pero, a veces, estas actitudes no logran diferenciarse nítidamente de la retórica de derecha, que esgrime la mitología nacional para encubrir una desintegración creciente y que en ocasiones maneja las diferencias para oponerse agresivamente a lo diverso.

LA APASIONADA PROXIMIDAD DE LA CRÍTICA

El gesto que aclara lo que es y lo que no es literatura nacional se origina tanto en el trabajo crítico e historiográfico como en las intenciones explícitas de escritores, en sus propias prácticas literarias y también en otros discursos, como el pedagógico. Los parámetros para incluir o excluir una obra dentro de la literatura nacional, al pasar el tiempo, se van interiorizando y se convierten en normas bajo las cuales se escriben, se leen y se valoran los textos, se integran o rechazan autores, obras, períodos y géneros. Al mismo tiempo, el discurso nacional opera estableciendo centros y orígenes de lo literario costarricense: Magón y Aquileo se erigen como los clásicos o fundadores, por ejemplo, y sus obras como lo más puro de lo costarricense.

Si bien la "nación" costarricense supuestamente nace con la independencia, será en las primeras décadas del siglo XX cuando se conciba más claramente la literatura escrita en el país como un conjunto de elementos interrelacionados de algún modo. En el conjunto de trabajos críticos del momento, llama especialmente la atención la "Carta literaria" de Justo Facio, publicada en 1918. En este momento "lo nacional" comienza a agrupar bajo su significación a lo literario de modo más claro. Sin embargo, ya se habían escrito obras que se autodefinían como literatura y como costarricenses y que, por ello, iban elaborando un concepto de ambos campos. Como se ha dicho, la

La arcadia tropical

constitución de un cuerpo literario depende tanto de la producción de los textos como de la consideración de estos como literarios por la crítica y la historia literarias; por eso, la noción de literatura nacional es una idea clave de esta organicidad. Por otra parte, este es un concepto ineludible para el discurso crítico e historiográfico sobre la producción literaria de un país. La historiografía y la crítica definen, entonces, de qué modo lo escrito en Costa Rica por escritores nacidos en el país se constituye en literatura nacional, tal y como lo apunta Cornejo Polar para el caso de América Latina: "la reflexión sobre la literatura latinoamericana [...] está produciendo, de alguna manera, su propio objeto" (Cornejo Polar, 1987: 125).

A primera vista, el sentido común de la definición en términos de lugar de nacimiento y de publicación parece definitivo. No obstante, una cantidad importante de preguntas se plantean al analizar los documentos críticos e historiográficos: ¿qué hace a una obra más nacional que otra, si sus condiciones geográficas son las mismas?; ¿cómo se valoran las obras catalogadas como nacionales?; ¿qué mecanismos permiten incluir o excluir obras y autores cuyo lugar de nacimiento, residencia o publicación no es Costa Rica?; ¿cuáles son las razones del olvido de ciertos escritores que cumplen con los requisitos de nacimiento y residencia en el país? Antes que clasificar como "verdaderamente" costarricenses los textos que se analizan, importa aquí responder a estas interrogantes y descubrir nociones y procedimientos mediante los cuales el discurso histórico-crítico costarricense propone una idea de nacionalidad en la literatura.

La "Carta" de Justo A. Facio, como visión temprana del panorama literario nacional, entrecruza las nociones de género tradicionales, con la idea de un crecimiento de Costa Rica, planteado en términos más biológicos que históricos, bajo la analogía *país/individuo*. En este sentido, la primera conclusión que puede obtenerse sobre el modo cómo Facio observa la literatura nacional tiene dos aspectos interesantes: lo nacional no está acabado, es joven y, por lo mismo, su consolidación se halla en el futuro. La orientación al porvenir le da también sentido didáctico a la valoración de lo nacional: es necesario que esa juventud aprenda los valores nacionales para que los proyecte a un futuro de madurez literaria costarricense.

Facio trabaja con dos tipos de nociones literarias que engloban los géneros: por un lado, habla de literatura regionalista; por otro, de psicologizante. Si bien lo nacional se vincula más claramente con la primera categoría y la segunda no deja de entenderse como exotismo, el criterio de lo nacional se aplica para clasificar y no para valorar. Puede pensarse entonces que, en Facio, el proceso de la literatura costarricense abarca fenómenos tanto regionalistas como psicologizantes y que la "juventud" de este proceso condiciona cualquier tipo de literatura. No hay, entonces, una exclusión o una desvaloración de la literatura que no se ajuste a una imagen de lo nacional, pero la

literatura regionalista y nacionalista se concibe como expresión o reflejo del mundo preexistente, físico y conceptual, de la nación.

El paisaje helénico

El tema de la juventud de la nacionalidad reaparece en Valores literarios de Costa Rica (1920), de Rogelio Sotela, libro reeditado y ampliado tres veces luego. Aquí se repite la metáfora biológica que concibe la nacionalidad como joven en crecimiento, concepto en extremo tardío para 1918-20 en relación con el resto de América Latina, (Miliani, 1987: 101-103) pero que revela la conciencia de una nacionalidad aún abierta, por consolidarse.

Sotela incluye un capítulo dedicado a los precursores, gesto que les confiere un estatus ambiguo: no son la literatura nacional sino su borde temporal. La producción propiamente nacional se divide en generaciones, de las cuales la primera es la de 1860; el último grupo que se incluye es el de "los jóvenes". De esta forma, en medio de unos precursores y del futuro, se separa el conjunto nacional, que abarca, con sus dos extremos temporales, algo que no es propiamente lo nacional, pero que se relaciona con ello. Tras esto, está la idea de etapas de formación de la literatura del país.

A Sotela le preocupa vincular el origen de lo nacional con la Europa clásica, aunque la relación con lo europeo contemporáneo le parece un peligro para lo costarricense. El conjunto literario nacional está organizado en generaciones de escritores que se suceden en un país, ideal, debido a que el marco general de su cultura es helénico, lo cual hace que se produzca una literatura joven, ordenada y optimista. Lo costarricense aquí incluye estos rasgos y explícitamente excluye lo extravagante, lo bohemio, lo melancólico, los "ismos" y los modelos extraños. La propuesta de una poética nacional rechaza estas posibilidades. De acuerdo con su ideología, las condiciones "naturales", helénicas, de Costa Rica la convierten en un regazo inmejorable para una literatura que no puede más que reflejar esta armonía y dejar de preocuparse por los conflictivos "ismos" extranjeros.

Esta naturaleza -madre pródiga- que ha alimentado a su hijo de calma y hermosura, exige -madre tiránica- que su hijo sólo la refleje. En esta exigencia se aprecia el aspecto normativo que subyace a este catálogo de la literatura costarricense.

Cultura y evolución literaria

Abelardo Bonilla publica en 1957 la Historia de la literatura costarricense, la cual ha representado hasta hoy el esfuerzo más importante por historiar, en forma panorámica y general, la producción del país. Su enfoque implica la consideración de otras instancias histórico-culturales, de

La arcadia tropical

acuerdo con las cuales se establece una evolución literaria del país, que aspira a presentarse como proceso. Sin embargo la aspiración no se concreta del todo. Más bien se percibe la tendencia a presentar un catálogo de escritores y obras, no siempre relacionados con los movimientos que definen los capítulos. Los rasgos generales y definatorios de la literatura costarricense, que se plantean en el primer capítulo de la Historia, no siempre se tienen en cuenta en el resto del estudio.

Para Bonilla, el origen de la nacionalidad costarricense se remonta a la colonia, ya que el desconocimiento total del pasado precolombino lo vuelve "mítico y prelógico" (p.31) y, por lo tanto, aislado del proceso cultural nacional. En la colonia, el "propósito de cultura" de una minoría existe, según el autor, como resultado de un espíritu de la época que, si bien entra en relación principalmente con España, es determinante en la cultura nacional (p.24). Así, lo nacional está indisolublemente ligado con lo español y desligado de lo indígena.

Aunque el erudito se lamenta por la debilidad relativa de la influencia española, considera que "sus reflejos operaron indirectamente en la formación cultural de Costa Rica" (p.25). Por esta razón, y por otras de tipo histórico, las artes y las letras costarricenses del siglo XIX siguen un "ritmo lento y ajeno"(p.29), hasta la generación de 1889. Lo ajeno se refiere no sólo a lo europeo sino también a lo americano. En cuanto a lo europeo, Bonilla lo considera elemento formador de la nacionalidad, frente al cual hay que tener, sin embargo, autonomía para no erigirlo autoridad absoluta (p.34). La consideración de fuentes e influencias de cada escritor y la ubicación de los textos dentro de movimientos estéticos, desarrollan esta actitud del investigador con respecto a Europa; muy pocas veces, sin embargo, dentro de la catalogación y la clasificación de las obras, se considera el problema de la autonomía más allá de lo temático y lo relativo al habla campesina. Estas dos instancias se prestan fácilmente para ser vistas como reflejo de una realidad preexistente. Para Bonilla el proceso de autonomía sólo se inicia a finales del siglo XIX y por eso la literatura costarricense no presenta "grandes cumbres antes del siglo veinte" (p.34).

Con los aportes europeos nace, según Bonilla, la cultura nacional, en un lugar específico del país: "en la altiplanicie de la Meseta Central" (p.32); por eso, "sus manifestaciones tienen las características de esta zona: naturaleza apacible, sin grandes relieves, de clima suave, en que la acción del hombre es relativamente fácil" (pp.32-33). Esta postura es interesante por dos razones. Por un lado, replantea la idea de Sotela según la cual el mundo natural determina la producción cultural, que se comporta como su hija obediente al repetirlo. Aunque Bonilla reniegue del determinismo, hay, en su trabajo, una exigencia de armonía entre la naturaleza y la literatura que se aclara aún más cuando se examina la valoración que hace de los textos literarios: los más re-

representativos de lo nacional son los que se consideran reflejo de su realidad, entendida básicamente como la Meseta Central.

La operación de restricción de lo nacional a la Meseta se analiza, en este estudio, como mecanismo de exclusión de la diversidad. Parece un tanto irónico que la elaboración del discurso nacional tome en cuenta lo europeo y descarte, no sólo la cultura indígena sino también las regiones de las costas y las selvas. En esto se observa la tendencia a concentrar los elementos diversos en uno que se define como esencia de lo nacional. La diversidad cultural que otros tiempos, otros espacios y otros pueblos pueden representar, se siente como una amenaza para la cultura que tiende a consolidarse como centro homogenizador (Bajtín, 1975). Dentro de esto, lo europeo, por hegemónico, es fácilmente incluido - de allí el gesto de volver precisamente al pasado colonial como origen. Si se leen las historias de la literatura como un relato, la colocación del período colonial como primera secuencia es significativa. Al hacerlo, opera un mecanismo esencial de lectura, que consiste en el error lógico según el cual lo que se lee después es leído como consecuencia de lo que se leyó primero (Barthes, 1967). Así, la elaboración del discurso sobre lo nacional incluye como causa última a España, nación frente a la cual se planteó la independencia. Lo indígena y lo negro, con su heterogeneidad, han de dejarse por un tiempo fuera de la idea de nación como un todo homogéneo y armónico.

Además de las características que se derivan de la relación de la literatura costarricense con la naturaleza de la Meseta Central, Bonilla considera que los rasgos específicos de esta literatura tienen que ver con el aislamiento del país: la "falta de un sentido colectivo y de disciplina y casi una anarquía en el campo social y político, lo mismo que una desestimación o indiferencia para los valores ajenos, en el campo literario y artístico", características de nuestra cultura, se añan a la "limitación de los temas y un escasísimo interés por la naturaleza..." (p.33). De este modo, para Bonilla es posible establecer rasgos que definan la literatura a partir de dos tendencias que expresan el espíritu costarricense: una libre e intuitiva y la otra cerrada y racional. A todo esto, debe agregarse que "la característica más definida de la literatura costarricense, desde el período colonial, es el predominio del pensamiento y la aventura conceptual sobre la poética" (p.34).

El tono laudatorio que acompaña a muchos de sus análisis de obras concretas se pierde en las opiniones que, como las mencionadas, señalan la debilidad y el aislamiento literarios. Ninguno de los rasgos de la literatura y el carácter nacionales se plantea dentro del vocabulario ultrapositivo que se usó en las primeras historias nacionales de las literaturas americanas escritas en el siglo XIX (Miliani, 1987: 101-103). El siglo pasado, ocupado intensamente con la producción de la nacionalidad, necesitó de mecanismos más rotundos en cuanto a la elaboración de una imagen

nacional. Bonilla, en la mitad del siglo XX, puede plantear una pera tal que se las repite sin que se las cite en la forma establecida (Monge y otros, 1978: 29-30; Quesada y otros, 1988: 11). Esto tiene particular importancia aquí, ya que se considera lo nacional como discurso móvil que, sin embargo, se elabora alrededor de ciertos ejes; algunos de ellos se encuentran fijados en la obra de Bonilla.

Renovación y permanencia

La presentación de la literatura costarricense en términos de alabanza, que atribuía toda debilidad a su juventud y planteaba una esperanza ilusoria en el futuro, se comienza a superar con la indicación de una serie de rasgos negativos de la producción literaria nacional en *Para una nueva interpretación de la literatura costarricense* (1974) de Jorge Valdeperas.

Entre estos rasgos negativos se encuentra uno central desde el punto de vista literario: la ausencia de tradición y, por lo tanto, de organización en escuelas y movimientos, históricamente concebidos, de la literatura nacional. Para Valdeperas, éste es un problema que afecta no sólo la literatura sino también a la crítica y la historiografía. Sus opiniones radicales contrastan con las de los demás historiadores y críticos más conocidos, que tienden a idealizar la literatura nacional. En este sentido, Valdeperas ocupa un lugar análogo, en la historiografía, al de Max Jiménez en la literatura: ambos presentan enfáticamente los rasgos negativos de una tradición que ha dejado de lado la criticidad gracias a la idealización. Pero esta presentación se realiza de manera moralista, censurando a los costarricenses desde una perspectiva que señala como defectos lo que antes se consideró virtud:

El falseamiento de una serie de hechos históricos por un exceso de chauvinismo [...] ha hecho posible que hasta la fecha el costarricense sea incapaz de enfrentar la realidad de su ser histórico (p.28).

El aislamiento, considerado tradicionalmente como rasgo positivo de lo nacional, aparece visto en relación con la incapacidad de Costa Rica para participar en una historia mundialmente concebida si no es como espectadora (p. 29). El individualismo es, a su vez, fuertemente criticado:

El llamado 'individualismo' del tico, exaltado como virtud por los historiadores de derecha y considerado erróneamente como una garantía de sentimientos democráticos por algunos elementos de la izquierda, es, antes que una virtud, uno de sus mayores defectos (pp.29 y 63-64).

La arcadia tropical

El tono moralista es evidente y su paradójica cercanía con la posición tradicional también lo es pues hay un rasgo común importantísimo: la literatura se concibe como expresión posterior de un carácter o de una nacionalidad preexistentes, que ésta sólo refleja. Los rasgos distintivos de lo nacional, además, son casi los mismos pero se valoran en forma opuesta. Valdeperas añade, sin embargo, un criterio importante de valoración de las obras: su capacidad cuestionadora con respecto a lo nacional. Así, lo "verdaderamente" nacional implica aquí una actitud crítica, en lugar de idílica.

Valdeperas delinea cada una de las generaciones con que trabaja con base en tres escritores representativos que, en términos generales, comparten una cosmovisión. Se preocupa por las excepciones en cada caso y concluye que éstas se separan de dicha visión del mundo predominante en los tres autores modelo. Sugiere que estas excepciones son las que más se separan de la tradición nacional. Aquí aparece una contradicción del autor quien páginas antes ha insistido en la ausencia de tradición nacional o en su carácter débil (véase su análisis de Pedro Arnáez (pp. 52-54). Lo que Valdeperas hace es identificar lo nacional, en cada momento, con una tendencia única, desechando toda pluralidad de la noción.

Lo europeo y lo norteamericano se describen como las influencias ajenas a lo nacional. Valdeperas critica las obras que se relacionan con otras latitudes, por ejemplo, en el caso de Marín Cañas o de Daniel Gallegos (pp.52-55, 108-110). Parece que lo nacional en la literatura se define por oposición a movimientos estéticos globales (exceptuando los distintos tipos de realismo que Lukacs tipifica) y por la capacidad de la obra de dar forma a problemas históricos preexistentes. En Costa Rica, esto no se ha alcanzado y por eso la literatura del país tiene grandes debilidades. Se regresa al problema del párrafo anterior: lo nacional se define como una carencia y, cuando mucho, como una debilidad. Esa carencia es, sin embargo, lo suficientemente tiránica como para excluir "lo extranjero". Tal parece que lo nacional sólo deriva su fuerza de la exclusión.

Manuel Picado, con *Literatura/Ideología/Crítica: notas para un estudio de la literatura costarricense* (1983) y Álvaro Quesada, con *La formación de la narrativa nacional costarricense (1890-1910)* (1986) y *La voz desgarrada: la crisis del discurso oligáquico y la narrativa costarricense (1917-1918)* (1988), realizan estudios que se concentran en períodos determinados de la literatura nacional.

En el primer estudio, Picado marca una pauta al plantear una nueva manera de leer un corpus que va de 1940 a 1950: el texto no se considera más expresión de una realidad preexistente, ubicada en el reino de la realidad, por oposición al de la literatura. La obra se concibe como productora y no como reflejo de realidad. Las lecturas novedosas de Picado tienden a desenmasca-

La arcadia tropical

rar lo artificioso de la poética predominante en la literatura analizada, la cual se propone a sí misma, en numerosos casos, como expresión de lo esencialmente costarricense y, por lo tanto, verdaderamente nacional. A la vez se muestran los mecanismos que la crítica emplea para reforzar esta poética verosimilizante. Mientras que los trabajos de Quesada se inclinan por valorar los textos que elaboran tal poética, Picado tiende a criticarlos. Para Quesada, las preocupaciones nacionalistas de los autores, que se entienden como la necesidad de reflejar un habla particular y una dinámica histórica determinada fuera del texto, son aspectos positivos de las obras. A Picado le interesa más la elaboración textual y las trampas que las obras se tienden en sus diferentes niveles con respecto a sus propios postulados explícitos. La visión de este estudioso implica así una nueva perspectiva con respecto al problema de la literatura nacional.

La arcadia tropical

La arcadia tropical

PARTE SEGUNDA

LA ARCADIA TROPICAL

Ya sea que ese país adopte la forma de un supuesto reino de placeres... o se trate de algo como un recuerdo perdido en el fondo de los tiempos o un sueño remitido al futuro, el hombre tiene ideas muy concretas sobre una edad de oro en el medio perfecto...

Howard Rollin Patch

La arcadia tropical

LA ARCADIA TROPICAL

La lectura se abre con una mirada a aquellos textos que articulan ya una serie de valores e incipientes representaciones colectivas identificadoras: documentos tempranos que canalizan retos y problemas de la naciente cultura nacional en los inicios de la vida republicana. Se trata de textos de cierta transparencia, que nominan y se refieren a realidades bastante cercanas en el tiempo y responden a urgencias sociales concretas e inmediatas pero que fundan y proponen ya los temas de la literatura posterior. Sucede así con algunos de los primeros manifiestos de la república (primera mitad del siglo XIX) en los que se percibe un intento inicial de plasmar una imagen identificadora del nuevo país.

Unos años después, los textos relativos a la Campaña Nacional acentúan tanto la línea ideológica presente en los textos políticos mencionados como el proceso de construcción de un cuadro idílico de la patria.

En este momento resulta más evidente la fuerza de la imagen de la familia, como elemento representativo y cohesionante y como percepción de la identidad previa a la conceptualización más abstracta de nación. Alrededor de la familia se teje una construcción ideológica, una imagen tópica del país, de gran poder cohesionante en el proceso de consolidación de la identidad costarricense.

Esa imagen tópica inicialmente se muestra como un cuadro de inmovilidad y equilibrio en el que una familia de labriegos y propietarios subsiste pacíficamente. Bajo el imperio de la ley y el orden los miembros de esta familia se enriquecen moderadamente alrededor del cultivo del café. El espacio geográfico se reduce al Valle Central, más allá de cuyas fronteras se encuentra el mundo de lo exótico y lo ajeno. Este espacio es percibido indistintamente como paisaje y como propiedad y suele estar sujeto a una temporalidad cíclica. En cuanto paisaje, la descripción idealizada lo aproxima a la que Sergio Ramírez ha denominado la "imagen de país vergel" (Ramírez, 1975: 299) y cuyos orígenes se remontan en este caso a las descripciones colombinas. En cuanto propiedad, este es un espacio sometido por el trabajo y generador de riquezas.

Paralelamente a la consolidación de esta imagen, se fija una cierta representación de la historia patria con miras a proporcionar a la conciencia nacional un tiempo y unos acontecimientos fundadores. La gesta primordial, definida por momentos como el descubrimiento, la conquista o la Campaña Nacional, sitúan un tiempo y una genealogía heroicas.

Es así cómo hacia el cambio de siglo, los escritores vuelven los ojos a estos textos e incluso a otros más antiguos, aunque no por eso menos plagados de ecos literarios lejanos, como las cartas de los descubridores y los conquistadores y los legajos de la colonia, en el afán siempre insatisfecho de situar un origen de la identidad nacional. Interesa no sólo mostrar los vestigios de los viejos textos en los nuevos sino sobre todo percibir cómo se estructuran cada vez estos "enunciados ajenos", qué significados novedosos generan al organizarse en diversos géneros y al entrar en relaciones específicas con otros códigos ideológicos.

Algunos de los textos analizados, por ejemplo, los de Manuel de Jesús Jiménez, vuelven sobre ciertos momentos históricos que se consideran fundadores de la nacionalidad. Otros, como los de Manuel González Zeledón, se limitan a reelaborar la imagen de la familia y añoran otros resquicios de la sociedad patriarcal.

Con la creciente importancia de las ciudades, principales centros de la actividad importadora y exportadora, la urbe pasa a considerarse elemento disolvente de lo nacional. Como sucede en otros países de América Latina, el campo se mira con nostalgia a través de la idealización: surge una visión idílica de la hacienda, en la cual impera la paz rural bajo la égida del paternalismo. Se trata de lo que se ha llamado "una alegoría del origen" que encuentra en el campo "el edén de la inocencia, exaltado por atributos de felicidad bucólica y simultáneamente destruido por ser un obstáculo para el Progreso" (Domínguez, 1989: 915). Aparece la figura del "concho" en Costa Rica, la cual es homóloga de otras como el gaucho, el jíbaro, el charro, el negro, el llanero (Romero, 1981: 25-45).

Finalmente, surgen textos en los que la imagen tópica empieza a agrietarse y, junto con el inicio de la novela, la literatura trata de alejarse críticamente de una visión de la sociedad que la concibe como armónica y se cuestiona sobre una época pensada como áurea. El concho, al igual que sus homólogos en América Latina, pasa de una figura observada únicamente a través del humor y la nostalgia a ser núcleo de una posición crítica ante los problemas del agro.

Si, como afirma Benedict Anderson (1983) es posible entender la nación como una comunidad imaginada en el anonimato, los orígenes de la literatura costarricense permiten visualizar el proceso ideológico que culmina con la madurez de este concepto.

En la literatura se enfrentan distintas representaciones del mundo y diversos modos codificados de significarlo. La complejidad formal y la transición genérica implican muchas veces un mayor grado de criticidad ante los valores aceptados en relación con el discurso nacional. Es por eso que en su camino, de la proclama al cuadro, a la crónica, al cuento de costumbres y finalmente a la novela, la literatura escribe el tránsito de la sociedad patriarcal a la nación.

La historia de la práctica de la escritura nacional expone los cuadros iniciales que, insertos en el discurso político, perfilan la imagen ideal de la patria. Se pasa revista a los anales y las crónicas que fijan esa imagen en el tiempo mítico y añorado de los hechos heroicos y fundadores. Finalmente, sin perder del todo su vigencia, la imagen tópica entra en crisis al enfrentar prácticas artísticas que, al convocarla, simultáneamente la fracturan.

EL MANANTIAL ÚNICO DE TODOS LOS BIENES

Los documentos que forman parte del naciente proceso de fortalecimiento del estado costarricense ofrecen variados ejemplos de los procedimientos retóricos mediante los cuales se imagina la patria. Algunos de estos documentos han sido estudiados por investigadores como Stone (1975) y Vega Carballo (1981), en trabajos que resultan de interés en cuanto encuentran la génesis de una conciencia colectiva nacional en las décadas anteriores a la independencia (Palmer, 1990), aunque se trate más bien de una noción de pertenencia e identidad en un sentido general. A la vez, sobre todo en el caso de Vega Carballo, resulta útil y atractivo que los rasgos ideológicos considerados definitorios de la nacionalidad se detecten en textos políticos de la época, aunque a veces se les considere expresiones de una situación dada y no se perciba con claridad el papel activo de estos elementos en la construcción de una idea de lo nacional.

Así, el aporte de historiadores y sociólogos participa del continuado esfuerzo de construcción del referente "Costa Rica". Sin embargo, otro de los resultados de la imprescindible operación de recorte del referente y la elección de ciertos documentos es que el discurso histórico no se desprende de la oposición *verdad/falsedad* que sostiene la clasificación de los discursos. Al continuar la búsqueda de ciertos rasgos de la nacionalidad se aproxima peligrosamente al objeto que estudia e inventa: la lectura de los datos reconstruye en cierta forma la imagen del país que perdura también en la ideología nacional.

Como bien acota Palmer, en Vega se percibe la dificultad de los investigadores costarricenses para separar del concepto moderno de nacionalismo un sentimiento a su vez "nacionalista". No obstante sus logros en relación con el estudio histórico de las diferentes fases de construcción del "edificio estatal" en el siglo XIX, la perspectiva histórica no se conjuga con su visión sobre lo nacional: "no hay una conjunción precisa para la cristalización de un sentido de comunidad nacional compartido" (Palmer, 1990: 64). Los elementos que Vega subraya (la democracia rural de pequeños campesinos, etc.), si son exactos, podrían tal vez ayudar a proyectar una idea coherente de 'nacionez'

posible pero el problema esencial es que él los toma como la esencia de la nación (Palmer, 1990: 65).

Las investigaciones mencionadas señalan en primer término la importancia tanto de la estructura familiar en sí como de la ideología de gran familia, elementos decisivos en la consolidación de un marco de lealtades cohesionantes de la identidad cultural y nacional. En esta línea, Stone y Vega Carballo apuntan una conjunción de factores, que a su entender, favorecieron el proceso unificador de la población: pequeñez, aislamiento, concentración en un territorio fértil y reducido y dedicación al trabajo campesino. Ambos insisten en lo limitado y cohesivo del grupo colonizador y en su temprano sentido de inclusividad y solidaridad, fortalecido por la tendencia al proceso de concentración geográfica. Por lo que atañe al propósito de estas líneas es importante reparar en la permanencia de la imagen del país que se descubre y se continúa construyendo en estos trabajos, imagen cuya fuerza cohesionante se mantiene en la actualidad.

Durante los primeros años de vida independiente se acentuó el primitivo proceso de unificación mediante los esfuerzos por superar los localismos y revertir las tendencias centrífugas que bloqueaban el fortalecimiento del estado. Paralelamente, surgían una serie de textos que manifestaban y fortalecían a la vez el naciente sentimiento nacional. Aquí interesan también como lugar de construcción de representaciones de larga vigencia en la literatura y el discurso ideológico.

Estos textos insisten en la necesidad de orden y paz, como se comprueba ya en un interesante documento de Juan Mora Fernández, primer Jefe de Estado, quien en 1827 destacaba el apego del pueblo costarricense a la ley, el orden y la paz pública y elogiaba la independencia y soberanía, mantenidas a pesar de la pequeñez y la oscuridad del naciente estado. Vega Carballo llama la atención sobre el vínculo que el mismo Mora establece entre progreso y paz. Cita un texto de 1829 en el que el Jefe de Estado recuerda cómo

la tranquilidad pública, dejando tiempo libre a todos los habitantes para consagrarse a sus negocios, labores y especulaciones y asegurándoles el goce de sus productos, ha hecho progresar sensiblemente entre nosotros el comercio, la minería y agricultura, y a la par de estas ventajas se multiplican las empresas, los productos, las ganancias y los consumos (Mora F. cit. por Vega, 1982: 121).

El investigador analiza estos textos como parte del proceso de consolidación de un poder de clase consustancial al fortalecimiento del poder estatal. El proceso de consolidación del estado aparece inseparable de cierto desarrollo de las relaciones sociales y su correlato territorial. En lo que atañe a Costa Rica, Vega analiza los vínculos que se establecen entre el afianzamiento del Valle Occidental como espacio político, la expansión geográfica cafetalera y la consolidación de una clase social hegemónica. Desde esta óptica, el proceso de constitución del estado nacional se percibe como un fenómeno complejo, que comprende la afirmación de un territorio geográfico y un espacio político, la paralela superación de los localismos alrededor de un proyecto económico de clase que se presenta como interés nacional y el logro de una plena normatividad jurídica (Vega, 1981: 155).

Este proceso supuso entre otras cosas la centralización política y territorial, la racionalización de la administración pública y una legitimación de signo democrático asociada a la defensa del sufragio, la ciudadanía, la propiedad privada y las libertades de asociación y expresión. Al oponerse a la anarquía, las revoluciones y la tiranía, los textos mencionados ayudaban a crear el consenso necesario para instaurar un proyecto de clase percibido como acorde con el interés general y, a la vez, cohesionaban e identificaban a los costarricenses ante el resto de los países del Istmo. El llamado a la unidad ante las fuerzas centrífugas del localismo se convirtió poco a poco en la apelación a la concordia de las clases bajo un proyecto supuestamente nacional. Esta visión de la unidad perduraría en el discurso oficial, toda vez que posibilita las formas específicas de dominación clasista en el país.

Interesa recordar rápidamente otro texto del mismo período, frecuentemente citado pues ofrece una temprana conceptualización de lo que se reconoce como común y característico de los costarricenses. En él, el bachiller Rafael Francisco Osejo destaca el libre ejercicio de la soberanía en el país, lo pacífico y laborioso de los habitantes y el contraste que ofrece el orden del naciente estado al compararse con la anarquía imperante en otros países. Todo lo anterior, afirma, ha dado a Costa Rica un lugar respetable en el conjunto de los pueblos cultos (Osejo cit. por Vega, 1981: 141). Tal y como lo entiende Vega, en estas líneas se sintetizan importantes constantes ideológicas, como la oposición *orden/anarquía* y la presencia de la paz y el trabajo como valores centrales.

Ya en 1833, Osejo indica los elementos que constituyen la descripción ideal del costarricense y la sociedad en que vive, oponiéndola al caos exterior, lo que fortalece el efecto de cohesión de la imagen. El mismo procedimiento expositivo: enumeración y adición de elementos y

contraposición del resultado global a otro conjunto de rasgos valorados negativamente, reaparece en numerosos textos oratorios y ensayísticos posteriores.

En 1829, Juan Mora Fernández hace referencia al contraste entre Costa Rica y el resto de la república centroamericana en los siguientes términos:

mas en circunstancias de que todo el cuerpo de la república aparece dividido, desunido y cubierto de sangre, de cenizas, de llanto y desesperación..., observaréis con placer que el de Costa Rica presenta un cuadro, aunque pequeño y sencillo, ileso y agradable e iluminado en todo su círculo por el iris de la paz (Mora F., 1829: 150).

De nuevo en 1845, el editorialista del *Mentor* costarricense expresa su preocupación por el estado convulso de las naciones centroamericanas. En una crónica noticiosa pasa revista a los hechos ocurridos en Guatemala, El Salvador, Honduras y Nicaragua, países que aparecen como lo otro, externo, amenazante. Su recorrido en el papel es una especie de periplo en el que el yo, ubicado inicialmente en un acá, espacio interno que no califica, se enfrenta al caos político externo para volver a lo propio, ahora calificado elogiosamente, por contraste, como la sociedad civil ordenada. El cronista se apoya en la evidencia de los hechos y el prestigio de la escritura, cuando afirma, por ejemplo:

Costa-rica. Aquí es donde únicamente se ensancha el espíritu con placer, contemplando un pueblo inteligente, laborioso y pacífico dedicado a la vida industrial, observando la moderación i civismo de los jefes militares (los primeros siempre en acatar el poder civil,) i contando los triunfos que cada día alcanza la razón sobre las pasiones de partido, la intolerancia y el localismo (Anónimo, 1845: 334).

La presencia de este procedimiento expositivo está plenamente explicada por la función de los textos analizados. Como dice Anderson, la nación se imagina como soberana y, a la vez, como limitada. Al igual que en otros procesos de definición de la identidad, no basta con la caracterización propia sino que se requiere oponer los rasgos que se adicionan a los trazos opuestos de algún otro. Caracterización y contraposición son, pues, dos momentos de un mismo proceso.

En muchos de los documentos consultados, la distancia que se dibuja entre Costa Rica y el resto del Istmo se traduce en la noción de neutralidad, que posteriormente tomará cuerpo como doctrina. En 1827, por ejemplo, Joaquín Bernardo Calvo, ministro general del estado, asegura que éste "se ha mantenido pasivo espectador de las contiendas" del resto de los países (Calvo, 1827: 148).

Algunos años después, el presidente Mora Porras recuerda este rasgo, que además aparece unido a la virtud de la hospitalidad: "Siempre neutrales en vuestras discordias, hemos acogido por igual a todos los nicaragüenses" (Mora P., 1856: 255).

Las administraciones de Braulio Carrillo (1835-37, 1838-42) suponen un avance en el afianzamiento del estado nacional. Durante esos años se concreta el retroceso de los cuadros locales de poder y la centralización administrativa en San José. A este gobernante se le atribuye la racionalización de la administración pública, la utilización del aparato estatal para estimular el desarrollo económico de la clase cafetalera y el ordenamiento público. Además se interesó por la defensa de los principios de integridad territorial y soberanía absoluta.

Mientras se fortalecían el estado y el poder central, la necesidad de unión se convertía en uno de los ingredientes básicos del discurso oficial. Este valor venía a completar la ecuación señalada "paz igual progreso", como indica Vega Carballo al referirse a la justificación que hace Carrillo al asumir plenos poderes en 1841: "La unión es la base de la paz pública, y ésta el manantial único de todos los bienes individuales y generales" (Carrillo, cit. por Vega, 1981: 201).

La unidad se opone, como el orden, a la anarquía, peligro señalado ya por Mora Fernández. Unión y paz como premisas de la riqueza se convierten en los ejes del discurso nacional del momento, sustentado en la utopía del progreso.

Numerosos textos políticos insisten sobre la unidad como requisito del progreso, planteando este valor como necesario al bien común. Por ejemplo, Rafael Moya aconseja en 1845: "Consevemos pues, la unión y la buena armonía que forman las únicas bases sólidas de nuestra prosperidad. Cada uno de vosotros tiene mucho que perder en cualquier trastorno" (Moya, 1845: 279).

Textos como los señalados no sólo crean un referente obligado para discursos posteriores sino que presentan generalmente cierto dinamismo, una orientación hacia el futuro explicable por su cercanía con los hechos históricos a que se refieren. Este tono contrastará con el de textos posteriores, notoriamente nostálgicos y añorantes de un pasado que idealizan.

Es posible indicar otros numerosos contenidos en estos primeros manifiestos republicanos, la estructuración de los cuales entra en relación con el proceso de afianzamiento del estado, por lo que estos valores se constituyen en rasgos atribuidos a la nacionalidad costarricense. Vega Carballo subraya entre estos elementos el apego a la juridicidad y la legalidad que posibilitan la dimensión legal y el constitucionalismo. El sociólogo considera que estos aspectos son constantes que constituyen el desarrollo político del país y perfilan un sistema de dominación indirecta que perdura hasta nuestros días (Vega, 1982).

Estos elementos interesan sobre todo porque completan el discurso nacional, que expresa estos atributos de la estaticidad desvinculándolos de la función que cumplen en el proceso de consolidación de los grupos económicamente dominantes. En un inicio, el liberalismo ofrece las fórmulas que reestructuran continuamente el discurso nacional, en una reflexión paralela e inseparable del fortalecimiento del estado y el proyecto económico cafetalero. La ensayística posterior, a partir de los primeros lustros del siglo XX se encargará de indicar la distancia entre este discurso y la realidad social, en abierta crítica al legalismo y el constitucionalismo. Cierta literatura, por otra parte, como se verá más adelante, presentará el mundo armónico e idílico como una postulación inalcanzable en la realidad del mundo ficticio, modelando así el abismo que algunos escritores perciben entre el discurso y la vida.

A los elementos mencionados se unen otros, también propios del credo liberal, como la abierta defensa de la libertad económica, el respeto a la propiedad, la importancia concedida a la instrucción y la apología al trabajo como origen de riqueza. De acuerdo con las doctrinas vigentes, la propiedad es garantía contra la holganza, el vicio y la prostitución. En cierto sentido, en algunos textos el ser propietario, pequeño propietario, es la garantía de inclusión en el mundo idílico, en la familia patriarcal.

También el trabajo se afirma como valor en la visión utópica de la nueva nación, llamada al progreso y a ser asiento de las virtudes republicanas. Se encuentra, por ejemplo, en el Mentor costarricense esta reflexión:

[El pueblo] es honrado, laborioso y sumiso, protegedlo, fomentad los elementos de prosperidad que posee, i lo veréis dichoso, i lo que es mayor bien, mantenedlo en la paz, i veréis florecer la agricultura, el comercio, las ciencias i las artes (Alfaro, 1844: 265).

El pueblo se mira con consideración desde la distancia apropiada. Sus virtudes, la labo- riosidad vinculada a la sumisión, la obediencia a los jefes y el respeto a las clases dominantes, obligan al poderoso a protegerlo. Carente en absoluto de protagonismo, es capaz, sin embargo, bien dirigido, de contribuir a la construcción de la sociedad utópica. En esta, la propiedad y el trabajo se ligan con la paz y el saber mientras que la armonía, producto de la unidad, favorece a todos y posibilita el progreso común. La autoconciencia textual sobre el asunto del origen del país se manifiesta incluso en el tono sentencioso, casi bíblico, empleado. Igualmente, la prosa es elemental y simple, primitiva. El momento histórico guarda un sabor fundacional. Y también, los glosadores de las viejas palabras no nos escapamos, en estas líneas, de buscar una suerte de origen a las preguntas que nos asaltan todavía.

Esta imagen ideal de la sociedad, llamada a tener larga vida en el discurso político y la literatura, explica el tono de ciertos textos, como éste, del senador presidente Rafael Moya:

Por lo demás, señores, nuestra situación es bastante envidiable una vez que disfrutamos del bien supremo de la paz, i de infinidad de elementos que nos conducen al engrandecimiento, anunciándonos un porvenir próspero i floreciente, al paso que los demás Estados ofrecen un cuadro tétrico, capaz de conmover a los corazones más insensibles (Moya, 1844: 265).

Este tono optimista y la proyección al futuro desaparecerán en muchos textos posteriores y se trocarán muchas veces en la idealización nostálgica del pasado. En esta época de afianzamiento inicial es posible todavía el optimismo en documentos que sintetizan las líneas esenciales del discurso nacional de esos años. Las percepciones iniciales de la patria tienden ya a idealizarla: trabajo, paz, civismo, unión, como rasgos que constituyen los atributos del costarricense. Todo reunido en contraste con el cuadro que ofrecen otros países y todo ofrecido al extranjero, elemento nuevo que aparece tímidamente, figura central de numerosos discursos posteriores y personaje alabado o vituperado en la literatura por nacer:

Todos los que apetezcan quietud, i desesperen de conseguirla en otros Estados vengan a Costa-rica que encontrarán garantías, hospitalidad i proporciones para trabajar, contribuyendo también con su presencia a consolidar la paz que disfrutamos. Al contrario, los aspirantes i turbulentos jamás encontrarán aquí cabida (Anónimo, 1845: 334).

El cuadro que se empieza a dibujar, la utopía civil que marca el discurso nacional, se configura en correlato con la creación de un espacio idílico, imagen del territorio geográfico que se delimita externa e internamente durante el proceso de consolidación de la nacionalidad. Como se verá más adelante, esta geografía es literaria y se construye a partir de esquemas y tópicos codificados previamente.

Sergio Ramírez analiza la presencia en el siglo pasado de una ideología que fomentaba la corriente inmigratoria en Centro América y que se encargaba de ofrecer una imagen idílica del país y sus habitantes. Considera que esta visión del país desarrolla el 'topos' del país vergel, "un ideal de nación cuyo destino secular no sea otra cosa que el feliz vergel donde se recogen frutos de sobremesa (cacao, café y azúcar y después bananos)" (Ramírez, 1975: 299). Para este autor, dicho ideal subraya la ausencia de esfuerzo ante la prodigalidad de la naturaleza y presenta al nativo como un buen salvaje, haragán y feliz. Esta concepción del costarricense, presente en numerosos textos y en la literatura costumbrista, se percibe un poco atenuada en afirmaciones como la siguiente, que habla de la docilidad y el buen talante de los nacionales:

Aquí se palpa el excelente carácter de nuestro pueblo: pacífico, laborioso y apasionado a la diversión, su constancia i eficacia para gozar, es solamente comparable al tezón i actividad con que trabaja; i lejos de mirar con ceño o envidia los recreos de las clases superiores, él se asimila a ellos, los imita y procura mejorar (Anónimo, 1844: 156).

A diferencia de ciertas manifestaciones posteriores, aquí, junto con la diversión, se exalta aún como propio del pueblo el apego al trabajo, aunque concebido en relación cercana con el disfrute, lo que obvia los aspectos penosos de esa actividad.

En todo caso, el elogio al que Osejo llamaba el "clima más bello del mundo conocido"⁶² y las loas a la fecundidad, abundancia y riquezas naturales, pueden servir de marco a un mundo de

62 Rafael Francisco Osejo, aprovecha la edición de la Geografía universal de Acherman en 1833 y agrega una parte sobre geografía de Costa Rica, "La adición". Se refiere a los límites del estado y su clima: "Se puede asegurar que el clima es el más bello del mundo conocido pues que ni es excesivamente frío ni caliente" (Osejo, 1833: 115). Osejo poseía una clara conciencia del pasado y del valor de los archivos, legajos y memorias. Propuso tempranamente una periodización de la historia nacional.

trabajo. La importancia del clima como elemento determinante del carácter del costarricense y de la misma organización política se funda desde entonces como una constante de la ideología nacional. Será también un ingrediente que aparece reiteradamente en el discurso de la crítica literaria desde muy temprano. El siguiente texto, inserto en la declaración por la que el estado se erige en República en 1848, conjuga el paisaje ideal con la utopía republicana:

Con una extensión igual o mayor a la de Bélgica y Holanda, a la de Suiza y Portugal, con tierras vírgenes y feraces que brindan en un mismo espacio los pingües frutos tropicales y los de zona templada, con puertos cómodos e inmediatos en el Pacífico y Atlántico ¿qué le falta para ser feliz? Consolidar la paz y el orden social, cimentar los hábitos de obediencia a las leyes y a los magistrados, y profesar el casi infalible dogma de que la industria y el trabajo no las guerras y revoluciones, hacen la dicha de los pueblos (Castro Madriz, 1848: 246).

El documento citado ofrece otro elemento que también se mantiene constante en el discurso nacional: la referencia a la pequeñez del territorio, vista más como virtud que como carencia.

No resulta inadecuado preguntar si el paisaje dibujado en todos esos documentos, el tópico del país vergel, pese a que aparentemente posee un carácter secular, no tiene algo de paradisiaco y, por lo tanto, de religioso. Si a esta sospecha se agrega el hecho de que las virtudes cívicas se describen muchas veces en términos de virtudes morales y cristianas, se confirma la persistencia y la fuerza del cristianismo en ese momento.

De manera similar, es posible rastrear en los discursos y los artículos periodísticos de la época los tres niveles del discurso nacional ya señalados (ideológico, descriptivo y narrativo) en los que se empieza a perfilar una idea de nación. Como se dijo, la imagen de la familia parece unir con más fuerza que los otros todos estos niveles, de manera que estos discursos y artículos periodísticos no sólo trazan las líneas ideológicas que fundan la retórica nacional sino también esbozan procedimientos expositivos rudimentarios e iniciales imágenes idealizadas del país.

Se dibuja poco a poco una patria ideal, cuya existencia se sustenta en valores fijos y cuyos héroes se distinguen por las virtudes cívicas. Se delimita imaginariamente un espacio nacional, figurado a partir de tópicos literarios y se insiste en la noción de familia, como la más cercana para expresar y modelar la nascente conciencia de pertenencia a una nueva república.

Nostalgia, recuperación y ruptura

Nostalgia, recuperación y ruptura

HIMNOS, PROCLAMAS Y DISCURSOS: LA EPOPEYA CAMPESINA

Al rastrear los diferentes senderos que recorre esta imagen del país, resulta de gran importancia el análisis de los textos generados alrededor de la Campaña Nacional de 1856⁶³. En ellos se encuentran perfilados con más claridad los elementos de una sociedad idílica y se muestra con excepcional nitidez el poder cohesionante de la imagen de la familia. A la vez, tanto los postulados ideológicos como los hechos, los héroes y las imágenes resultantes reaparecen en textos posteriores e incluso llegan a constituir algunos de los estereotipos nacionales.

Las líneas que siguen destacan la imagen familiar e idílica en algunos documentos de la Campaña y a la vez muestran cómo estos elementos se recuperan y modifican en dos textos posteriores: el libro de Máximo Soto Hall, *Un vistazo a Costa Rica en el siglo XIX* (1901) y el *Himno Nacional de Costa Rica* (1902).

La patria del propietario

Los documentos de la Campaña Nacional se refieren y se dirigen a un pueblo de trabajadores y propietarios, a una sociedad pacífica y progresista que se siente amenazada por un peligro externo: los filibusteros, fuerza extranjera, que interrumpe momentáneamente el curso normal de la vida. El triunfo costarricense, logrado gracias al valor y la protección divina, permite el retorno al estado original, definitorio de la especificidad de lo costarricense.

Las proclamas de Juan Rafael Mora ofrecen una interpretación de la Campaña y afirman determinada imagen del país. A la vez, en cuanto enunciados, evidencian una relación específica

63 La así llamada Campaña Nacional se refiere a los hechos protagonizados por los costarricenses durante la guerra contra los filibusteros estadounidenses quienes, comandados por William Walker, invadieron Centroamérica en 1855-6. En esta parte de la historia costarricense resalta la figura del entonces presidente Juan Rafael Mora Porras (1814-1860), autor de las proclamas que se analizan en este trabajo. Posteriormente, la visión de esos hechos en la historiografía costarricense se organizó alrededor de la figura casi legendaria del soldado-campesino Juan Santamaría.

entre el emisor, el Presidente, y los receptores, los costarricenses, sobre quienes tiene la potestad de ordenar y aconsejar.

En la proclama del 20 de noviembre de 1855, el presidente Mora advierte a los costarricenses sobre la cercanía del peligro filibustero, en una frase que resume las exigencias del momento histórico: "No interrumpais vuestras faenas, pero preparad vuestras armas"⁶⁴.

La orden, un tanto modificada, se reitera en el discurso pronunciado por Mora en la Garita de Río Grande, al regreso de las tropas vencedoras, el 12 de mayo de 1857. Dice en esta ocasión el Presidente: "Trocad el fusil por vuestro arado, pero conservadle siempre dispuesto para defender la ley, la concordia nacional, que es nuestra fuerza, y la patria centroamericana" (p. 259).

Estos enunciados sirven de encuadre a las proclamas y los discursos de Mora durante la guerra contra los filibusteros al subrayar el inicio y la culminación de un ciclo discursivo que coincide con el desarrollo de la empresa histórica. Por su misma disposición, al inicio y al final de una serie de hechos y discursos, refuerzan la forma cerrada, protectora, que se repite como una garantía de amparo familiar en numerosos niveles del texto.

Así, por ejemplo, en el mensaje a los nicaragüenses, del 26 de marzo de 1856, Mora Porras acude a una construcción paralela que presenta gran interés: "Desde el seno de nuestras pacíficas montañas he oído vuestros congojosos lamentos" (p.255).

El ritmo de la frase opone los segmentos "nuestras pacíficas montañas" y "vuestros congojosos lamentos", unidos activamente por la forma verbal en primera persona singular, "he oído". Se retoma aquí la oposición entre el país y el exterior. Al aludir a la imagen de la montaña, se acude a una imagen doblemente maternal y acogedora. A la vez, indirectamente se hace referencia a la caracterización cultural del costarricense: montañez, campesino y, desde luego, pacífico.

El segundo segmento, "vuestros congojosos lamentos" aparece opuesto al anterior en varios niveles: en el fonético, por el juego de las vocales *a/o*, en un plano gramatical, por el uso de los adjetivos posesivos y en el nivel semántico, por el contraste *paz/congoja*. A la vez, la alusión a los lamentos refuerza el efecto de la imagen protectora y la llena de ecos bíblicos.

Esta oposición, que deja a Nicaragua fuera de la familia nacional, se atenúa sin embargo ante la presencia de una fuerza externa aún más amenazante y aparece la posibilidad de una unidad

64 Los textos citados de Mora y Llorente y la Fuente aparecen en Meléndez, 1978. Esta cita está en la p.253.

más amplia: "Que una sola bandera, una sola causa y un grito de concordia y de progreso nos reúna a todos como católicos, como hijos de una misma patria, como verdaderos hermanos (p.255).

En la cita llaman la atención varias cosas: antes que nada, los rasgos comunes que llevan a los costarricenses a romper su proverbial neutralidad son tanto de índole política como religiosa. A lo largo de todos los documentos de la proclama se mantiene esta recurrencia paralela a la religión y la política. Por otro lado, tanto lo político como lo religioso se plantea en relación con las imágenes familiares.

Existe todavía otra oposición, esta vez tendiente a caracterizar al filibustero: "los cobardes filibusteros" se oponen a "los pacíficos costarricenses". El extranjero cobarde no se opone al costarricense valeroso: el adjetivo pacífico, por lo tanto, no supone en ningún momento miedo ante el combate, como entenderá el autor del Himno Nacional, según se verá más adelante.

En otros documentos de la Campaña se reitera con claridad la imagen de la sociedad como familia. Las proclamas se dirigen a un pueblo de hermanos y Mora se compara con un padre: "Vengo a recibiros con el orgullo y el amor con que un padre vuelve a ver a sus hijos vencedores" , afirma el Presidente en el discurso de la Garita (p.259). El mandatario asume funciones paternas: vela, piensa, sueña, padece o se alegra por sus hijos, como asegura al recibir a las tropas triunfantes.

La figura maternal en esta familia está representada por la patria, "la santa madre" de todo cuanto aman los soldados y a la que todo se sacrifica. Mora incluso habla y promete en nombre de la patria, reafirmando así la jerarquía que vincula a los miembros de la gran familia: "Sed bienvenidos a esta patria idolatrada que tanto os debe y que, yo os lo prometo, sabrá recompensar vuestros servicios" (p.260). De esta manera, en el plano pragmático, se reitera el postulado que favorece la ideología de gran familia, concretada plásticamente en la imagen idílica.

La insistencia en la familia como modelo de la relación entre los costarricenses es inseparable de la caracterización de estos como propietarios. La situación común de propietarios crea otro vínculo de igualdad y hermandad entre Mora y los costarricenses. El ligamen entre ambos conceptos es tan estrecho que no es sino a partir de la imagen de la familia que se propone el problema de la propiedad.

En la proclama del 20 de noviembre de 1855, Mora plantea una relación clara entre la propiedad y la familia, ambas amenazadas por el peligro de usurpación y apropiación de parte de los filibusteros. En una construcción retórica bímembre, el Presidente advierte que los extranjeros

"proyectan invadir a Costa Rica para buscar en nuestros esposas e hijos, en nuestras casas y haciendas, goces a sus feroces pasiones, alimento a su desenfrenada codicia" (p.253).

En un mismo plano familia y propiedad se ven amenazadas por el enemigo, como confirma dos días después el obispo Llorente y Lafuente. El prelado acude a la misma ecuación del Presidente al llamar a los costarricenses a la guerra: "Desenfrenados en sus pasiones ¿Qué podréis esperar para vuestras castas esposas e inocentes hijos? Sedientos de riquezas: ¿Cómo conservaréis vuestra propiedad?" (p.251).

En la alocución a las tropas que marchan a la guerra, el Obispo recuerda esta amenaza que pende sobre la familia y la hacienda: en Granada los extranjeros han reducido a los propietarios a la indigencia y "han tenido la insolencia de apropiarse la mujer ajena" (p.252).

Como puede notarse en los ejemplos citados, en varios momentos el enfrentamiento entre los centroamericanos y los extranjeros se plantea en términos morales, religiosos. La caracterización acude a la dicotomía *pecado/virtud*, que apunta a una semejanza entre las palabras de la autoridad civil, el padre de la patria y la religiosa, el padre espiritual. Palmer advierte la concepción religiosa que subyace a esta afirmaciones:

el sentido profundo de comunidad encarnado en la proclamación del obispo es primeramente católico y secundaria y más distantemente patriótico. El discurso del obispo está basado sorprendentemente no en ninguna noción secular del destino de la nación costarricense sino en una idea de una comunidad religiosa eternamente simultánea: la significación de estos enemigos del catolicismo en constante amenaza a la comunidad religiosa está enteramente entendida en términos de cumplimiento y prefiguración (Palmer, 1990: 75).

La imbricación entre los conceptos de propiedad y familia se subraya también en el mensaje de Mora a los costarricenses, fechado el 1 de marzo de 1856:

Vuestras madres, esposas, hermanos e hijos os animan. Sus patrióticas virtudes nos harán invencibles. Al pelear por la salvación de nuestros hermanos, combatiremos también por ellos, por su honor, por su existencia, por nuestra patria idolatrada y la independencia hispanoamericana (p.254).

Resalta en estas frases la posesión como rasgo básico: la familia posee virtudes patrióticas que se defienden en el combate, los soldados poseen esas familias. La ambigüedad del pronombre ellos, que parece referirse tanto a virtudes (sustantivo con el que concuerda gramaticalmente), como a las madres, esposas, hermanos e hijos, a los que remite, refuerza la vinculación existente entre los conceptos de familia y propiedad. El uso del pronombre nosotros, por otra parte, ahonda la cercanía entre el Presidente y los ciudadanos: padres e hijos, propietarios, iguales.

No es de extrañar tampoco, que sea la alusión al peligro que corren las mujeres y los hijos, esos entes considerados un poco parientes y un poco posesiones, lo que permite crear la homología entre familia y pertenencia.

El mensaje de Mora al Congreso al finalizar la guerra recupera en cierto modo esta representación de los hechos históricos. La apertura del texto fija una imagen de Costa Rica en 1855: "Grato era el cuadro que en su modesta infancia presentaba Costa Rica en 1855. Concordia y amistad con los países hermanos y extranjeros-Orden, paz y prosperidad en el interior" (p.275).

Efectivamente, se trata de un verdadero cuadro que sitúa la imagen del país dentro de la utopía del progreso:

Garantías para todos, la población duplicándose, la instrucción difundándose, las leyes codificándose ilustradamente, el comercio acrecentado, la agricultura obteniendo de día en día mayores beneficios, las ciudades engrandeciéndose, allanándose los caminos, las obras y las rentas públicas aumentando, y por todas partes el pueblo avanzando con paso medurado, pero firme, al progreso y bienestar general (p.275).

El recuento detallado de las virtudes del progreso, verdadera síntesis de las aspiraciones del momento, ofrece un interesante equilibrio de movilidad y estatismo. El recurso que posibilita lo anterior estriba en el uso de formas verbales no conjugadas en el texto, especialmente la reiteración de gerundios. Además, la sociedad aparece como impulsada por una dinámica interna e independiente casi de los beneficiarios del progreso, los hombres. La eclosión de la abundancia, espontánea y natural, comparable al crecimiento de los individuos, desborda la participación de los hombres, arrastrados por el vértigo imperceptible de la prosperidad en la paz. El cuadro contiene estas fuerzas y las encauza en la medida.

El mensaje señala la irrupción de "la falange aventurera" que amenaza este orden y justifica la guerra, una "guerra santa" "que la razón y la humanidad no condenan". Sin embargo, la empresa no cambiará las virtudes que son inherentes a los costarricenses. Los jefes y los soldados que protagonizaron los hechos heroicos constituyen para Mora "un ejército de labradores y artesanos... de pacíficos y honrados propietarios" que ha sacrificado su bienestar, "su tranquilidad ... intereses, goces domésticos" e incluso sus vidas por la integridad de la República.

Por otro lado, la imagen no es nueva. En marzo de 1829 Juan Mora Fernández, Jefe de Estado definía así la fuerza pública: "nuestra milicia es una colección de ciudadanos honrados, pacíficos labradores, artesanos y jornaleros, que entregados honesta y constantemente a sus privadas ocupaciones subsisten de su industria y no tienen más aspiración que cumplir con sus deberes domésticos y defender al Estado cuando los llama la ley" (Mora F.,1829:154).

En otros textos de Mora se insiste en que los nacionales encarnan estas virtudes incluso durante la guerra: son pacíficos, trabajadores, amantes del orden y la armonía. Estaban antes del conflicto en las "pacíficas montañas" dedicados a "nobles faenas" y su "laboriosa perseverancia" era garantía de riqueza y felicidad. El hecho circunstancial de la guerra no cambiaría una existencia que se organiza, bajo la tutela de la ley, en el seno de una gran familia.

Esta percepción del mal como algo externo, como una amenaza que viene de fuera, colabora en la cohesión interna del grupo y a la vez asegura la condición armónica categorizándola como propia de los costarricenses: cualquier elemento perturbador viene del extranjero, ninguno puede engendrarse internamente.

En el informe al Congreso, Mora cierra el relato de los hechos bélicos con la descripción del retorno a la situación inicial:

Todo vuelve a tomar un aspecto halagüeño: la confianza renace, el movimiento se generaliza, nuestros floridos campos aparecen cual nunca cubiertos de hermosos sembrados y plantaciones que anuncian valiosas cosechas, los empresarios, campesinos y artesanos vuelven a sus labores y especulaciones, todo torna a recobrar acción y vida (p.277).

El cuadro describe un renacimiento, una reaparición y una vuelta a la situación natural y propia, primordial. La consecuente visión de la sociedad costarricense reproduce varios de los rasgos del idilio campesino, al que se anexan otros cercanos a la ideología republicana, como la

neutralidad, la defensa de la legalidad y el constitucionalismo. De esta manera, se imbrican el idilio antiguo y los valores republicanos, en un proceso de enriquecimiento y legitimación de las construcciones ideológicas.

Se trata de lo que Bajtin describe como el cronotopo idílico, en el que aparece un pequeño mundo espacial, limitado y fijo a un lugar. Este cronotopo, que se manifiesta muchas veces en la literatura de costumbres, posee como héroes a los campesinos, artesanos, pastores, maestros rurales y otros participantes del idilio familiar, laboral y agrícola. Favorece como acontecimientos aquellos vinculados con el mundo del trabajo y la familia. Algunos elementos de este cronotopo reaparecen en los textos analizados, pese a no ser estos específicamente literarios, con lo que se comprueba la cercanía que guardan respecto a las representaciones retóricas y poéticas tradicionales.

La patria centroamericana

Los documentos analizados son fuente de muchas representaciones nacionales posteriores y serán reelaborados en diversas crónicas, himnos, historias patrias y textos literarios.

Existe, sin embargo, un texto menos conocido de Mora Porras, incluido en el mensaje del Presidente al Congreso del 3 de agosto de 1856. Este mensaje, que, como se dijo, narra los hechos de la Campaña nacional e informa sobre los motivos y el curso de la guerra, se cierra con una especie de ensayo, en el que perfilan varios temas de interés en el momento. Se refiere Mora al choque entre la caduca estructura colonial y las nuevas fuerzas, encarnadas sobre todo en los Estados Unidos. Comprende la importancia de la situación geográfica y de la riqueza potencial de Centro América y propone la unión, base del progreso, como la única garantía de no ser avasallados por los Estados Unidos:

Si el espíritu de empresa en unos, el de anexión en otros y el de rapiña en muchos, puede envolver un peligro inminente para nosotros, ¿quién puede disimular que el más grave y terrible riesgo consiste en la desunión, en la miseria en el mismo foco de la riqueza natural más abundante, en la falta de comunicaciones, de población y adelantamientos políticos y sociales de nuestras precarias nacionalidades? (p. 279).

El progreso se expresa, como en Sarmiento, en el auge de la población y las comunicaciones y este espejismo tiñe de optimismo el futuro de las naciones jóvenes: "La humanidad marcha individualmente hacia la muerte, pero vuela en conjunto a la libertad, a la armonía, a la civilización universal" (p. 279).

Los peligros que amenazan a nuestros países se indican claramente: "las caducas doctrinas", "las gastadas e insostenibles tradiciones" que impiden comprender el cambio y unirse a la marcha del progreso y hacen posible que: "un pueblo más fuerte, afortunado e inteligente impone un sello oprobioso en sus frentes, y el vencedor hace expiar sus delitos al pueblo vencido con ignominia, esclavitud y sangre" (p. 280).

La visión del extranjero, caracterizado positivamente, implica una mezcla ambigua de admiración y recelo pero, a la vez, destaca la responsabilidad y posibilidad de protagonismo del centroamericano. Ante la inminente amenaza del Norte, Mora propone "la unión, el orden y la libertad" (p. 280), valores que se constituyen aquí en elementos que garantizarían la existencia de la patria centroamericana:

Cimentemos la unión, el orden y la libertad. Unámonos para hacer imposibles la tiranía y la licencia. La unión es la fuerza y la independencia. Así arraigaremos la paz, la justicia y el progreso en el interior, así obtendremos simpatías y respetabilidad para con las grandes naciones que hoy nos miran con desdén, lástima o desprecio (p. 280).

De esta manera, Mora proyecta los valores que caracterizaban el cuadro inicial de Costa Rica al resto de los países del Istmo e inscribe las oposiciones entre orden y anarquía, tiranía y libertad en el conjunto del pensamiento hispanoamericano.

Las ideas expuestas en esta pieza retórica discuten el asunto de la identidad centroamericana más que nacional dentro de las líneas del pensamiento americanista del momento. Aquí están planteadas las preocupaciones centrales de la época que, según Miguel Rojas Mix (1987), atraviesan el pensamiento hispanoamericano a partir de Bolívar: la valoración del pasado, la cuestión de la identidad continental, el problema de la identidad nacional y la exaltación de la técnica y el progreso.

El problema de la identidad se discute con toda la complejidad que este supone, en las nacientes repúblicas, que parten del "intento de formar pueblos semejantes a modelos extraños, al mismo tiempo que reclaman independencia cultural" (Gómez Martínez, 1987: 400).

De hecho, no es difícil notar la percepción ambigua del otro: "la pujante y joven civilización del Norte de América, asimiladora, absorbente, expansiva e impetuosa". Este país es a la vez modelo y enemigo. Se admira como ejemplo por cuanto su origen y vigor se oponen a la herencia española, valorada negativamente en el texto. Esta valoración coincide con la de numerosos políticos y pensadores, como Sarmiento y Lastarria, que ven en los resabios de la época colonial y el legado de España las causas del fracaso del proyecto republicano en América. Pero a la vez, los Estados Unidos se intuyen como el enemigo y el peligro que amenaza a América Central, aletargada y empobrecida, desunida ante "el espíritu de empresa, anexión o rapiña" del temible vecino. Como es lógico, no se conocen claramente las complejas causas económicas de esta situación y más bien la explicación que se perfila anuncia un futuro en el que el progreso decidirá la suerte de los pueblos.

La percepción de la identidad propia se plantea entonces en razón de sus vínculos con los Estados Unidos, lo cual resulta importante pues, como afirma Gómez Martínez, la adquisición de una conciencia de los elementos constitutivos de nuestros pueblos surgió desde el inicio unida a la conciencia de la desproporción entre el progreso de Europa y los Estados Unidos y la marcha lenta de los pueblos hispanoamericanos.

Otro elemento de interés es la conciencia de la necesidad de la unidad, como una salida al atraso y la debilidad de las naciones de la región:

Todos pues debemos interesarnos y participar en nuestros reveses y prosperidades. El golpe que a uno in mole herirá a todos. El aislamiento sería una aberración salvaje; la inacción un crimen, la desunión, el suicidio infalible de nuestras débiles nacionalidades (p. 278).

El mensaje de unión centroamericana presente en este texto será recogido por la ensayística del siglo XX, y los ecos de sus advertencias reaparecerán en las doctrinas unionistas de la década del veinte.

El soldado conocido

En las crónicas tituladas *Un vistazo sobre Costa Rica en el siglo XIX* (1901), Máximo Soto Hall vuelve su mirada a los hechos que cubren la mitad del pasado siglo de la historia costarricense y proyecta en ella los elementos propios de la utopía positivista y republicana. En estos textos se ofrece una visión panorámica de la historia del país a partir de la independencia de España, en la que se recalca sobre todo la presencia de ciertas figuras y hechos históricos sobresalientes. De esta manera, la imagen de la patria se construye por la adición de rasgos notables, curiosos o heroicos. Soto Hall imagina un espacio, unos héroes y un momento privilegiados, que fundan la percepción vigente de la nación. La ubicación en este recuento del soldado Juan Santamaría le confiere dignidad a esta figura, a la vez que sitúa los hechos de 1856 como la cumbre de una épica nacional. La historia se reinterpreta, el pasado se dota de sentido y se vuelve pleno, completo. Cada momento anterior tiene significado como parte de un proceso que conduce al momento actual y lo explica. La nación, cuyo origen se remonta a momentos y espacios heroicos, se concibe como el sujeto de ese proceso ascendente. Esta manera de releer el pasado histórico como un proceso conducente a madurar una tendencia existente desde antiguo hacia la nacionalidad, es uno de los rasgos básicos de la concepción de lo nacional (Anderson, 1983).

El cronista explica cómo, en 1848, la vieja Federación fue sustituida por cinco repúblicas independientes. En este año, por decreto del 29 de setiembre, se ordenó el cambio del pabellón y el escudo, por los vigentes en 1900. "El pabellón fue enarbolado por vez primera el 12 de noviembre de 1848 en la Plaza Mayor", recuerda Soto, y agrega que "para celebrar tal acontecimiento se saludó el día con dianas y salvas de artillería" (p. 76).

En cierto sentido, el articulista está narrando lo que para él es el comienzo de la Nación y del progreso. A partir de este momento se inicia el desarrollo cultural y material del país, apreciado por Soto en relación con el ideal positivista: periódicos, libros, maestros, teatros, en lo cultural. Templos, edificios, casas, caminos, puentes, carreteras, transportes en lo material, todo concebido como una manera de vincular a los nacionales entre sí y con el extranjero. La nación es también, según explica Maravall, el lugar de un programa y de un quehacer propios y supone un repertorio de ideas sentidas como comunes (Maravall, 1967: 27-29).

Precisamente son estos logros los que convierten la administración de Mora Porras en una edad de oro de la historia nacional, que sirve de "aúreo marco" a la figura heroica del Presidente. Esta época es memorable por la prosperidad, el progreso, la urbanización, el fomento de la

agricultura, el comercio y la enseñanza. Constituye un dato ilustrativo de la manera en que Soto proyecta sus propios valores al pasado, el hecho de que considere importante que en esos momentos se piense en construir el primer ferrocarril. Obviamente, este elemento infaltable de la utopía de fin de siglo no podía estar ausente en la época dorada en que se funda la nacionalidad.

Soto Hall coincide con otros escritores como Manuel de Jesús Jiménez al indicar las virtudes de los ciudadanos de aquel tiempo: "En aquellos buenos tiempos en que todos eran servidores de la patria, en que no había políticos de oficio, ni egoístas indiferentes a las cosas públicas" (p. 126).

Se completa así el cuadro de una sociedad progresista, laboriosa y amante de la paz, el espacio idílico en el pasado fundador de la república. En este momento, 1850 aparece como la culminación heroica de un proceso común hacia la felicidad:

y más todavía, como si sólo faltara al país hacer un sacrificio en el altar de la patria y regar con sangre el ara de los grandes ideales, se presentó la guerra contra los filibusteros, que hizo resplandecer las bayonetas en el ataque de Santa Rosa y fulgurar la tea incendiaria - frente el mesón de Rivas (p. 76).

La Campaña Nacional exhibe de manera privilegiada las virtudes de antaño, dignifica y glorifica un período de por sí áureo. Es el momento en que se manifiestan las virtudes cívicas y los comportamientos patrióticos en relación íntima con un proyecto económico y cultural que coincide con el que se impulsa en 1900. La concordancia de todos estos elementos convierte ese momento histórico en el centro de la historia patria: antes y después se marcan ahí y 1850 es el modelo de la sociedad costarricense ideal.

La figura de Mora Porras aparece glorificada dentro de esta imagen idealizada. Se habla de él como "el patriota, el centroamericano, el hombre que sacude con férreo brazo la cadena de una afrentosa dominación" (p. 126).

Las imágenes, fijadas en las proclamas, de un pueblo pacífico y campesino obligado a la guerra en defensa del país, reaparecen en los artículos de Soto, en los que se resalta el heroísmo, la fe y el coraje de los patriotas. Estos están llamados a proteger a una patria, caracterizada según los rasgos del idilio y percibida como el lugar de permanencia y sucesión de las generaciones familia-

res: "el suelo en que se jugó durante la infancia, en que se constituyó el hogar en la edad viril, en que duermen el sueño sin despertar los seres queridos" (p. 155).

El relato de la batalla de Rivas inserta un elemento dramático importante: el diálogo entre Cañas, el General, y Juan Santamaría, el soldado heroico. Este diálogo aproxima los hechos y el relato que se hace de estos al lector, que presencia así el origen del héroe y el mito. A lo anterior hay que agregar los rasgos tan domésticos y corrientes de Juan: pobre, oscuro de piel, bastante inculto, preocupado por su madre. Como el resto de los soldados, es ante todo un campesino, que pelea bajo una tutela paternal.

Anderson (1983) insiste en la importancia del culto al héroe, al soldado desconocido dentro del proceso de construcción de la nación. Esta figura anónima, dice el estudioso inglés, cumple la función de volver trascendente la acción individual por la patria. Como uno de los símbolos característicos de la nacionalidad, el soldado desconocido y la muerte por la patria que él justifica, realiza la necesaria conexión del individuo con la inmortalidad. Juan Santamaría es la versión costarricense de este soldado, sólo que en nuestro caso, el discurso nacional le otorgó nombre y apellido históricos e, incluso, lo dotó de algunos datos biográficos, como su origen pobre, su color y la figura de su madre. Palmer ha estudiado con detalle la construcción de la figura de Santamaría. De acuerdo con él, la primera representación del soldado apareció en el Diario de Costa Rica en marzo de 1885, con el artículo "Un héroe anónimo", del hondureño Álvaro Contreras, editor literario de El ferrocarril (Palmer, 1990: 158). Con esta referencia, dice Palmer, empieza realmente la construcción de la figura nacional, aunque haya tenido antecedentes como el artículo de Obaldía, que pudo haber sido la fuente del de Contreras.

El asunto sobre el que es necesario insistir acerca de esta recuperación como acto de invención, sin embargo, no es si Juan Santamaría realmente existió o no (es probable que él en realidad se sacrificara heroicamente en 1856) sino que el artículo de Contreras, reproducido por Pío Víquez, editor de la oficial Gaceta, marca el inicio de la utilización estatal de esta figura como un símbolo oficial de representación central del discurso nacional liberal (Palmer, 1990: 159)⁶⁵.

65 Palmer anota además otra fecha importante: el 28 de febrero de ese año, Barrios había declarado la Unión de Centro América e hizo planes para actuar mediante las armas si el acuerdo de paz fallaba. El 22 de marzo en la primera página del Diario de Costa Rica aparece un artículo que hace un llamamiento

Como también apunta Anderson, para que el vínculo con la patria sea válido, debe presentarse de modo desinteresado y como fatal. Juan Santamaría, de extracción campesina y soldado raso, se sacrificó, de acuerdo con las narraciones, desinteresadamente. A diferencia de Juan Rafael Mora, la historiografía costarricense nunca lo presenta ligado con intereses de clase sino más bien, nacionales. Es en este sentido que su imagen se dota de pureza.

Además, comparte el carácter fatal propio del vínculo de todo ciudadano con la tierra donde nace. Su gesto heroico, del que está ausente cualquier tipo de duda, pone de manifiesto una especie de vocación de sacrificio por el amor a la patria que escoge al humilde, no al noble para realizar la hazaña. En ese sentido, la imagen de Santamaría se torna más atractiva, al tender un puente con las figuras de los santos, construidas a partir de elementos semánticos semejantes (Certeau, 1985: 294).

En este caso, a la vez parece que la epopeya se "campesiniza", el heroísmo no es algo lejano ni inimitable. El tiempo, que desea ser épico, es, sin embargo, es cercano al lector en todo sentido: no sólo porque es ubicable históricamente sino porque los hechos y los héroes son seres comunes y

nacional a las armas utilizando figuras como la de un capitán Rojas, Mercedes Guillén y Juan Santamaría. Este último fue casi inmediatamente colocado junto a otros héroes de la élite de la guerra, a los que rápidamente desplazó. Palmer se pregunta por qué fue precisamente a partir de 1885 que la guerra contra Walker fue reconstruida para convertirse en el origen imaginado de la nación. La declaración de guerra de Barrios, explica el mismo investigador, fue tomada por el estado y la oligarquía costarricense como una seria amenaza, de modo que a fines de marzo de este año fue necesaria una movilización inmediata del pueblo. No obstante la difícil coyuntura por la atravesaba el país, el estado y la oligarquía fueron capaces de proyectar una cultura nacional para llenar ese vacío ideológico. Los liberales tuvieron entonces un conocimiento histórico para sustentar la visión de una nación sólida y, al mismo tiempo, el apoyo de una prensa que divulgó el llamado a las armas enmarcado en el pasado nacional. "El esfuerzo para movilizar al pueblo contra la amenaza guatemalteca fue la primera prueba de estas nuevas, seculares y patrióticas posibilidades". En 1885 un vapor fue bautizado con el nombre "Juan Santamaría" y en 1887 se empezaron a recoger donaciones para erigir una estatua al héroe -hecha en Francia- y que finalmente fue inaugurada un 15 de setiembre (1891) en Alajuela. Es curioso observar que este acto no se llevó a cabo un 11 de abril ni un 1 de mayo (aniversarios de las batallas de Rivas y Santa Rosa): según Palmer, la guerra de 1856-7 se celebraba cada vez menos en estas fechas y más en el día de la independencia centroamericana de España. Fue también un 15 de setiembre, cuatro años después, que se inauguró el Monumento Nacional (Palmer, 1990: 160-161).

semejantes a los demás y las virtudes heroicas son las republicanas y aún más, las familiares: frugalidad, patriotismo, religiosidad, amor a la madre, pobreza, sencillez.

El fusil y el arado

La letra del Himno Nacional⁶⁶, escrita por José María Zeledón en 1903 vincula una serie de elementos de la ideología liberal y republicana con los tópicos tradicionales de elogio de la naturaleza. El esquema retórico resultante configura una determinada imagen de la Patria y los costarricenses a partir de diversos componentes del discurso nacional previo, que en el Himno experimentan alteraciones y reelaboraciones diversas.

Al respecto, Amoretti (1987) analiza en detalle las relaciones entre la proclama de Mora Porras y el Himno Nacional. La autora detecta con acierto ciertos núcleos de significación de la proclama analizada antes: paz, laboriosa perseverancia, crédito, amenaza, faenas, armas, en los que identifica la temática del himno. Si bien algunos alcances amplios del trabajo de Amoretti, como la vinculación que propone entre la ideología de estos textos y la fisiocracia resultan discutibles, el detallado análisis de estos es de gran interés. Por ejemplo, explica cómo de los tres colores de la bandera nacional, blanco, azul y rojo, sólo este último aparece figurado como verbo (enrojecer). Verbalizado, el rojo, como elemento dinámico, "es el catalizador entre dos conceptos opuestos: la paz y la guerra, la una se gana con la lucha del arado y la otra con la lucha de las armas" (Amoretti, - 1987: 44).

De particular importancia para este análisis es la indicación del papel del trabajo en "la estructura familiar que sostiene el Himno" (p. 45). En la proclama las relaciones familiares que cohesionan Patria-tierra-madre-hijos-pueblo están concertadas alrededor de la figura del padre. En

66 El texto del Himno Nacional de Costa Rica dice: "Noble Patria, tu hermosa bandera,/ expresión de tu vida nos da,/ bajo el límpido azul de tu cielo/ blanca y pura descansa la paz./ En la lucha tenaz/ de fecunda labor,/ que enrojece del hombre la faz,/ conquistaron tus hijos, labriegos sencillos,/ eterno prestigio, estima y honor./ ¡Salve, oh, tierra gentil!/ ¡salve, oh, madre de amor!/ cuando alguno pretenda tu gloria manchar,/ verás a tu pueblo,/ valiente y viril,/la tosca herramienta en armas trocar./ ¡Salve, oh Patria, tu pródigo suelo,/ dulce abrigo y sustento nos da, /bajo el manto azul de tu cielo,/ ¡vivan siempre el trabajo y la paz!"

el Himno se percibe la ausencia del padre y la ponderación de la madre en el nivel explícito. La presencia del elemento masculino estaría en la relación de lucha entre naturaleza y trabajo.

El vocativo que inicia el Himno apela a la Patria, que se presenta como destinatario del canto y como centro alrededor del cual se va creando una especie de alegoría. La caracterización de la Patria reúne una serie de elementos propios del discurso republicano: gloria, prestigio, estima, honor, que aparecen junto con otros comunes a una retórica de idealización de los hechos bélicos, frecuente en otros textos de igual índole: armas, lucha, valentía, virilidad.

La vinculación con el tópico de elogio de la naturaleza y con el motivo de la naturaleza como lugar de paz y serenidad tiende a identificar a la Patria con la tierra concebida como madre: "tu pródigo suelo dulce abrigo y sustento nos da". "Bajo el manto azul de tu cielo"⁶⁷. De esta manera, el texto propone una identificación entre la Patria, un concepto y un valor republicanos y la tierra concebida como madre nutricia, con lo que se fortalecen los valores que se quieren afirmar, al adscribirlos a una tradición clásica y prestigiosa.

Sin embargo, el Himno ofrece una configuración determinada de estos elementos, mediante la cual afirma algunos frente a los otros. En primer término, el valor de Patria se convierte en fundamental, como se desprende de la personificación y la apelación de que es objeto. La mayoría de los sujetos gramaticales del Himno se refieren de alguna manera a la Patria o a elementos que la representan: tu bandera, tus hijos, tu suelo. La alusión a la fertilidad de la tierra, que alude al tópico mencionado, permanece de esta manera dentro del campo de caracterización central de la Patria.

Esta relación entre el concepto de Patria y el tópico clásico se matiza al reforzar el texto en diversos momentos el valor del trabajo como fuente de progreso y bienestar: "fecunda labor". La tierra es generosa pero exige el esfuerzo humano. La idea de progreso está implícita en el adjetivo "fecunda" y en la forma verbal "conquistaron". Además, los hijos de esta madre patria se definen como labriegos. Estos versos (estrofa 2) refuerzan la subordinación del tópico a la ideología liberal, al equiparar el trabajo con una "lucha tenaz", de manera que se destaca el esfuerzo humano. La idea se completa en la estrofa siguiente, en la que la herramienta se convierte en arma y los "labriegos sencillos" demuestran ser también "pueblo valiente y viril". El esfuerzo es entonces colectivo y se proyecta a la defensa de la Patria. La noción de pueblo también es central en la ideología republicana, por lo que puede seguirse la vinculación antes mencionada.

67 Posteriormente la letra cambió y actualmente se lee "bajo el límpido azul de tu cielo".

El análisis de esta tercera estrofa resulta de interés además por otras razones: el sujeto de la oración principal es la Patria: "verás" (tú), siempre caracterizado como destinatario, pero el sujeto de "trocar" es el pueblo, definido como "valiente y viril". El verso "la tosca herramienta en arma trocar" remite claramente al mandato de Mora Porras que sintetiza la esencia ideal del costarricense: trabajador y valeroso. La posibilidad de este cambio está expresada incluso en el juego de vocales que el verso propone: a o a/e a e a e/a o a.

El motivo secundario de la tierra como lugar de paz y serenidad está aludido en la primera estrofa y aparece con mayor claridad en la última. La paz aquí parece tener un sentido más político y menos individual que en el tópico clásico, por lo que de nuevo se liga más con la Patria que con la tierra. En esta estrofa hay otros ecos del origen mítico del tópico, siempre subordinado a la noción de Patria, en la alusión al cielo (tu cielo), que tradicionalmente aparece unido a la tierra como elemento fecundante. En la primera versión de este verso se leía: "bajo el manto azul de tu cielo", lo que subrayaba el carácter alegórico de la Patria. Además, la alusión al tópico vincula la idea de patria con la de territorio (tierra, suelo), aunque sea de manera indirecta, con lo que afirma otra noción republicana importante.

Esta estrofa final se cierra con la mención a la paz y el trabajo, en una frase que puede interpretarse como exclamación o como aseveración: "vivan siempre el trabajo y la paz". La estrofa repite parcialmente la primera, por lo que la presencia de estos valores, que varía de una estrofa a otra, se produce en posiciones doblemente privilegiadas en el texto: por aparecer al principio y al final y por constituir la diferencia entre una y otra estrofa.

Es perceptible cómo el texto estructura elementos provenientes de códigos diferentes y cómo al hacerlo neutraliza las connotaciones bélicas de términos como lucha, arma, conquista. Incluso aglutina, bajo la ética del trabajo, significados como gloria, prestigio, honor, en otras ocasiones exclusivos de una retórica militarizante. De esta manera se afirman valores básicos en un momento de consolidación de la identidad nacional: Patria, colectividad, honor nacional, progreso. Puede decirse que el Himno maneja las oposiciones entre lo concreto (la tierra) y la noción más abstracta de Patria, ambas vinculadas al arquetipo de lo femenino. En relación con la tierra aparece el trabajo como elemento masculino valorado positivamente y que sustituye a la guerra. Este último ingrediente, normalmente inseparable de la mitología patriótica, se ve desposeído de las connotaciones heroicas en favor del trabajo y la paz.

A través de diferentes textos, que cubren más de cincuenta años de vida republicana, surge de esta manera un juego entre los diversos arquetipos que movilizan los significados de lo femenino y lo masculino y se relativizan las connotaciones que surgen de la oposición valorativa entre el caos y el orden. Igualmente se perciben fuerzas contrarias al movimiento dominante de concentración en un centro y un sentido únicos, fuerzas que tienden a disolver las oposiciones fundadas por el discurso nacional entre lo público y lo íntimo, entre el mundo heroico y el entorno. Sucede entonces que con frecuencia los héroes se miran desde lo familiar, sus virtudes se apoyan en méritos domésticos. Pero, a la vez, el padre, constituido en el elemento público de la familia, representa la irrupción del mundo externo en la casa, cuyo orden se somete al poder patriarcal. Sin embargo, en el dinamismo del texto se perciben otras fuerzas y, repetidamente, la genealogía heroica se transforma en genealogía ética y la presencia benéfica de la tierra cambia la guerra en trabajo. Las mujeres incursionan tal vez en la esfera pública en la que se decide el futuro de la patria pero lo hacen en papeles subordinados: la mujer que tejió la bandera nacional, la heroína que protegió al caudillo no figuran en el santoral patriótico.

MANUEL DE JESÚS JIMÉNEZ:
LA LUZ PARADISIACA DEL PASADO

Durante las dos últimas décadas del siglo pasado, culminan los distintos procesos de consolidación del estado costarricense, tanto en el plano jurídico como en el administrativo. Paralelamente, esta es la época en que el proyecto de una clase trata de concretarse como proyecto nacional. Se erigen numerosos monumentos y edificios que intentan definir el ser costarricense, como la estatua a Juan Santamaría (1891), el Monumento Nacional (1895) y el Teatro Nacional (1897)⁶⁸. A la vez, surge el interés por recopilar y escribir la historia patria y se producen algunas polémicas sobre el habla y la literatura costarricenses (1894 y 1900, principalmente).

No por casualidad es en este período cuando un cronista e investigador de la historia del país, hermano e hijo de presidentes, recupera las palabras del presidente Mora, para inmovilizar nostálgicamente una imagen heroica y, a la vez, familiar del pasado feliz del auténtico costarricense.

68 Cfr. la cronología sobre acontecimientos culturales al final.

La crónica para la posteridad

Uno de los editores de la obra de Manuel de Jesús Jiménez (1854-1916) afirma que éste empezó a escribir en 1898 (Ferrero, 1959: 123); sin embargo, algunos cuadros aparecen fechados años atrás, "Salvador Torres" en diciembre de 1889, por ejemplo. El primer editor de Jiménez, Joaquín Vargas Coto, señala que él transcribió directamente los manuscritos para publicarlos bajo el nombre Noticias de antaño (Vargas, 1946), aunque ya en 1900 Jiménez había comenzado a escribir los "Cuadros de costumbres", que publicó dos años después en la Revista de Costa Rica en el siglo XIX. En ésta aparecen luego otros cuadros que habían sido publicados antes en otras revistas o boletines⁶⁹.

En todas estas publicaciones algunos cuadros tienen fecha de escritura⁷⁰; sin embargo, esta información fragmentaria sobre la producción de Jiménez parece indicar que ésta fue conocida a partir de 1902.

Según Ferrero, Jiménez escribió las crónicas "para leerlas en familia" (Ferrero, 1959: 123), seguramente porque la mayor parte constituyen notas genealógicas, sobre la familia Jiménez y otras familias fundadoras de Cartago. La preocupación genealógica puede vincularse con lo que se ha llamado jugar un papel de aristócrata fuera del campo de juego principal. Se trata de un mecanismo propio de la burguesía o la pequeña burguesía coloniales que intenta repetir la jerarquización de la metrópoli europea (Anderson, 1983: 137). Las que realmente se pueden llamar crónicas históricas, si bien comparten algunos rasgos con las notas genealógicas, escapan, sin embargo, al interés puramente biográfico. Se podrían considerar crónicas "La alborada del siglo XIX", "Las carreras de San Juan", "El año 23", "Siempre lo mismo", "La ambulancia", "Fiestas reales", "Honor al mérito", "El capitán Antonio Pereira" y "Doña Ana de Cortabarría".

69 "Antonio Pereira", I, 1, (setiembre 1919), pp.263-291; "Las carreras de San Juan", VII, 1, (mayo 1929), pp. 14-16; "Domingo Jiménez", II, 11-12, p. 229; "Diego Peláez", III, 8-9, (6 abril 1900), pp. 230; "Aniversario", IV, 10, p.153; "Juan Solano", III, 1, (setiembre 1921), pp.278-284.

70 "Salvador Torres" en 1889; "José A. Ximénez y P.de Robredo" en 1899; "Domingo Ximénez el coplero" en 1900; "Diego Peláez" el 26 de febrero de 1900; "Gerónimo de Retes" en 1906"; "Tranvía a Grecia" en 1911; "Conquistadores de Costa Rica" entre 1924-1925.

Es importante destacar, primero que nada, la relación de identidad entre el modo de lectura de estos escritos de Jiménez -las notas genealógicas- y el asunto del que hablan: se trata de un texto que trata de genealogías familiares escrito para ser leído en familia. Es así cómo se revela el poder de este texto específico, que intenta controlar incluso su propia situación de lectura, es decir, su exterior. Así, las notas genealógicas llevan a cabo un doble movimiento de inclusión, tanto porque tratan de recuperar el origen familiar, lo genealógico, como porque pretenden someter su propio consumo, su lectura. En este sentido, Jiménez ofrece una visión todavía anterior al desgarramiento de la escritura burguesa, una especie de conciencia preliteraria y prenovelesca. La comunidad de escritor y lector no es anónima, como sucederá luego en la novela sino una comunidad cerrada y conocida, es decir, familiar⁷¹.

Las notas genealógicas son cortas, su anécdota se motiva y organiza mediante uno o dos personajes, relacionados familiarmente y de los cuales se ofrecen los datos biográficos completos. Hay un interés particular de la narración en el efecto verosimilizante, motivo por el cual personajes y acontecimientos se originan de un referente fechado y con nombres propios, y así, es común la transcripción de documentos, ordenanzas, presupuestos y discursos. El referente espacial es siempre Cartago y el temporal, los siglos XVI y XVII. El inicio de todas está marcado por la fórmula "[Fulano] nació en..." o "[Fulano], hijo de...": "Francisco de Ocampo Golfín nació en la ciudad de Mérida, cerca de Badajoz, en Extremadura, en el año de 1570" (p. 121, t.I); "Cristóbal de Madrigal, hijo del capitán Antonio Fernández, nació en Cartago el año de 1589" (p. 165, t.II).

Las crónicas, en cambio, fijan primero el año del acontecimiento que se relatará: "El período comprendido entre los años 1850 a 1870 será siempre de grata recordación en Costa Rica" (p. 19, t.II); "Por el año de 1833 estaba Costa Rica en pleno régimen federal" (p. 49, t. I); "Era el año 1809. La monarquía española soportaba a la sazón" (p. 87, t.II).

En los finales siempre hay una intervención del narrador, que interrumpe el relato para, a propósito de lo narrado, sentenciar moralmente. Esto es permitido por la naturaleza de la fábula: detrás del interés por reconstruir la historial nacional, los asuntos escogidos generalmente remiten a anécdotas de costumbres, actos heroicos, defectos sociales, etc., todos los cuales sirven para la conclusión reflexiva del narrador:

71 Roland Barthes explica que a partir de mediados del siglo pasado el novelista burgués pierde la capacidad de controlar el consumo de su producto y esto es concomitante a los violentos cambios que sufre la sociedad europea en 1848 (Barthes, 1972).

Y es porque nuestra raza se conforma con el nombre tan sólo de las cosas... En la fábrica del mundo todo se transforma y muda. Todo evoluciona ... Así también los hombres en la senda deleznable de la vida, van cambiando de placeres, de trabajo, de ilusiones, pues cada edad tiene sabiamente aparejadas sus propias y especiales atenciones. Don José Antonio Ximénez, un caminante en la senda de la vida, tenía que soportar y soportó las precisas consecuencias de esa ley ineludible, de transformación inevitable (p. 96, t.II).

Si la posteridad no le atribuye hoy importancia capital a aquel suceso es porque el rumor de los piratas ya no se oye; si ella ignora los nombres de López de la Flor y de Bonilla, es porque en la rápida carrera que le lleva en su descenso hacia los antros modernos del egoísmo, no puede detenerse a contemplar los ejemplos de civismo que ofrece nuestra historia (p. 81, t.II).

Las reflexiones del narrador muestran las valoraciones axiológicas e ideológicas; en ese punto, el relato califica o descalifica costumbres, sistemas de gobierno y formas de vida. Lo anterior se logra mediante el uso de múltiples adjetivos y sustantivos modalizadores axiológicos:

¡Nimiedades! ¡Oh eternas nimiedades de aquel tiempo! y así con ellas fueron los vecinos de Cartago pasando entretenidos, sus breves días y sus meses y sus años, como se los habían pasado sus mayores en aquella estéril paz del aislamiento en que vivían (p. 89, t. II).

¡Oh, Carrillo sanguinario! ¡Oh, Guardia astuto! ¡Oh, supremos jefes fin de siglo! (p. 96, t.II).

¡Chirripó! ¡Oh, Chirripó...! Bosques impenetrables, caudalosos ríos, ásperas montañas (p. 142, t.II; destacados nuestros).

Jiménez se sirve de varios tipos de documentos antiguos que a veces resume o transcribe literalmente, para presentar hazañas y genealogías de los conquistadores. En "Fiestas reales", por ejemplo, copia el bando, la relación de las fiestas hecha por la muni cipalidad de Cartago, la loa y

algunas escenas de la representación teatral que se presentan en esa relación en el anexo. En la crónica "Antaño" copia la lista de las costas de un juicio y las cuentas de los gastos de una casa cartaginesa.

Ya sea que Jiménez haya escrito esta historiografía con que respalda sus textos, ya sea que en ellos reproduzca otras fuentes, en todo caso, al presentarse como testigo del pasado, su palabra se carga de un afán de verosimilitud más fuerte y lo erige en autoridad, una especie de cronista del príncipe (Certeau, 1975).

El país y el héroe

La historia se relata mediante episodios pertenecientes a la vida de un individuo, de modo que este se convierte en una especie de unidad narrativa que ordena los acontecimientos relatados. Así, la narración de la fundación de Cartago y la conquista de esa zona debe enmarcarse en la historia de Juan Solano y también por eso, el lamento y la queja por el injusto olvido:

Sí, el olvido es ley consustancial de la condición humana, y en vos se cumple, ¡oh viejo morador del valle!, como se cumple en todos. Por lo tanto, dormid en paz, que ya nadie os volverá a llamar: seguid dormido en vuestro lecho de cenizas frías; seguid así yacente, bajo túmulos de loto; seguid tendido, sobre la misma nada (p. 158, t.I).

Esta tragedia en las orillas del Golfo no es más que un episodio en la historia de Juan Barbosa; contemos, pues, ese episodio, ay que no podemos contar toda su historia (p. 168, t.II).

La conquista de Costa Rica es, al mismo tiempo, la derrota del cacique Garabito y el triunfo de Pereira; la narración termina cuando muere el héroe:

tomó de nuevo a su juicio, balbuceó con acento de agonía diciendo: la guerra, el botín... Jesús, Jesús misericordioso... No pudo decir más y falleció. He aquí su historia (p. 64, t.II).

Pasaron algunos años más y llegó, por fin, el de 1802, es decir, llegó la muerte (p. 97, t.II).

El personaje histórico-biográfico es el "tema-introductor"⁷² del relato, que lo motiva y lo justifica. Si la descripción es el lugar en el cual el relato se detiene, este personaje es el lugar desde el cual arranca.

De esta manera, la genealogía de los personajes es el movimiento que excusa a una escritura por la búsqueda del pasado de un país. Este se presenta con las características de lo biográfico: las hazañas del capitán Antonio Pereira, el capitán Diego de Sojo, Álvaro de Acuña y otros más sirven para escribir la conquista y la colonización del país, o sea, su gestación. Estas épocas tienen, en el relato de Jiménez, las medidas y los límites propios de la vida del personaje-individuo: el narrador se prohíbe a sí mismo penetrar más allá de lo que permiten el recato y la privacidad:

¿Sería una española atrevida, como doña Petronila, la mujer de Perafán...? Pudiera ser, pero el llevar con su marido idéntico apellido hace pensar que Catalina de Acuña, quizás debió más propiamente llamarse Catalina de Atirro... Detengámonos. El pasado es un arcano. No penetremos más en sus lóbregos dominios. Guarde pues, la tradición su secreto impenetrable, que en verdad a nadie importa el descubrirlo (p. 74, t.II).

Se perfila, pues, un relato que se impone retóricamente las reglas de lo individual, es decir, de la unidad que lo motiva.

Presente y pasado

Muy a menudo lo narrado se convierte en motivo de comparación con el referente "presente", siempre dentro de la pareja que opone el pasado como término eufórico y el presente como disfórico. Esta es la oposición fundamental que organiza la axiología del relato, cuyo tema es, como se ha apuntado, el pasado nacional. Los nombres y las biografías son pretextos para reconstruir aquel, que constituye, en el momento de la escritura, el referente "Costa Rica". El dilema aparece cuando se percibe que el pasado finalizó, que es un paraíso perdido: "la luz paradisíaca que reflejan los tiempos que han pasado" (p. 86, t.II).

72 El concepto es de Hamon, 1972.

Nostalgia, recuperación y ruptura

La construcción del referente "pasado de Costa Rica" tiene pues otra motivación distinta a la de una supuesta historiografía desinteresada: el pasado interesa en relación con el presente, como pareja indisoluble en la que cada miembro presupone la existencia de su contrario. Se trata, en otras palabras, de la relación dialéctica encubrimiento-descubrimiento, que establece la ecuación *pasado = justicia/presente = injusticia*. Véanse, por ejemplo, estos fragmentos:

nosotros llevamos la ficción de la república, cual "Inri" vergonzoso, ludibrio de las gentes, enclavado en nuestras sienas (p. 96, t.II).

aquello de férreo yugo colonial de España y de las amplias libertades conquistadas en el año de veinticinco, ha venido a ser, si bien se mira, el tema más fecundo para un patriótico discurso entre estudiantes (p. 96, t.II).

Aquella ecuación también se manifiesta en la forma *pasado = autenticidad/presente = falsedad*:

¡Dos mil pesos como regalo de bodas! Poco es, en verdad, para la riqueza de oropel que hoy nos ofusca; pero a la novia ese poco le venía engrandecido con la rica fragancia del decoro, porque solamente le venía de las manos de su esposo y de sus padres, que tenían el derecho indiscutible y el placer sincero de obsequiarla y no como ahora, que las novias ven agobiadas en la pesada canastilla de sus bodas, en vez de flores, los forzados favores de las gentes (p. 85, t.II).

La nostalgia por el pasado feliz, auténtico y justo, y la determinación y el recorte de lo histórico por lo biográfico apuntan al tipo específico de relación entre lo temporal y lo espacial particular llamado "cronotopo idílico" (Bajtín, 1975).

Honor al mérito

De las crónicas de Manuel de Jesús Jiménez, la titulada «Honor al mérito» (publicada hacia 1902), se revela de especial interés para el estudio del discurso nacional no sólo por el tema tratado sino porque reelabora textos de la Campaña Nacional.

El referente temporal de la crónica es el período comprendido entre 1850 y 1870, especialmente mayo de 1857, cuando regresan al Valle Central los soldados de la guerra de 1856. A propósito de este acontecimiento, se inserta la historia de Juan Santamaría, con el afán de ilustrar "las glorias de Costa Rica". Entre todas las crónicas de Jiménez, esta presenta mayor complejidad estructural y, además, el asunto tratado se revela de especial interés para el estudio del discurso nacional.

La crónica empieza y termina con fragmentos ensayísticos, en los que el narrador expone la idea principal, a saber, que la era de progreso en Costa Rica y la edad de oro de las costumbres costarricenses coincidieron en esas décadas.

La narración del recibimiento consta de varias partes: el discurso de bienvenida de Mora, la transcripción de la Crónica de Costa Rica, el discurso de Mora en el banquete oficial, otras dos crónicas -la del recibimiento en Cartago y la del baile-. Toda la crónica está organizada mediante narraciones insertadas, que sirven para ejemplificar la idea principal del fragmento ensayístico inicial. Esquemáticamente, se puede representar así:

$$E \{ / N^1 []^2 [N^3 () 4 ()^5 ()] / \} E$$

donde

E= ensayo

N= narración

1= recibimiento de los soldados

2= baile del palacio

3= retirada tica de Rivas; sitio de Granada; antropofagia de filibusteros;

4= hazaña de Juan Santamaría;

5= juego de naipes

Excepto la parte ensayística, las demás aparecen fechadas en un período que va desde el 13 de mayo hasta el 24 de mayo de 1857. La narración acerca de Juan Santamaría y los hechos de la

guerra (3 y 4) se ubican en 1856. Es interesante destacar que la crónica de Jiménez precisa el año exacto en que, según el escritor, se habló por primera vez de Juan Santamaría. Se trata de la narración -que Jiménez en apariencia transcribe literalmente- que hizo el periodista colombiano y exvicepresidente exiliado, José de Obaldía, en 1864. Jiménez insiste en que esta fue la primera vez en que se habló del héroe nacional. Las anécdotas del banquete y el baile sirven para ejemplificar la "edad de oro" costarricense, especialmente lo que se refiere a las costumbres:

Pero ni los acordes de la música, ni la fragancia de las flores, ni el espíritu del vino, ni los ojos de las damas, con ser acicates que aceleran tanto el curso placentero de la sangre, pudieron allí transpasar los linderos de la cultura ni convertir en licencias de mal gusto los arranques de alegría, porque entonces, ¡oh juventud contemporánea! no eran indicios de roce social ni prerrogativas del buen tono, el desparpajo, la confianzuda llaneza, el lenguaje epigramático y la impúdica agudeza de hoy en día (p. 31, t.II).

Además, el baile funciona como un marco para insertar las narraciones sobre la guerra del '56: como estas no estaban impresas, se busca también la credibilidad de lo histórico mediante el testimonio oral -el discurso de Mora y las crónicas periodísticas se reproducen literalmente porque eran texto histórico impreso. De tal manera, que tanto en un caso como en el otro el discurso se organiza principalmente según un afán de verosimilitud que pruebe la verdad expuesta al inicio. Los comentarios, las digresiones y las explicaciones del narrador motivan el acontecimientos o el carácter del personaje, explican e interpretan la realidad. Esta capacidad narrativa se ostenta sistemáticamente. De esta actitud de superioridad, llena de una profunda convicción de interpretar verdaderamente la realidad y su visión de mundo, se deriva el sello práctico y moral característico de la narrativa naturalista (Goiç, 1972: 107).

Jiménez atribuye las virtudes domésticas del costarricense -agricultor y comerciante- a su afición por el dinero y la adquisición de bienes (cafetal, bueyes y almacén). Estos elementos aparecen, con la misma valoración, en el discurso de la proclama de Juan Rafael Mora: la transcripción que hace Jiménez de otros discursos de este establece una intertextualidad explícita que recupera la similitud ideológica. El cronista de finales de siglo reinstala en el discurso nacionalista la imagen de Costa Rica creada por Mora y la idealiza así como idealiza el pasado relativo a la época del Presidente.

Nostalgia, recuperación y ruptura

Según Jiménez, en esa época vivió la mejor generación de costarricenses, los que supieron conjugar las virtudes cívicas con las domésticas. La guerra contra los filibusteros fue el acontecimiento que más exigió del patriotismo tico y provocó un cuadro de exaltación nacionalista cuando los soldados llegaron a San José y Cartago:

se revelaban no sólo el regocijo cívico... sino también el afecto individual... Era aquello más bien una escena de familia, un suceso venturoso del hogar, que ponía de manifiesto la sinceridad con que se daban los costarricenses el tratamiento de hermanos (p. 27, t.II; destacados nuestros).

La fiesta cívica de la colectividad se presenta al narrador como festejo doméstico, las relaciones militares se disuelven en el trato familiar, que es, además, según el texto, el que mejor caracteriza al costarricense. Hasta a los filibusteros se los trata no como a prisioneros de guerra sino como a hermanos o amigos:

En medio de las alegres muchedumbres, pululaban infinidad de grupos formando el más singular contraste: unos trescientos filibusteros, desertores de Walker, habían entrado en la Capital momentos antes que las tropas; todos andaban en libertad, por todas partes se veían, se mezclaban con los naturales, que ni aún en ese día de exaltación les dirigieron la más leve ofensa. Al contrario, los agasajaban; los mismos soldados les daban parte de su pan, bebían y brindaban con ellos y les probaban una vez más que los que con más coraje habían sabido lanzarse a combatirlos, sabían perdonarlos (pp.24-25, t.II).

El presidente Mora menciona como "hermanos" a los generales Cañas y Mora en su discurso de bienvenida (p. 24) e inicia este con la siguiente referencia a los soldados: "Soldados: vengo a recibiros con el orgullo y el amor con que un padre vuelve a ver a sus hijos vencedores" (p. 21; destacados nuestros). En Cartago, dos madres son quienes reciben y condecoran a los soldados (pp.26-27), doña Anacleto Arnesto de Mayorga y doña Teodora Ulloa. La primera, que también en la anécdota es una madre simbólica pues perdió a su hijo en la guerra, representa el "tipo el más perfecto de la alta dama cartaginesa, señora la más ilustre de Costa Rica" (p. 26), reconocida socialmente como benefactora y cuyo carácter y patriotismo "sirvieron de fecundísimo dechado" (p. 27).

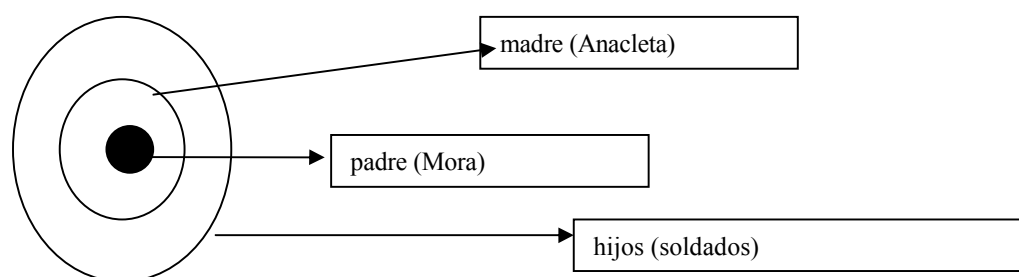
Nostalgia, recuperación y ruptura

Con esta figura se detectan en el texto los valores feminidad, maternidad, lo ancestral -Cartago, primera capital, donde no por casualidad se encuentra el símbolo de lo religioso del país, también representado por una figura femenina, la Virgen de los Ángeles-

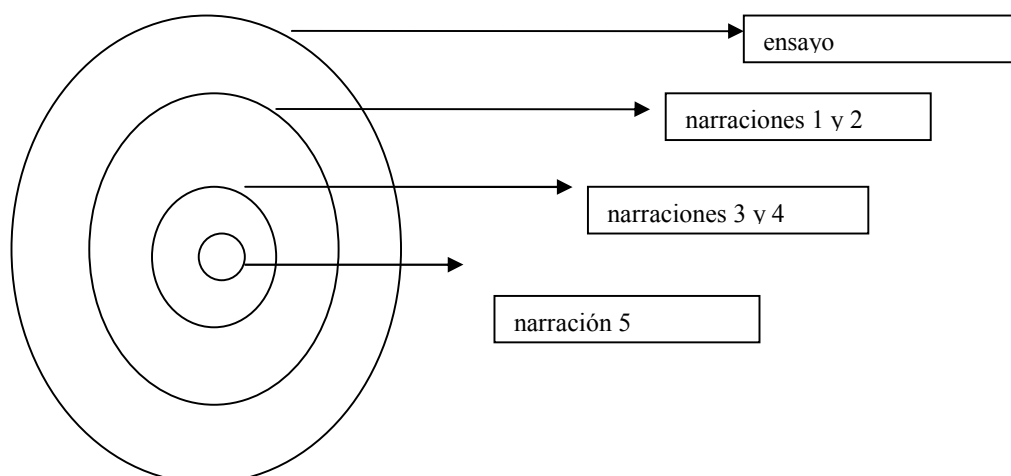
Así, los soldados-hijos regresan a su patria-hogar, donde los reciben y premian sus padres -presidente y primera dama-, cada uno en las ciudades que representan el "aquí" costarricense. La familia es el núcleo de lo bueno en Costa Rica: "¿...nobles acciones y buenas costumbres en Costa Rica? Buscadlas en el hogar, en la vida de familia" (p. 20). El costarricense ideal y perfecto se conjuga en la virilidad de Juan Rafael Mora, vinculado al poder político del presente y la ternura de doña Anacleta.

La idealización del pasado colectivo y la estructuración de este en el arquetipo de la familia, revelan cómo se construye este cronotopo idílico familiar: la escritura de Jiménez presenta un espacio figurado por una localidad limitada, que une el tiempo, las generaciones y la naturaleza. Todos los personajes pertenecen a esa localidad -el Valle Central-: los soldados salen de ella para defenderla en el allá extraño. El triunfo permite el regreso y la positividad del acontecimiento disuelve la enemistad. Se convierte en amigos a los filibusteros, es decir, se los integra a la familia costarricense. La aventura de los costarricenses cuando regresan de Rivas aparece en términos semejantes, además, a la aventura mítica del regreso del héroe, en este caso, uno colectivo-

La familia opera, pues, como una fuerza centrípeta, integradora, que atrae hacia su centro todo lo exterior que se pueda acomodar a las relaciones establecidas en su ordenamiento:



Este tipo de estructura se manifiesta también en el modo de insertar dentro del ensayo las distintas narraciones:



Se trata, en otras palabras, de una endovisión: el nosotros costarricense, que busca su origen en un movimiento hacia atrás en el pasado, en el centro matriz. Al mismo tiempo, esta búsqueda del "ser original" se intenta fundar mediante una especie de epos, la gesta de los soldados y Santamaría, el héroe, que simultáneamente representa y defiende al pueblo costarricense⁷³.

73 Acerca del significado de Juan Santamaría, Palmer analiza el hecho de que esta figura simbólica se

La anulación del rasgo 'enemistad', que oponía a filibusteros y nacionales, mediante la integración de los primeros gracias a una cualidad intrínseca en el ser del costarricense -la generosidad-, remite a un mecanismo característico de la escritura de Jiménez: la antítesis o el presentar virtud y defecto simultáneamente:

Allí mostraron los yanquis, a un tiempo mismo, indomable valor y crueldad salvaje. El innecesario incendio de Granada los vilipendia, pero su perseverancia, digna de mejor causa, los enaltece (p.32).

Aquí también se encuentra un rasgo característicamente épico: el reconocimiento de cualidades positivas del enemigo filibustero aumenta el valor de la gesta costarricense. Por otro lado, la antítesis no remite a la ambigüedad, como han señalado algunos⁷⁴. El texto de Jiménez no deja lugar a una doble lectura porque las dos cualidades antitéticas aparecen una junto a la otra explícitamente: "indomable valor y crueldad salvaje", "vilipendio y enaltecimiento". El narrador no duda acerca del carácter de los filibusteros, afirma que fueron al mismo tiempo valientes y salvajes, dignos de odio pero también de enaltecimiento. Afirma sin equivocidad y, por lo tanto, no deja espacio a dos lecturas diversas. Sí toma partido, por Cartago y la Costa Rica del pasado feliz. No niega tampoco la existencia del conflicto, generalmente reducido al carácter y las relaciones huma-

asocia con el pueblo, con campesinos. Citando un discurso de Ricardo Jiménez de 1891 y otros textos, el investigador concluye que este mito no tiene que ver con la liberación de Costa Rica sino más bien con la preservación nacional: "la preservación de las ya establecidas instituciones liberales y la ya establecida jerarquía social... Con Santamaría, la oligarquía recibió el mejor de los mundos liberales. Ellos enjazzaron un símbolo de una auténtica voluntad popular que constituía su orden civil (polity) pero fueron capaces de hacerlo con una figura nacionalista que no tan fácilmente podría volver a elaborarse para articular antagonismos de clase" (Palmer, 1990: 170).

74 Quesada recoge esta opinión y señala que la ambigüedad del texto de Jiménez refleja la ambigüedad característica de la "oligarquía costarricense aristocrática, burguesa, patriarcal y liberal". La estructura de la obra refleja las contradicciones que produce la "crisis del sistema liberal-patriarcal en la concepción del mundo del liberalismo costarricense" (Quesada, 1986: 140 y 147). En un sentido estricto, sin embargo, ambigüedad significa equivocidad y posibilidad de doble lectura, no el otorgar dos valores contradictorios al mismo personaje. Por lo tanto, lo que Quesada interpreta como ambiguo debe verse más bien como un mecanismo retórico, típico del texto épico.

nas. Después de narrar la guerra entre San José y Cartago, en "El año 23", califica el conflicto de "disensiones y discordia" y "funestos y recíprocos extravíos" (pp.41-42, t.I).

Más bien, esta retórica parece remitir, en primer lugar, a una actitud de distanciamiento y superioridad de parte del narrador ante lo narrado. Además, la antítesis podría inscribirse en el afán verosimilizante ya apuntado antes: al señalar tanto lo bueno como lo malo, el texto pretende ofrecer una visión más global y veraz de la realidad, de modo que la interpretación, en consecuencia, es más válida. Este deseo de no comprometerse no aparece en todas las crónicas: en "El año 23", por ejemplo, el narrador se manifiesta explícitamente contra San José y contra Osejo, el cual se retrata "lleno de odio contra Cartago ... difundiendo entre los josefinos recelos, enconos y venganzas por doquiera. Apóstol de la misma escuela que señoreaba a la sazón por Centroamérica, asolando campos y ciudades, levantando patíbulos y confiscando bienes, apóstol de esa escuela, predicaba y sembraba mezquino localismo" (p.29, t.II). Como ha apuntado Pugliatti (1985), en efecto, un narrador con una perspectiva más "objetiva" tiende más a la producción ideológica⁷⁵.

En el discurso de Jiménez, se trata lo histórico como un mito: los personajes -en cuyo discurso se apoya el del narrador (Juan Rafael Mora) -se convierten en héroes y el acontecimiento adquiere visos de leyenda. Al recordar, el texto eleva los hechos a gestas y la crónica se convierte en canción de gesta.

75 Pugliatti considera que en los textos narrativos hay diferentes modalidades de transmisión de las orientaciones valorativas: un modo característico de los narradores subjetivos y autoritarios (omniscientes), y otro propio de los objetivos y casi anulados, con punto de vista limitado. El primero, que produce sistemas axiológicos, se manifiesta por acumulación explícita de juicios de valor; el segundo, al que corresponde la producción de recorridos ideológicos, es menos evidente y se esconde incluso mediante modalidades de sustracción de la información narrativa. Para tal distinción, la autora se basa en los conceptos de ideología formulados por Prieto (1975) y Eco (1975), que tienen en común el definirla como un proceso de sustracción u ocultamiento. Relacionando esto con la narración, habla de la "absolutización del propio punto de vista" que, con distintas modalidades, puede ser meta tanto de narradores objetivos como de narradores subjetivos. Aclara que "el recorrido ideológico de un texto (narrativo) puede ser trazado en modo evidentemente represivo por la simulación de la presentación de "todos" los elementos de una realidad dada, con explicitación de un sistema de valores subjetivo; más subterráneamente, el control ideológico del destinatario puede ser realizado mediante la sustracción de información narrativa" (Pugliatti, 1985: 203-205).

En «Honor al mérito» no por casualidad se conjugan el cronotopo idílico familiar y el cronotopo heroico: el discurso cuasiépico que intenta fundar Costa Rica en una gesta militar aparece insertado dentro de una endovisión, que estructura el relato y lo organiza mediante la familia, sus relaciones y sus figuras básicas. Ambos cronotopos remiten, pues, a la fundación, al origen, tendencia que domina también las notas genealógicas, que intentan establecer el origen de las familias cartaginesas en las gestas de los primeros conquistadores y colonizadores del país. Lo militar y lo familiar aparecen unidos pero en una relación particular, lo primero subordinado a lo segundo.

La alborada de las letras

La separación de los textos de Jiménez, notas genealógicas, que apuntan a la identidad familiar mediante el recurso al apellido, y las crónicas, que se relacionan con el problema de lo temporal, revela, en primer lugar, una producción prenovelesca. En la novela, según la concepción luckacsiana, por el contrario, biografía y crónica social aparecen indisolublemente ligadas.

Por otro lado, en las notas genealógicas de Jiménez lo biográfico se oscurece por el mayor interés que muestran hacia el aspecto genealógico. Con esto no se quiere afirmar la incompatibilidad entre lo familiar, lo genealógico y la novela; se trata de señalar que las genealogías de Jiménez carecen de la globalidad y la pluralidad propias de ese género. En la obra de este autor la familia no es la típica de la "novela familiar" sino más bien la "familia idílica", lo cual implica, de nuevo, menor criticidad, menor globalidad y menor pluralidad⁷⁶. Igualmente el carácter heroico de los conquistadores, personajes de las crónicas, contrasta con la ascendencia antiheroica del protagonista de la novela.

Al permanecer entre el discurso histórico y el discurso literario, Jiménez realiza una operación que reduce el espacio y el tiempo nacionales a lo familiar. Su texto se convierte así en un importante hito en la construcción del discurso nacional⁷⁷. A la vez, Cartago, el pasado colonial y

76 Al respecto, es útil recordar lo dicho por Bajtin: "La familia de la novela familiar, naturalmente, no es la familia idílica. Aquella está separada de la angosta localidad feudal, del inmutable ambiente natural que la nutría en el idilio, de los montes nativos, los campos, los ríos, los bosques. La unidad idílica del lugar, en el mejor de los casos, se limita a la casa familiar y ancestral aldea, a la parte inmóvil de la propiedad capitalista" (Bajtin, 1975: 382).

77 Según Palmer, al aparecer las primeras historias de Costa Rica en la década de 1880, basadas en la

lo preliterario nacional se conjugan en las castizas páginas del antiguo cronista cartaginés y las constituyen en la alborada de la modernidad, a semejanza de lo indicado a propósito de otras literaturas:

Es característico de muchos mitos o textos de la alta Edad Media el papel elevado que desempeña el comienzo como límite fundamental. Ello corresponderá a la oposición entre lo existente como creado y lo no existente como no creado. El acto de creación es un acto de comienzo. Por eso existe lo que tiene comienzo. Por eso en las crónicas medievales la afirmación de su propio país como existente en el sentido cultural histórico y estatal revestirá a menudo la forma de una narración sobre el «principio» de su país (...) un relato sobre los orígenes. No sólo sobre las tierras sino también las familias, las estirpes existen si pueden indicar quién fue su fundador (Lotman, 1970: 265).

Parafraseando lo anterior, se podría aventurar la hipótesis de que los comienzos de las literaturas -donde se pueden encontrar tales comienzos, como es el caso de Latinoamérica, aunque con exclusión de las literaturas indígenas- están marcados por la referencia al hecho histórico, a la fundación del espacio nacional.

MAGÓN: LA SONRISA TRANQUILIZADORA

Enfrentado un hombre a su sociedad, surge inevitablemente un problema de identificación. La pregunta "quién soy" es correlativa a "quiénes somos", "dónde" y "entre quiénes me encuentro". Como práctica objetiva, la solución al enigma no puede darse al margen de prácticas fundamentalmente discursivas, donde el decir individual debe necesariamente tomar en cuenta un ya dicho. Pero el ya dicho puede haber tenido como actividad dominante -generalmente es así en nuestra historia de las ideas- un tipo especial de discurso. En los países de América Latina, desde el mo-

impresionante tarea de León Fernández, los intelectuales fueron capaces por primera vez de proyectar un tiempo y un espacio nacionales más allá de la conquista. Al mismo tiempo incorporan una secuencia de personajes ligados entre sí (y con el lector) por el hecho de estar en Costa Rica construyendo la nación (Palmer, 1990). La concepción global en Jiménez aparece más reducida a Cartago y su familia.

mento de las independencias, obviamente prevaleció el discurso político que planteaba sus utopías al mismo tiempo que nos describía en relación con ellas nuestras virtudes y caracterológicas debilidades. El deber ser está propuesto; frente a él hay un ser que se intenta definir. Sólo falta el querer y el poder serlo.

En esta tierra bendita

Corresponde entre otros a Manuel González Zeledón⁷⁸ colaborar a esta tarea desde el plano de la literatura. La publicación de sus relatos se concentra en los tres meses que van desde diciembre de 1895 a marzo de 1896. Algo debía estar pasando en la sociedad costarricense que motiva a Magón a comenzar a hacer literatura a sus treinta y un años. Aparte seguramente de las transformaciones evidentes que se producen en todos los niveles de la sociedad nacional que van demoliendo sensiblemente la tradición, existe también la necesidad individual de mirarse al espejo y contemplar en él la imagen de lo deseado. Un momento idílico -un espacio y una historia felices- y un rostro que sea el de la infancia. De esta manera, su quehacer literario va a servir, por sobre motivaciones subjetivas, para ofrecer a su lector costarricense una dimensión de la Costa Rica imaginaria.

Ya en vísperas de lo que va a ser la polémica literaria de fin de siglo⁷⁹, Magón, ignorando las voces de sirena del modernismo, opta por el lenguaje literario tradicional (no hay que olvidar que *Azul...* se publicó en 1888 y que Darío ha pasado ya por Costa Rica) lo que permitió que su literatura fuera calificada de "costumbrista", a pesar de ser tres años mayor que Rubén. Esto revela en Magón no sólo un rechazo a la "modernidad" sino también al lenguaje con que esta procura expresarse como otra forma de evasión. En esta forma tradicional, González Zeledón contribuye a forjar, con procedimientos de identidad y contraste, la imagen nacional costarricense.

78 Manuel González Zeledón (1864-1936), conocido como Magón, comenzó a publicar cuadros de costumbres y relatos en los periódicos nacionales y extranjeros aproximadamente en los últimos quince años del siglo pasado (en 1895 aparece el cuadro que lo hará conocido, "Nochebuena") y seguirá hasta 1936. Tuvo además una activa participación política: se desempeñó como diplomático, diputado y fue cofundador de un periódico liberal de oposición al gobierno (El país, fundado en 1901).

79 Véase el capítulo correspondiente más adelante. Magón participó en la discusión tomando partido por el grupo de los nacionalistas o criollistas, defensores de la tesis de que la literatura debía ser "documento de la vida real" costarricense.

Su óptica necesariamente se orienta hacia lo habitual y lo cotidiano. Su voz se instala frecuentemente en un hoy para evocar un ayer. El relato se refiere a hechos menores que adquieren importancia subjetiva en la perspectiva del hablante; pero como este les otorga la calidad de recordables y, por ende, de representativos, adquieren importancia objetiva en el nivel social. Ejemplo de este comportamiento se demuestra en los títulos, donde el artículo indeterminado "un" equivale en la representación a un "el" ("Un baño en la presa", "Un almuerzo campestre", "Una obra de misericordia"). Siendo anécdotas singulares, muchas veces de carácter autobiográfico, resultan ejemplares de un tipo de conducta social. Generalmente, la acción se concentra en veinticuatro horas; sin embargo, su trascendencia se eleva al nivel de una costumbre de un período o una época.

Esta voluntad de fundar un mundo inmediato y próximo, así sea distante en el recuerdo, hace que la anécdota -que es historia- pase a un plano secundario y haga más relevante la importancia de la descripción o la digresión de narrador. El texto entonces se espacializa, en el sentido del espacio-tiempo (es decir, del cronotopo creado) o se tipifica en el nivel de los personajes. Las épocas se distinguen por los personajes que las vivieron y por aquellos datos del ambiente que las fijan en el recuerdo: la vitrina de un bazar o unos soldados de plomo. Las figuras, comenzando por el Magón-niño de cuadros como "Un baño en la presa", se encargan de hacer avanzar la historia.

La intención del autor se centra en una determinada concepción de la literatura que, en relación con las exigencias nacionales y con las condiciones de producción literarias de la época y las subjetivas del autor, se resuelven en la comprensión del fenómeno literario como un equilibrio entre evasión y conocimiento y como vehículo de una particular ideología que propone una determinada y no singular visión de mundo.

Como evasión, desde la perspectiva del autor, su escritura es un instrumento de evocación de un momento idílico que se sitúa hacia los años de 1870, 1872 con más precisión, que es la etapa del Magón-niño de ocho años. Desde el punto de vista del narrador, se crea entonces una perspectiva espacio-temporal de un *hoy/antes*, donde el hoy tiene connotaciones disfóricas y el antes, matices eufóricos. Y la evocación de esta niñez adquiere tonos de suave nostalgia. No es el presente el que interesa entonces, porque se escribe desde la perspectiva de una percepción de un presente degradado. Es la reconstrucción de la familia, del barrio, de la ciudad idílicos, la que, por contraste, hace comprender el mundo que existe a la fecha que se inscribe al pie del relato.

Si la literatura es esparcimiento, la evocación debe fundarse en una anécdota matriz, envuelta en descripciones y comentarios. La escritura adquiere entonces visos de una oralidad expresa en la boca de los personajes o subsumida, pero perceptible, en la voz del narrador básico.

El destinatario idealizado por el autor, es un lector real, un costarricense dominicalizado (todos los relatos son publicados en ediciones dominicales de los periódicos). De allí la ausencia de dramatismo de los relatos y el temple socarrón o humorístico al que, a veces, junto a la nostalgia o la inquietud, se une la risa o la sonrisa tranquilizadora. De allí también la construcción en el relato magoniano de un mundo compartido por narrador y lector, un pequeño espacio familiar. Así, la lectura del texto, más que aportar un conocimiento, subraya lo consabido: más que ofrecer novedad y sorpresa, el relato instaura una especie de complicidad en lo conocido y lo cotidiano.

El gesto anónimo pero compartido de leer el periódico cada domingo, al dirigirse a una comunidad imaginada de lectores la constituye al mismo tiempo, como dice B. Anderson. Pero las solidaridades instauradas en el cuadro de Magón se fundamenta un referente totalmente nacional. La apertura hacia el anonimato que significa la lectura del periódico de alguna manera se neutraliza con el movimiento contrario de retorno a lo familiar.

En este doble movimiento de evocación nostálgica de un tiempo pasado y de apelación a un conocimiento común en el presente de la lectura, resulta una literatura de apelación sentimental que inmoviliza el mundo.

Para Magón, desde el punto de vista espacial-geográfico, Costa Rica es sólo el Valle Central y, en particular, San José. Es el centro político, administrativo, habitacional, comercial, existencial. La mayor parte de las relaciones humanas se desarrollan allí. En el resto, incluso en lugares no distantes del Valle Central, el espacio es territorio de excursión o simplemente marginal. En el fondo, un endo-espacio, resultado de una endopsicología que habría que explicar en otra parte.

En este mundo restringido, Magón crea, funda y mitologiza tipos humanos, actividades, ambientes sociales y domésticos, culturales y naturales; costumbres (usos, comidas, códigos sociales), con toda una detallada información centrada en un interés antropológico.

Espacios, ambientes, tipos y costumbres van fijando materialmente lo imaginario de Costa Rica. Imaginario construido sobre la base de una representación material, cuyo eje organizador es la concepción de una sociedad de estructura patriarcal. La propiedad funda una familia de fronteras amplias que más allá del hogar o la finca, se extiende al barrio, la ciudad (en su pluralidad de espacios y actividades) y a la región. La sociedad así presentada aparece bajo el sema de lo conocido.

Una visión casi aldeana o artesanal, donde lo humano y lo personal están siempre presentes. Hasta la mercancía, anónima en nuestra sociedad, aparece identificada como tal, pero en relación nominal con su productor, su intermediario y su consumidor. Los objetos se presentan siempre ligados a las personas que intervienen en la cadena. Un mundo donde nada es anónimo. Siendo la comunicación un dato fundamental de las relaciones sociales, no extraña que Magón preste una atención especial a las relaciones de traspasos y servicios: mercados, pulperías, ferias, oficinas, etc. Su afán de fijar, de describir, de conservar lo lleva a veces a un tipo de saber especializado, catálogo de actividades y objetos, muy propio de lo que se ha llamado literatura regionalista. La descripción de actividades como el encalamiento ("Cal de concha", 1933), la selección y el empaque de café ("La propia", 1910), la preparación del cacao ("El cacao", 1934), despliegan una expansión predicativa y remiten a un saber particular. Hay una enumeración de actos técnicos mediante los cuales el texto pasa lista de los instrumentos a medida que el personaje los utiliza o modifica (Hamon, 1972: 62). Aparecen frecuentemente listas -inventarios- de herramientas o utensilios así como de objetos y partes de la vestimenta.

Pero sólo que esta sociedad así definida no es la de su tiempo sino la evocada. Esto puede explicar la frecuencia del narrador personal, que puede constituir un rasgo literario correspondiente a una sensibilidad individual que percibe un mundo en transformación. Lo anónimo frente a lo nominado (ver, por ejemplo, la cantidad de nombres propios de sus textos); las contradicciones sociales emergentes frente a un mundo solidario porque patriarcal; la visión focalizada ante lo universal; la perspectiva moral que ofrece una óptica ligada a lo bueno y lo malo como explicación de los males sociales. Mientras la sociedad se comporte como una familia -y así se ha comportado antes, en los momentos de su infancia- los estratos populares (artesanos, pequeños comerciantes, campesinos, burócratas modestos), en su práctica cotidiana, conviven sin contradicciones con otros de prestigio social: grandes comerciantes, propietarios, políticos y profesionales.

En cuanto surge un pueblo identificado como tal, al margen de la sociedad patriarcal agrícola-artesanal, al margen de la concepción familiar de la economía, la sociedad se degrada. Lo malo lo transmite ese pueblo. Por ejemplo, el alcoholismo y la indolencia. Los valores que postula Magón son los valores de una clase y una sociedad amenazadas por una transformación social, nostálgica de tiempos idos -de allí la perspectiva infantil tan frecuente-, del trabajo y la sobriedad que engrandecen al país y permiten el prestigio social. Al tiempo que nace el capitalismo y la

sociedad liberal, se comienza a transformar el cronotopo idílico. El recordarlo hace de su vacilante literatura, a pesar de su humor, un capítulo dramático de la historia costarricense.

La casita es un enjambre

Describir es una manera de volver familiares y cercanos al lector los diferentes espacios, los personajes y los procesos o las actividades. Una forma de construir un mundo donde nada es anónimo, ni desconocido, donde nada resulta extraño o amenazante.

Entre todos los cuadros de Magón, "La propia" se ha convertido en su texto paradigmático, lectura obligada para los escolares y acervo de la memoria colectiva del costarricense⁸⁰.

Los primeros párrafos de este relato, fundamentalmente descriptivos, bosquejan un cuadro de inmovilidad y de presente estático. El punto de vista del narrador que describe se mueve desde el exterior de la casa, del corredor, donde están situados las escogedoras y otros trabajadores. Sigue un movimiento que va desde el externo hacia lo interno, la sala, donde se encuentran los distintos miembros de la familia Oconitrillo. De esta manera se plasma, en un detalle concreto, el movimiento hacia el centro, la unidad y el origen.

La descripción de este espacio particular -la casa- incluye además a sus moradores: los habitantes están desde el inicio vinculados al sitio de su nacimiento y allí realizan todas sus tareas cotidianas. La casa es además lugar de trabajo y en este mundo jerarquizado cada uno cumple una función: desde el patrón-dueño-esposo y padre, Julián Oconitrillo, hasta el chiquillo encargado de las yuntas. Cada quien tiene su función en este "enjambre". Las escogedoras forman un grupo, del que se destaca, "allá en un extremo, en mesa aparte", María Engracia, causa del futuro desastre familiar. De todos los retratos de "La propia", el de María Engracia es el único que aparece en términos positivos. Así, su hechizo, condenado en el nivel de la narración, se insinúa en la descripción que de ella hace el narrador. Es significativo, por otra parte, que sea su descripción la que da pie para caracterizar al costarricense en general. La descripción de la seductora muchacha hace corresponder una naturaleza hermosa con sus habitantes jóvenes, virtuosos y sanos: "cielo tropical",

80 Este relato ganó una mención honorífica en el concurso de la revista Páginas ilustradas de 1909. El primer premio en el género fue para el cuento "A París", de Carlos Gagini. Así, aunque en esa época el gusto literario parece preferir el modernismo no criollista, fue "La propia" el texto que pasó a la historia como uno de los clásicos de la literatura costarricense.

"naturaleza bendita", "sólo este suelo los produce", y más adelante: "Ese sol que es nuestra gloria, sol tico, amigo nuestro".

El retrato que sigue a la rápida descripción del ambiente de trabajo se caracteriza, pues, por dos rasgos fundamentales: la utilización de adjetivos despectivos y la asociación naturaleza-país-habitantes. A la vez, presenta a los personajes divididos en grupos según su ubicación espacial y de acuerdo con el movimiento de la mirada del narrador: las escogedoras en el corredor, los "mocetones" cargadores en el patio, la familia Oconitrillo dentro de la casa, en la sala. Es decir, los empleados fuera de la casa familiar y la familia adentro.

Y, junto a esto, la indiferenciación entre el mundo del trabajo y el familiar remite a una concepción de la actividad laboral que la vuelve próxima y armónica, hasta el punto de que el trabajo no se desarrolla en un local diseñado específicamente para la actividad sino en la casa de la familia. Por esto, los sacos de café, producto de ese trabajo, llevan escritas las iniciales de Julián Oconitrillo.

El cuadro descriptivo cede su lugar luego a la narración y al diálogo. Y al conceder la palabra a los personajes, el narrador se distingue totalmente de ellos. Junto a la descripción en términos despectivos de los personajes, la distancia del narrador revela una actitud de superioridad: posee un habla culta, diferente al habla local, enjuicia y valora todo lo que describe y narra y presenta el mundo en términos de degradación y vicio.

Mientras el narrador es capaz de recurrir a un español culto ("un resto de pudor hízole mentir ante la inesperada pregunta y la mirada inquisidora del compadre, y respondió un tanto turbado") cuando transcribe las palabras de sus personajes, recurre al español local: "-Sólo que **haiga emporao**; voy **horita mesmo** averlo. ¿Quiere tenerme la venta un **ratuco mantre** voy? El **atao** es a cuarenta y la tamuga a seis reales" (González Z., 1910: 84; destacado en el original)⁸¹.

En el original de 1910, todas las palabras del español costarricense aparecen en cursiva, incluso las que el narrador incorpora en su relato y los nombres de lugares como "Paso de la Vaca" o "La Uruca". Además, al final del relato (en la versión original, la del Concurso de 1909 y la publicación del año siguiente) aparecía un "vocabulario" mediante el cual se presenta una columna de "voces usadas" y al lado su "significado castellano":

81 Las citas corresponden a la versión original de 1910; en adelante sólo se indicará el número de página.

"Voces usadas	Significado castellano
abejón	corteza de la baya de café, seca
abreviar	darse prisa
ahijao	ahijado" (p.86).

Al sentirse como necesaria esta "traducción" al castellano culto, se concibe al lector en una relación particular con el narrador y con el mundo mostrado: ni uno ni otro pertenecen al mismo mundo de los personajes y entre los primeros y esos media una distancia social, cultural o ideológica que se cuele por la diferencia de sus hablas. Como ocurre con la descripción de la casa y los personajes, hay, respecto del habla popular, un complejo procedimiento textual: al mismo tiempo que se incluyen como parte de la narración, se excluyen como distintos. Al igual que las escogedoras y los demás trabajadores de los Oconotrillo, están en la casa pero afuera. De esta manera, tanto en el mundo mostrado como en la narración, la inclusión de lo popular en el texto literario supone al mismo tiempo su exclusión.

Desde el inicio de "La propia", en el cuadro armonioso y feliz de la gran familia, aparece ya la sombra del pecado de Julián que alterará aquel orden. Su "capricho" por María Engracia y el deseo de complacerla lo llevarán a la quiebra total, a la desposesión de su patrimonio y la disolución de la familia. El adulterio de Julián, el pecado, será el origen de todos los conflictos. Por esto huye su hijo Bernabé a trabajar a las selvas de Santa Clara, donde le espera la muerte, su esposa Micaela debe emplearse en una casa y la hija Zoila se prostituye. La moral familiar impone una ley que castiga al pecador: muerte, cárcel, enfermedad, prostitución, vicios y pobreza.

Esta ley familiar también discrimina dos modelos de mujer: por un lado, está la fiel Micaela. Ella sintetiza el modelo positivo de esposa y madre, tanto frente a Julián como con respecto a las otras mujeres: Zoila, que termina como prostituta peleando en la calle con otra "mujercilla", la amante María Engracia, causante del rompimiento familiar y el asesinato cometido por Julián, y la otra madre, la de María Engracia, cómplice del adulterio que ocasiona la disolución de la familia Oconotrillo. Así, por ejemplo, mientras la madre de María Engracia aparece calificada como "alcahueta" e "infame arpía", Micaela se valora positiva y compasivamente: "infeliz mujer", que sufre en

silencio el abandono del marido y que incluso, como una "viejecita enlutada y llorosa", piensa en él y le lleva una cobija y medio escudo a la cárcel. El marido adúltero, ni siquiera ante este gesto de Micaela, guarda ningún sentimiento positivo.

"La propia" 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. Los últimos son expulsados de los espacios positivos, protegidos, familiares. Se excluyen de un espacio moral, axiológico y caen en el submundo amenazante del vicio.

A la casa que la familia pierde por el pecado de Julián, se opone la cárcel que lo encierra como castigo. Allí este pronuncia la frase que cierra la narración y que encierra su clímax. Pero este momento fundamental del relato es también el de la total degradación del protagonista, el anticlímax de su historia. Así, no coinciden historia con narración. Tampoco coinciden el significado de la frase "la propia" dicha por Julián con "La propia" del título, palabra del narrador, siendo esta la frase que abre y cierra el texto:

-¡Conitrillo!...Esta vieja quiere hablarte; ¿es algo tuyo?

-El reo alzó rápidamente los ojos, pero al reconocer a la intrusa, sin levantarse siquiera a recibirla, con aire indiferente y fatigado, contestó:

-Sí, señor; ¡es la propia...!" (p.88).

La frase de Julián, ser degradado, connota un sentimiento despectivo. Al cerrar el relato, la mención de "la propia" devuelve la lectura al título, palabra del narrador. Este impone así la autoridad de su voz: "la propia", la esposa legítima, es el único personaje positivamente valorado, la única que hasta el final mantiene los valores defendidos por el texto, alrededor del matrimonio y la familia. La rebelión de Julián se neutraliza y se condena y la perspectiva triunfante del narrador defiende y restaura admonitoriamente el orden familiar.

*EL MOTO: DEL
CUADRO A LA NOVELA*

La Costa Rica de la primera imagen idílica era un mundo donde las cosas tenían un nombre, donde las relaciones sociales se vivían según la armonía que cubría los lazos familiares. Poco a poco, las preferencias discursivas se vuelcan hacia el anonimato, posible en nuevos paradigmas literarios. El mundo anónimo y su nuevo tiempo se revelan como un dato inevitable y el idilio familiar empieza a desplazarse, al menos en la literatura.

La crítica literaria opina frecuentemente que *El Moto* (1900), la corta novela de García Monge⁸², es la obra fundadora de la novelística costarricense, no sólo por la fecha de su aparición sino sobre todo porque se considera que en ella se representa de manera privilegiada el ser nacional, el campesino y las costumbres de una época⁸³. A la par de algunos trabajos que destacan fundamentalmente los aspectos costumbristas del texto, los estudios más recientes subrayan su potencial crítico y la incipiente individualización de su protagonista, que se acerca a la categoría de "héroe problemático"⁸⁴.

82 Joaquín García Monge (1881-1958), conocida figura en el ámbito continental principalmente por la creación del Repertorio americano, publicó en 1900 *El Moto* y *Las hijas del campo*. Un año después aparece su tercera novela, *Abnegación*, y en 1917 su colección de cuentos *La mala sombra y otros sucesos*. Esta última produce, al igual que la primera novela, una fuerte ruptura con el modelo del campesino feliz, básicamente porque muestra el aspecto trágico de su vida, la injusticia a la que se ve sometido, todo esto mediante cuentos cortos, de lenguaje estilizado y directo. En *El Moto* se cuenta el noviazgo entre los jóvenes José Blas, apodado el Moto, es decir, el huérfano y Secundila Guillén, hija de uno de los gamonales del pueblecito de Los Desamparados. Un accidente del protagonista y, sobre todo, la intervención de los viejos (los gamonales y el cura), frustran el amor de la pareja. Cundila se casa con don Sebastián, padrino del Moto, quien se aleja del pueblo hacia las lejanas Salinas.

83 La crítica deja de lado la consideración de *El Moto* como novela y la asimila al costumbrismo e, incluso, en ocasiones, a una visión folclórica de la realidad. De esta manera, el texto pierde peligrosidad y se presenta como "un retablo feliz" de la vida costarricense. "Se legitima así un modo de lectura en el que lo costarricense -lo válido- se asocia a lo costumbrista, a la visión feliz y no problematizadora" (Mora, 1978a: 15).

84 Por ejemplo, Acuña y Aguirre (1978) detectan en la obra de García Monge un momento importante en la madurez del género novelesco en el país. A partir de los postulados de Goldman y Lukacs analizan aspectos como la aparición de un héroe individual, la relación entre la narración y la descripción, los

Dentro de esta línea, es posible percibir otros rasgos de la novela que, por un lado, implican ya una complejidad relativa y, por otro, denuncian un inicial resquebrajamiento del idilio familiar. La acción parece reducirse al mínimo y los acontecimientos se ciñen a las realidades básicas de la vida pero, a la vez, la historia de amor pugna por romper el marco del idilio criollista. Los personajes son tipos que representan los héroes comunes de la literatura de costumbres pero alguno, como José Blas, se desprende del grupo, se diferencia y se convierte en un individuo conflictivo y adquiere ya cierto protagonismo inicial.

La complejidad del mundo social se evidencia como no había sucedido antes en nuestra literatura y se proponen explicaciones que tienden a buscar leyes más amplias: Dios, la fatalidad, el destino o los señores, los gamonales. El alejamiento temporal y la oposición hoy (tiempo de la enunciación) y ayer (tiempo del enunciado) no sirven de soporte a la actitud nostálgica e idealizadora sino, como han notado los críticos, posibilita la ironía y el distanciamiento⁸⁵. La descripción, el cuadro de Desamparados, se convierte en la novela del Moto y la visión idílica se empieza a fracturar. La complejidad formal y la transición genérica implican, como suele suceder, un mayor grado de criticidad ante los valores aceptados en relación con la imagen nacional.

Una red de veredas

En esta corta novela, no obstante la aparente simplicidad del texto, la disposición de los diferentes capítulos supone cierto grado de complejidad, ya que las diversas partes proponen relaciones que se manifiestan tanto en el plano del estilo como en los niveles sintáctico, semántico y simbólico. Esta particular construcción de la novela altera el predominio de las relaciones cronológicas lineales entre los episodios. Sin embargo, no quiere decirse que esto equivalga a una especie de intertextualidad interna, pues la complejidad formal y la madurez novelesca sólo se logran en un nivel muy inicial.

nexos entre lo público y lo privado y el papel de la distancia y la ironía en sus novelas. Estos y otros aspectos de interés son analizados también en el estudio ya citado de Mora (1978a) al que se acudirá con frecuencia a lo largo de este trabajo.

85 La ironía, el esperpento, la parodia (por ejemplo, el uso paródico del lenguaje legal al inicio de la novela) son mecanismos de distanciamiento y sirven continuamente para reforzar la actitud crítica frente al mundo patriarcal. Cfr Mora, 1978a y Acuña y Aguirre 1978.

La simetría que enfrenta los capítulos es más evidente en el primero y el último (I-XIV) y entre los centrales (VII-VIII), lo que proporciona unidad y movilidad a la obra.

El capítulo introductorio se relaciona con el último en varios planos. Hay que detenerse en primer término en una de las frases iniciales, que completa la descripción "geográfica" del barrio de Desamparados, lugar de la acción: "por lo demás, una red de veredas a través de potreros y cercados le servía de comunicación con los pueblos limítrofes" (García Monge, 1900: 401).

Parte de esta oración se repite en las líneas finales de la novela, al narrarse el adiós del Moto: "iba abrigado en las sombras de la noche, por entre la red de veredas, al través de potreros y cercados" (p. 439).

Esta repetición se encuentra pues, en dos lugares privilegiados del texto, el inicio y el final, por lo que, además de conferir unidad al relato, las frases adquieren importancia en varios niveles del significado con los que establecen diversas conexiones. Por el momento, la observación del estilo de estas frases permite algunos apuntes sobre las posibilidades de síntesis que brindan en relación con la estructura y la temática del texto.

Especialmente la frase "red de veredas", a partir incluso de la repetición y la disposición de sus fonemas, anticipa en un caso y sintetiza en otro la complejidad que desarrollan los diversos niveles del texto. También el significado de la frase refuerza el efecto de complejidad al aludir al tejido, al entretejimiento, que en el texto anudará no sólo los hilos argumentales sino incluso ciertos aspectos sociales y culturales. Además, la mención a las veredas, que cambia su significado inicial y acude al simbolismo del camino al final de la novela, completa la importancia de la frase⁸⁶.

Es preciso recalcar asimismo el contraste entre la descripción inicial y la narración final, que marcan el cambio de protagonismo que tiene lugar paulatinamente a lo largo del texto: Desamparados deja de ser el centro de interés en favor del Moto. Como apunta Quesada (1986), se

86 El camino posee un simbolismo particular que se relaciona con el del viaje. El camino alude al fluir del tiempo y está íntimamente relacionado con el género novelesco. Es el punto de intersección temporal y espacial de diferentes tipos de personajes. En el camino se cruzan, al igual que en una red, los destinos y las vidas. El viaje simboliza la búsqueda de cambio vital, los héroes son siempre viajeros, inquietos. Simboliza también la salida del laberinto; en este sentido el viaje que inicia el Moto a través de la red de veredas (laberinto), que conecta el pueblo natal con el exterior se puede entender como el inicio de una peregrinación, que deja abierto su futuro a las pruebas que implica todo viaje.

pasa de la descripción a la narración y del cuadro costumbrista a la novela⁸⁷. Un detalle, el cambio de "una" por "la" en la frase analizada, indica el conocimiento que el lector tiene del mundo y alude al proceso de comunicación (lectura) previo. Al principio sólo el narrador conocía el mundo y por eso habla de "una red". Ahora el lector participa también de este conocimiento y aparece "la red de veredas".

Por otra parte, los capítulos centrales (VII-VIII), en los que se entrecruzan las historias de amor entre el Moto y Cundila con la del matrimonio de esta con Sebastián, poseen una serie de elementos que se vinculan de diversas maneras.

Antes que nada, resalta la semejanza del hecho central que se narra: la petición de Cundila a su padre por don Sebastián en el capítulo VII y el ruego del Moto al padre Yanuario para que interceda por él ante don Soledad y le pida la mano de su hija. A la vez, llama la atención la forma en que se narra este acontecimiento en cada capítulo, pues en el VII el pretendiente no aparece directamente sino que su solicitud es recordada por don Soledad. En el capítulo VIII, por el contrario, la narración presenta directamente al Moto que solicita al cura su ayuda para conseguir la mano de la muchacha.

Otra similitud evidente entre ambos capítulos es la descripción positiva de que son objeto los jóvenes enamorados, ambos relacionados con los valores del trabajo y la naturaleza. Esta descripción contrasta con la que se hace de las figuras paternas, don Soledad y el cura Yanuario, y con la de don Sebastián, perteneciente al grupo de los viejos.

La propia disposición de los capítulos mencionados supone cierta complicación literaria por cuanto el VIII narra un hecho, la declaración del Moto que, en una secuencia estrictamente lineal, debió suceder después del episodio del fandango. La declaración de don Sebastián aparece así insertada en la historia de amor de José y Cundila, lo que supone un corte en el desarrollo de la fábula. Sobre todo, es importante el efecto que este corte tiene en la lectura, pues el lector conoce aspectos sobre el destino de los amantes que el Moto ignora. De manera muy inicial se apunta a cierta complejidad en la trama, cuyas consecuencias se analizarán más adelante.

87 El mismo proceso de escritura de la novela resulta ilustrativo pues algunas de sus partes aparecieron inicialmente como cuadro de costumbres. Como indica E. García Carrillo, el episodio de "La Luminaria" se publicó de manera independiente en el periódico La prensa libre (García Carrillo 1981: 622).

Una vez establecidas estas relaciones iniciales, es posible indicar una simetría relativa entre algunos capítulos intermedios que mantienen vínculos más tenues. Se pueden confrontar los capítulos de acuerdo con el orden que establece la comparación entre el primero y el último, es decir, el capítulo II con el XIII (penúltimo), el III con el XII y así sucesivamente. Algunos detalles hacen pensar en una relación de semejanza. Por ejemplo, en el capítulo II, que describe a don Soledad Guillén retratándole como un avaro, se dice del personaje: "Don Soledad, a su vez, echado en su rústico camastro, pasó un rato en vela, pensando en sus negocios" (p. 405). En el capítulo correspondiente, el XIII, que describe la boda, se inserta, de manera aparentemente gratuita, la siguiente oración: "Al caer de la tarde, don Soledad Guillén sólo pensaba en los trabajos del día siguiente" (p. 439). Esta frase sitúa el episodio del matrimonio en la "normalidad" cotidiana de la vida campesina pero a la vez subraya la valoración que don Soledad hace de su hija como uno de sus deberes. De esta manera, la frase destacada en el capítulo segundo refuerza el juicio que el texto hace sobre el personaje. Por otro lado, el retrato del avaro intercala una mención un tanto injustificada de "su más intenso amigo don Sebastián Solano", del cual el lector no sabe que se casará con Cundila en el capítulo XIII: otro rasgo de omnisciencia del narrador y otra muestra de la conciencia de escritura.

Los capítulos III y XII relacionan dos aspectos que interesa destacar. El diezmo de don Soledad, que recoge José Blas en el capítulo III, presentado como costumbre del mundo patriarcal, se relaciona con los regalos de la boda de Secundila, no sólo por tratarse de la descripción de otra costumbre sino porque ambos elementos señalan un significado común: la riqueza de los gamonales, culpable en buena medida de la infelicidad del Moto. El otro elemento que se repite es el viaje a San José, que en el capítulo III efectúa el Moto y en el XII su padrino.

Todavía se podría indicar cómo, en el capítulo IV, se menciona la familia desaparecida del Moto mientras que en el XI reaparecen las figuras maternas de la madre de Panizo, el mejor amigo del protagonista, y la india Chon. Es también en el capítulo IV cuando el lector se entera de que el amor de Cundila es el único vínculo que une al Moto con Desamparados y, en el XI asiste a la muerte del amor de la muchacha.

Finalmente, incluso los capítulos V y VI pueden oponerse de manera muy general al X y al IX, por cuanto los primeros indican el punto más alto de la felicidad de la pareja y los últimos muestran su dolor. Los primeros presentan, dentro del marco costumbrista, una fiesta popular en la

que los personajes casi no se distinguen ni separan como individuos. Los últimos narran, sin dejar del todo el dato costumbrista, la tragedia individual del Moto y Secundila.

La red de acontecimientos, descripciones y símbolos se teje también mediante la repetición de muchos otros elementos que oponen o relacionan los capítulos de manera menos simétrica. Entre los múltiples aspectos que se pueden señalar, se advierte la semejanza entre las expresiones utilizadas por el avaro para contar su dinero en el capítulo II y la respuesta que recibe el Moto al recoger el diezmo. Esto no sólo acerca ambos pasajes, por los indicios de la riqueza de don Soledad sino que relativiza el valor de la tradición del diezmo al acercarla al vicio de la avaricia.

Otros elementos que acentúan la unidad de las diversas partes del relato y ejemplifican cierta complejidad en la composición son las referencias al destino: "si en tus papeles está escrito que Secundila ha de ser tu esposa" (p. 422), "No hay caso: en su libro estaba escrito" (p. 431), una en boca de Soledad y otra dicha por Sebastián. La misma función cumplen las menciones a la Providencia (pp.422 y 440), entre otros. A la vez, las reiteraciones de dichos, coplas, expresiones o actitudes refuerzan el carácter cotidiano y repetitivo, fijo, de los acontecimientos y las situaciones, rasgo este propio de la literatura costumbrista más que de la novela.

La complejidad en la disposición del material novelesco tiene consecuencias, evidentemente, en el desarrollo de la fábula. Quesada habla de dos partes en la fábula que se oponen en unidad dialéctica (Quesada, 1986:242 y siguientes). La primera parte abarca del capítulo I hasta el VI, la segunda del VII al XIV. El crítico indica que el núcleo de la fábula (historia de amor frustrado entre el Moto y Cundila y matrimonio de esta con Sebastián) se desarrolla en la segunda parte y coincide con otros estudiosos en que los cuadros de la primera parte, descriptivos y bastante independientes, adquieren coherencia gracias a la historia de amor. Según esto, la primera parte proporciona el contexto social del drama individual del Moto y confiere "tipicidad" y carácter ejemplar a su historia particular⁸⁸.

Se puede agregar a estas observaciones que la historia de amor se insinúa ya desde el inicio en una especie de contrapunto que opone la primera parte de cada capítulo con la segunda, lo que implica un tratamiento especial del tema amoroso.

88 Se ha indicado que las escenas costumbristas adquieren coherencia novelesca "en tanto se alinean bajo una mirada que propende a captar el actuar social como un modelo típico de la sociedad" (Acuña y Aguirre, 1978: 4). Dicha estructuración es semejante a la de *Las hijas del campo* y se explica, según los investigadores, por la adscripción de estos textos al realismo.

Como se observó anteriormente, el capítulo VII (petición de Cundila por Sebastián) interrumpe el desarrollo de la historia o, si se prefiere, la petición de José Blas al padre Yanuario (capítulo VIII) se intercala con la recién iniciada historia del matrimonio, que se narra en los capítulos VII-XII y XIII.

Incluso podría hablarse de una tercera línea en el desarrollo de la fábula: los capítulos IX y X narran el accidente del Moto. Estos capítulos, cuya acción transcurre en la mañana y en la tarde se enlazan finalmente con el capítulo XIV, que cierra el relato y narra la partida del Moto "abrigado en las sombras de la noche" (p. 440). Mientras el capítulo XI narra el clímax y el declive del amor de Cundila y resuelve así la historia de amor y prepara el desenlace de la historia del matrimonio, el capítulo final, gracias al empleo de un indicio temporal - mañana, tarde, noche- concluye el proceso de expulsión del Moto del idilio patriarcal.

En relación con la historia de amor entre Secundila y el Moto, la crítica ha señalado que algunos elementos, como el amor que nace en Sebastián, la edad del Moto y su accidente, subrayan una "perspectiva feliz" según la cual el conflicto no es más que un problema sentimental y aislado del texto. Efectivamente, sobre todo el accidente es un recurso para que se cumpla una ley social y maquilla la tortuosidad del mundo que impide el amor, atribuyendo al azar el fracaso de la relación. Sin embargo, los estudiosos demuestran también cómo esos mismos elementos son discutidos en el texto y la historia de amor se convierte en "un lugar en que se muestra un conflicto de dimensiones sociales". Es su padrino quien le arrebató la novia al Moto y el accidente es causado por el caballo de aquel. El padre Yanuario es quien en vez de interceder por José Blas como lo había prometido, le anuncia el matrimonio de Cundila y don Sebastián (Mora, 1978a: 59).

Ceniza en el jugón

La disposición interna de los primeros seis capítulos muestra la alternancia entre el cuadro de costumbres, relativamente autónomo, y las menciones al amor de Cundila y el Moto que, pese a ser otro elemento del idilio costumbrista, confiere unidad y movilidad a los cuadros, al inscribirse en cierta progresión temporal. Los diversos elementos del cronotopo idílico reciben un tratamiento específico, que hace de este texto una obra de transición entre el cuadro de costumbres y la novela.

Según indica Bajtin, el cronotopo idílico en la novela se caracteriza por una "singular relación del tiempo con el espacio, que supone la fijación orgánica, la atadura de la vida y sus hechos al lugar, al país natal" (Bajtin, 1975: 432). Según esto, la unidad de la vida está determi-

nada sustancialmente por la fijación secular en un mismo sitio y todos los acontecimientos se desarrollan en íntima vinculación con un escenario natural y a la vez constituyen el único escenario posible y real.

En *El Moto* se percibe esta vinculación entre el espacio y el tiempo, característica por otro lado del costumbrismo. Los diversos cuadros -la Luminaria, el rosario, la jornada de trabajo, el fandango, el matrimonio- engarzados en torno de la historia de amor, dibujan poco a poco un espacio físico, social y cultural y, simultáneamente, marcan un determinado decurso temporal. Los diferentes acontecimientos relatados, como la petición de Cundila por sus pretendientes son, a la vez, elementos con los que se construye un espacio social en el texto.

Sin embargo, junto al cuadrante que es Desamparados⁸⁹, junto a la casa del gamonal, surge la red de caminos, el laberinto de veredas. La genealogía de José Blas y su individualización como personaje, aparecen junto al retrato típico (el del maestro don Frutos, por ejemplo). El idilio está amenazado desde dentro: el mundo ya no es capaz de integrar armónicamente al Moto y desde el inicio es un espacio escindido. En consecuencia, el tiempo circular y el histórico se manifiestan en constante pugna, oscilación que tal vez caracterice a este texto y constituya su cronotopo de texto en tránsito entre dos géneros literarios.

Este ligamen entre espacio y tiempo, en el que el espacio parece condensar el decurso temporal y a la vez se asocia al movimiento del tiempo y el argumento, caracteriza, según Bajtin el cronotopo artístico. El tratamiento específico de este aspecto en la novela analizada se manifiesta también en la propia manera en que el texto subraya la sucesión cronológica.

Efectivamente, se proporcionan numerosos indicios que facilitan la exacta ubicación temporal de los acontecimientos. Sin embargo, simultáneamente se acentúa el carácter cíclico y reiterativo de los hechos y su "fijación orgánica" con un espacio natural y social.

En primer lugar, los indicios temporales sitúan fiestas o costumbres tradicionales, lo que el narrador se encarga de subrayar:

89 Desde mediados de siglo cobran importancia unidades geopolíticas menores que las provincias. Los estudios históricos recientes confirman que el cambio económico y cultural del país se construyó a partir del crecimiento de los cantones (Robles, 1986). La importancia de estas unidades se mantiene hasta nuestros días e implica una serie de lealtades, conductas y experiencias culturales importantes.

La tarde en que esta historia comienza, vísperas de la Concepción por más señas, era de harto trajín para los habitantes del barrio, pues una costumbre inmemorial los traía en carreras (p. 402).

Con ser aquel lunes el primero del mes de marzo y observando la costumbre largos años implantada, los dos hijos mayores sacaron el ganado de los potreros para llevarlo a tomar las aguas tibias y salobres (p. 408).

De esta manera, tanto el trabajo como la fiesta acontecen insertos en una temporalidad fija, con lo que se recalca un ritmo cíclico y por eso una cierta inmovilidad temporal. Otros datos, como la constante alusión al paso de los meses y las estaciones refuerzan este efecto. Es muy importante también, para la cristalización del cronotopo, la simultaneidad de las diversas generaciones, que representa la repetición cíclica del proceso vital. Esta situación se da sobre todo en las descripciones de la Luminaria y el fandango.

Sin embargo, resulta evidente que la armonía generacional no se mantiene: ya desde el primer capítulo, el contraste entre el anciano don Soledad y el joven Moto opone a ambos grupos. La crítica ha indicado repetidamente la presencia de un conflicto generacional en la obra, que incluso opaca el enfrentamiento social que se da en esta⁹⁰. De hecho, la oposición generacional aparece claramente vinculada al inicial cuestionamiento de la autoridad de los gamonales que plantea el

90 Se ha señalado la ironía del narrador que degrada el mundo de los viejos y su identificación con los jóvenes (Acuña y Acuña, 1978: 6). Quesada por su parte considera que esta actitud del narrador abarca el mundo de las manifestaciones populares y los retratos de los jóvenes y campesinos (Quesada, 1986: 240). Mora demuestra que existe una valoración absolutamente positiva de los personajes jóvenes y campesinos, mientras que los viejos y gamonales se presentan sobre todo con rasgos negativos, aunque no carezcan de positividad. La imagen sobre los personajes se construye tanto en la percepción que se da sobre ellos como en la relación que establecen al oponerse. Entre los mecanismos que configuran al personaje Mora señala la expresividad del narrador con respecto a cada uno y el discurso abstracto que los valora abiertamente. La descripción o la narración, con las que los personajes protagonizan acciones censuradas por el punto de vista, refuerzan el proceso de configuración en los términos indicados (Mora, 1978a). Tanto este estudio como el de Quesada destacan los rasgos que indican la ubicación social del personaje y su cercanía con el mundo del trabajo, más que su situación generacional.

texto y es difícil decidir si oculta el conflicto social o lo subraya en otro nivel: el enfrentamiento atenta desde dentro del mundo contra su armonía, resquebraja el equilibrio idílico y la peculiar organización del tiempo alrededor del ritmo cíclico y la cercanía de las generaciones que borra las fronteras entre los destinos particulares.

Bajtín insiste en la combinación de la vida humana con la vida de la naturaleza. Con la fijación a un pequeño mundo espacialmente limitado e independiente y con el movimiento cíclico del tiempo, esta particularidad resulta decisiva en la configuración del cronotopo idílico (Bajtín, 1975: 432-433).

En la descripción inicial de *Desamparados* se percibe ya esta imbricación esencial entre lo humano y lo natural: los caserones aparecen "sembrados sin orden aquí o allá" (p. 401) y su localización se refiere siempre a elementos naturales⁹¹.

El empleo de un lenguaje común para los hombres y la naturaleza se percibe desde los nombres propios (el Moto, don Frutos) hasta las descripciones de los personajes, especialmente Cundila: "Con la frondosidad envidiable con que rompían sus tiernas envolturas las matas de maíz, así la gallardota Cundila había desarrollado sus formas" (p. 418).

Incluso el narrador se refiere a ella como a una potrancia, con lo que surge una tenue -y curiosa- línea simbólica, si se pone en relación este término con el episodio del potro de don Sebastián. Se creería que el Moto, cuyo nombre se origina a partir del de un animal, encuentra en su propio apelativo la síntesis de su destino. Secundila, calificada por otro apelativo "natural" le es tan ajena como los potreros de los gamonales y el potro que se encarga de que se cumpla su destino de orfandad.

Tanto Cundila, como el Moto y la india Chon interpretan las señales y los presagios de la naturaleza, cuyo lenguaje les resulta comprensible y cambia de acuerdo con el desarrollo de los acontecimientos que afectan a la pareja (capítulos IX-X y XIII).

El espacio natural es, así, inseparable del social en todo momento, no sólo en los cuadros, y se relaciona con personajes y acontecimientos constantemente.

La naturaleza aparece como un vergel generoso, lo cual es propio de la literatura criollista. Sin embargo, el marco idílico se tambalea un poco pues el texto no deja de advertir que esta riqueza

91 La crítica aclara que la naturaleza se vincula con lo auténtico y sirve para reforzar las valoraciones sobre ciertos personajes, asociados directamente con ella. La naturaleza se presenta como "lugar fecundo, fresco, generoso y bello" (Mora, 1978a: 66).

tiene dueños: don Soledad, don Sebastián y el cura, los cuales sólo se relacionan con la naturaleza en cuanto propiedad, sin conseguir un vínculo natural e inmediato con el entorno.

Los diversos elementos propios del idilio, momentos de la vida cotidiana y realidades básicas de la vida, como el trabajo, el matrimonio, las fiestas y el amor, se integran en la forma peculiar que confiere especificidad a esta novela.

Según Mora el trabajo aparece tratado positivamente y como una actividad, vincula básicamente con los jóvenes y los campesinos (Mora, 1978a). También se ha contrastado la vitalidad de las fiestas populares ante la rigidez de la vida familiar (Quesada, 1986).

En relación con la familia, estudiada también como tema importante en la novela, se ha indicado que aparece en relación con el de la autoridad paterna y con el poder del gamonal y el patriarca. Sin embargo, el desarrollo de la historia de amor, que muestra la imposibilidad de realizarla, atenta contra el nudo principal del poder, familiar y económico. De aquí el fuerte cuestionamiento de *El Moto* contra la autoridad paterna. Habría que agregar a estas afirmaciones que en *El Moto* la familia aparece también en otros planos, lo que complica la valoración de este elemento.

En primer lugar, y recordemos de nuevo el nombre del protagonista, la familia de José Blas se ha deshecho, en parte por la obediencia a los mismos principios que sustentan la familia patriarcal más amplia, presidida por el gamonal:

Aún no se le habían despechado, cuando murió su padre, un campesino buenote y como Dios manda, escaso de haberes, mas una chispa para el trabajo, a consecuencia de una fiebre pescadita allá por las Salinas, en un verano que pasó con don Soledad haciendo algunos contratos de tercios de sal (p. 410).

El desarraigo del entorno natal, al cual se verá sometido también José Blas e, indirectamente, la obediencia al patrón, causan la orfandad del protagonista. La trayectoria vital del Moto reitera su orfandad.

El protagonista se relaciona con varias figuras paternas, que, sin embargo, representan dos opciones textuales diferentes. Por un lado, está el grupo de las figuras valoradas negativamente: su padrino es quien se casa con Cundila, el padre Yanuario le retira su apoyo; frente a estos personajes, la actitud de José Blas implica un distanciamiento. Estas figuras paternas son valoradas negativamente, tanto en las descripciones caricaturescas como al protagonizar acciones como las

indicadas, censuradas por el punto de vista. Pero, por otro lado, está su padre biológico, con el cual coinciden su posición de clase y su historia vital. De esta forma, la oposición general *padre/hijo* se matiza mediante la referencia a la situación social. Así, el núcleo familiar aparece disgregado aunque el texto no lo cuestiona como sí sucede con los elementos masculinos de la familia sagrada y patriarcal⁹².

El tratamiento de la misma historia de amor, que hasta la mitad del relato parece ingresar en el cuadro idílico como otro de los acontecimientos que posibilitan la armonía y la renovación generacional, refuerza los aspectos señalados. Si se analiza en detalle el capítulo que informa sobre la boda (descripción de la naturaleza y del novio, comportamiento del cura y de don Soledad, desaparición de Cundila como personaje) se verá que los elementos costumbristas están presentes como forma pero no corresponden con el desarrollo esencial del tema amoroso anunciado por la historia anterior del Moto y Cundila. El amor de los jóvenes, puro y cercano a la naturaleza no se realiza y el matrimonio de Cundila con un anciano mina desde dentro la vida del idilio rural. La relación entre Cundila y José Blas está totalmente desprovista de elementos eróticos, como se confirma incluso en la alusión a la capilla de la Virgen desde la cual el joven saluda a su novia. Este asunto no es inseparable del escaso protagonismo de los héroes: sin individuo no hay erotismo⁹³.

De este mundo, de este idilio amenazado, se distancia José Blas. En realidad, por su nombre y por su herencia, el Moto es un héroe que nunca logra integrarse plenamente al círculo reducido y estable de la familia patriarcal. El Moto se expulsa de este mundo cerrado, se expatria y rompe con los nexos idílicos que Secundila cree todavía posibles. Al atravesar un límite, social y geográfico se convierte de alguna manera en protagonista. A la vez, al expulsar al Moto, el idilio se manifiesta

92 Es interesante recordar aquí la homología indicada por Flandrin entre la autoridad divina y la paterna, que se legitiman recíprocamente en la sociedad (Flandrin, 1976). En el texto de García Monge se cuestiona la autoridad paterna en las figuras del cura y los gamonales pero permanece intacta la valoración positiva de la familia.

93 "La culminación de la historia de amor y en general la vida campesina, la bondad y la autenticidad aparecen en la obra como una mera postulación y no como realidad vivida por los personajes. Las posibilidades de una vida natural de alejan ante el interés, el prestigio y la posición social del gamonal y su esfera. Los labriegos no alcanzan sus aspiraciones y "la vida campesina auténtica y feliz empieza a ser ya en El Moto una abstracción distante de la realidad" (Mora, 1978a: 65).

inoperante y rígido. Las campanas que despiden a José Blas tocan por él, que se enfrenta al mundo exterior, pero también doblan por el mundo amenazado que deja atrás.

Este es el héroe fracasado, el desplazado, que no logra enfrentarse a su padre, que es despojado por él y no llega a desposar a su amada. Secundila espera un retroceso en la actitud de José Blas, que la vería no como mujer sino como madre, mas este prefiere marchar sin rumbo pero sin volver la vista atrás para no inmovilizarse. Al partir a las Salinas y entroncar así con el destino de su padre, el Moto puede dirigirse a la muerte, pero también es acogido por la noche, reinicia el ciclo del héroe y se marcha por los caminos, se integra al fluir del tiempo. José Blas muere dos veces: para Cundila, que lo despide con la señal de la cruz, para Desamparados, donde sólo encontró la traición de sus falsos padres. Ahora, en la XIV estación de su novela, entra en el sepulcro de la noche pero ahí encuentra también el laberinto de veredas y el llamado de los caminos.

EL ESPACIO CITADINO Y LOS NUEVOS PROTAGONISTAS

En *Las hijas del campo*⁹⁴ el modelo naturalista permite la incorporación de un nuevo espacio, el de la ciudad, y el protagonismo inicial de otros sectores sociales, razones por las que a veces se considera como la primera novela de protesta social del país. La preferencia por el campo frente a la ciudad no impide que aparezca la visión de un idilio campesino también amenazado. Sin em-

94 *Las hijas del campo* trata de la corrupción de dos campesinas en la capital: Casilda, seducida y abandonada por Manuel (Melico), hijo de la propietaria de la hacienda donde vive la muchacha, y su amiga Piedad. Ambas cambian sus hábitos campesinos en el ambiente urbano y adquieren conductas censuradas por el punto de vista, y que las conducen a la degradación física y moral. Nieves, novio de Piedad, al perder el cerco o pequeña propiedad por las deudas contraídas, decide seguir a la joven e ingresa a la policía. El regreso al campo de la pareja no logra restituírle la inocencia perdida. García Carrillo indica que el argumento central de esta novelita se publicó previamente en La prensa libre como un cuadro de costumbres titulado "La de adentro" (García Carrillo, 1981: 622).

bargo, no se estructura en el texto una perspectiva propia de los grupos marginados y la protesta se mantiene más bien en los juicios del narrador. La aplicación, un tanto forzada, del modelo de la novela experimental se traduce en varias fallas de composición. Paralelamente, la relación del punto de vista con los sectores oprimidos es oscilante y marca continuamente una distancia en relación con estos. La preferencia manifestada en algunos momentos por los campesinos o la indicación de los abusos de la oligarquía se subsumen muchas veces en juicios moralizantes que hacen perder fuerza a la denuncia implicada en el propio desarrollo narrativo.

Una silueta miserable

Durán Luzio analiza en detalle cómo García Monge despliega en *Las hijas del campo* las técnicas de la novela experimental, que concibe los obras literarias como vehículo de indagación de las pasiones del hombre y al novelista como observador y experimentador. Durán se detiene en el papel del narrador, "omnisciente y reflexivo, consistente en sus juicios a lo largo del discurso que elabora" (Durán Luzio, 1982: 37). Se trata del narrador científico, que observa y juzga con una manifiesta superioridad sobre el mundo y es capaz de ver más allá de las apariencias.

Por su parte, Mora (1978b) se refiere al comportamiento del narrador y observa cómo este parte siempre de un enunciado general y lo reafirma, de manera que genera un discurso que rodea a la historia. Se trata de un procedimiento inseparable del didactismo y la tendencia ensayística del naturalismo: postulado previo, relato que lo ejemplifica y confirma; el relato como prueba de una tesis científica sobre el comportamiento social, los personajes y los acontecimientos como documentos y la reflexión reiterada del narrador que subraya las consecuencias y explicaciones de los hechos⁹⁵.

Este rasgo de la novela experimental determina otros procedimientos reiterativos del texto, señalados también por la crítica, tales como "arrebatar" la palabra a un personaje que se dispone a relatar un hecho que puede reforzar las tesis del narrador y eliminar así cualquier posible discrepancia entre los puntos de vista de este y los personajes. Otros recursos reiterativos son los diálogos

95 Acuña y Aguirre (1978) opinan que tanto en esta novela como en *El Moto* la imagen de la sociedad aparece bajo un fuerte contenido conceptual, interpretativo y de abstracción y destacan las reflexiones del narrador como un procedimiento para integrar los elementos dispersos en escenas y cuadros en ambos textos.

ensayísticos entre Julio y Melico, las opiniones de Nieves sobre el proceso de desmoralización del campesino en la ciudad, los comentarios irónicos de doña Carlota sobre los campesinos, y el monólogo final de Melico (Quesada, 1986).

La constante interpretación de la historia, la valoración permanente y el didactismo llevan a generalizar lo particular ya que los rasgos individuales se transforman en postulados abstractos y generales, como se señala en el estudio citado de Mora, quien ve en ese rasgo, propio de ciertas novelas de tesis, una especie de mecanismo reductor.

El afán didáctico y la insistencia en confirmar una tesis de validez general se manifiesta también en la inserción de una serie de narraciones que anticipan el desenlace de la historia principal y confirman el carácter ejemplar de los acontecimientos narrados. El mismo hecho de insistir en el proceso de degradación de los campesinos en varias historias semejantes constituye una prueba de la veracidad de la tesis del narrador, según los cánones de la novela experimental.

Otro procedimiento reiterativo, que insiste en el carácter ejemplar de los hechos, es la tendencia a investir los fenómenos concretos de un carácter alegórico. Todas las historias relatadas tienden a ese efecto pero la crítica ha reparado en ciertas escenas cuyo contenido alegórico es más evidente. Sucede así con la escena del higuito y el poró (capítulo IX), interpretada por Quesada como la expresión simbólica del poder parasitario de la oligarquía. En el capítulo XXII se narra el caso de la criada de San Isidro y se recurre a la imagen de los "caballitos" y el carrusel, que insiste en otro plano en la validez universal y el carácter reiterativo de los hechos que se despliegan inexorablemente en el escenario social.

Otros elementos de esta novela confirman su evidente inserción en el modelo zolaciano, por lo demás asumido por García Monge con plena conciencia⁹⁶. Se destacarán por el momento el atisbo de las dimensiones irracionales e instintivas de la realidad y la inclusión en un lugar protagónico de nuevos sectores sociales, en este caso las empleadas domésticas y los reclutas.

Sin embargo, debe admitirse que junto con esta orientación manifiesta en la novela, persisten resabios de paradigmas literarios anteriores y se perciben incluso fallas estructurales que indican que la asimilación del modelo no se logra a cabalidad. Así, escenas como la de la cacería (capítulo V) y la corta del café (XII) recrean un escenario costumbrista y despliegan un paisaje laboral más cercano a la óptica romántica del cuadro, en el que personajes y acontecimientos se

96 En su artículo Durán Luzio (1982) indica la presencia de varias escenas que remiten claramente a diversas novelas de Zola.

vuelven marginales en el intento de fijar pictóricamente escenas nacionales. No obstante lo anterior, estas mismas escenas contienen elementos que los engarzan de alguna manera con el modelo naturalista: en un caso las reflexiones de Melico y en otro la presencia inesperada de la hermana de Casilda, silueta miserable y temerosa, que rompe la armonía costumbrista. Otros pasajes, como la escena de la pulpería (capítulo V), de evidente inspiración zolaciana, se insertan claramente en la temática y el estilo de la estética naturalista. No se trata ya del retrato pintoresco o divertido de una fiesta popular sino de la imagen degradada de un sector de la sociedad, plena de sentido moral y afán reformador.

La figura de Melico ejemplifica bien estas vacilaciones del texto. La crítica indica la ambigüedad de este personaje, señalando la distancia entre la imagen inicial positiva que sobre él se ofrece y la contradicción que suponen sus acciones y palabras posteriores. Mora apunta cómo, inicialmente, Melico aparece como portavoz del autor para luego abandonar toda aspiración auténtica y entregarse al ocio y los vicios. Su relación con el campo se plantea por medio del ocio y el disfrute, pasivamente. Melico es, además, un ser débil físicamente e incapaz de realizar cualquier trabajo. Quesada explica esta doble faceta del carácter de Melico por "la impunidad moral que el poder económico y la convención social otorgan al señorito aristocrático" (Quesada, 1986: 262). La explicación anterior resulta válida para comprender el comportamiento de Melico en cuanto personaje pero no explica las fallas de construcción de esta figura novelesca. Existe demasiada distancia entre lo que hace y lo que dice y piensa para que la ley determinista en que se basa la lógica de los acontecimientos explique su comportamiento de manera verosímil. Su proceder no resulta justificado por lo que parece tratarse más bien de una falla estructural de la novela, explicable entre otras cosas por la oscilación apuntada entre costumbrismo y naturalismo. Con el personaje llamado Melico se trata de construir a la vez una figura que duplique ciertas funciones del narrador y que se constituya en una especie de portavoz de las tesis explícitas del Autor. Sus reflexiones cortan el desarrollo argumental y reiteran los postulados narrativos, ejemplificando así tanto el afán didáctico de esta literatura como cierta debilidad ideológica, ya que los propósitos del Autor se imponen desde fuera. Hauser se refiere a este problema en relación con el teatro naturalista cuando afirma que "El mero hecho de que un personaje no tenga otra función que la de ser intérprete del autor demuestra que la doctrina moral no sale de lo meramente abstracto, y que en el fondo la ideología no forma unidad con el cuerpo de la obra" (Hauser, 1951: 115-116).

Esta función la comparte Melico con Julio, el peón belga, que aporta una visión irónica y una perspectiva relativamente ajena, "extranjera" sobre la conflictiva realidad nacional.

A la vez, Melico se comporta como un personaje más del mundo novelesco y está sujeto por entero al determinismo que lo rige. Su conocimiento de las leyes que condicionan el comportamiento humano no lo exime de este condicionamiento. Su "ambivalencia" surge, por lo tanto, de su doble papel de portavoz y de personaje. No se trata de un personaje atraído por dos formas de conducta posibles, sino de una figura que trata de cumplir con una doble función novelesca.

El reloj del Carmen

La adscripción al paradigma de la novela experimental se convierte en el medio por el cual se incorporan a la novela otros espacios y sectores sociales. En la ciudad se indican espacios concretos, elementos que apuntarían a la construcción de otro cronotopo: el parque, el cuartel, las tertulias son lugares de encuentro de los diversos grupos sociales, regidos por la temporalidad convencional del reloj. El mundo de la capital se abre ante Piedad y Casilda como un escenario y, al penetrar en él, las campesinas atraviesan también un umbral temporal e histórico:

Aquellas hijas del campo, buenas coterráneas, que habíanse querido mucho en el curso de los años, entraron, pues, a la capital, cada una con un envoltorio colgando del brazo. La fortuna abríales sus cortinas, para darles a ver un mundo que se habían imaginado apenas. Entonces, el reloj del Carmen, marcó las siete de la mañana (García Monge, 1900: 498).

En este nuevo espacio, los conflictos sociales toman cuerpo en personajes a veces conocidos, a veces anónimos. Hay que anotar que se trata generalmente de un espacio de ocio, en el que se desarrollan actividades superfluas o al menos no medulares. En general no está presente el mundo del trabajo, excepto el del quehacer doméstico. Aun así, para Piedad, Nieves y Casilda, los encuentros en parques, habitaciones o prostíbulos marcan los momentos de un proceso de degradación pero no interesan sólo en cuanto hitos del tiempo biográfico de cada una sino sobre todo como los instantes de una historia ejemplar, como los pasos del experimento novelesco. En estos espacios delimitados dentro de la sociedad anónima y amenazante se individualiza un destino colectivo y se cumplen inexorablemente las leyes del determinismo naturalista.

La ausencia de otras actividades productivas se relaciona con la caracterización del sector social que aparece en la novela: Casilda y Piedad son campesinas inicialmente y luego muchachas de servicio y si bien su presencia alude a un nuevo sector social, este no alcanza un desarrollo autónomo importante. También aparece Nieves, desplazado del campo por sus deudas y la pérdida de su propiedad, quien pasa a formar parte del contingente de reclutas y policías. Los antiguos campesinos se incorporan a sectores explotados en los que no encuentran un destino ni una identificación definitiva: tanto Nieves como Piedad regresan al campo, donde tampoco recuperan su existencia anterior. Su desplazamiento del campo y su incorporación a la ciudad no se cumplen cabalmente. Tampoco su inicial protagonismo narrativo implica que logren construir un punto de vista y una opción propia en la novela. Más bien es el narrador quien decide y juzga la marginación denunciada y conduce la denuncia en todos los niveles. Esta posición frente al mundo implica un constante juicio de las cualidades morales tanto de los campesinos como de los oligarcas. La distancia frente al primer grupo, marcada en numerosos juicios moralizantes y en algunas descripciones, se percibe como una contradicción con respecto a la preferencia del narrador por los sectores marginales, evidente en el hecho de que son los oligarcas los agentes de degradación de los campesinos.

Pese a las vacilaciones del narrador, existe una adscripción del punto de vista a los valores campesinos que determina la valoración de la oposición del espacio ciudadano al del campo. En *Las hijas del campo* esta dicotomía supone una clara preferencia por el campo: guardas, patrones, "pollos" llevan de la ciudad la violencia y la corrupción, mientras que el entorno natal guarda sus poderes milagrosos y curativos y conserva los valores patriarcales.

La fractura del idilio

En la obra persisten ciertos elementos propios del idilio costumbrista, familiar-agrícola y amoroso, aunque totalmente dispersos ante la irrupción de otros sectores de la realidad. Como se acaba de indicar, la crítica señala cómo el campo mantiene un poder curativo tanto físico como espiritual y cómo los valores patriarcales, familiares y de trabajo se encuentran en los campesinos, mientras que los oligarcas se alejan "naturalmente" de los valores afirmados por la narración (Mora, 1978b). Según esta crítica la valoración del campo y sus habitantes se logra mediante la adopción del foco de los campesinos para definir el ayer y el hoy. El ayer es la vida en el campo, el hoy la vi-

da en la ciudad, separados por la distancia insuperable entre el mundo y los valores anhelados o recordados, afirmados por ausencia en la novela. Sin embargo, este mismo hecho señala el grado de fractura de los elementos del idilio: son los propios campesinos quienes sitúan en el pasado los valores y confirman así las dimensiones de su alejamiento. No se trata sólo de dos espacios y dos mundos contrapuestos que se equilibran. Piedad, Casilda y Nieves no son expulsados de un mundo idílico que se mantiene intacto sino que el mundo campesino está ya sujeto a una normatividad, a unas leyes diferentes a las que rigen el idilio. Todos los destinos en la obra se explican por una ley general, como indica Durán Luzio en el estudio citado. Se trata del determinismo naturalista, explícito continuamente en la obra: la herencia, el temperamento, el medio social, clasifican, explican y determinan el comportamiento de los personajes. La degradación, acelerada por la acción de la oligarquía, tiene origen en esta lógica que se impone a los resabios idílicos de la vida campesina. Junto a esto, la presencia del estupro, la ebriedad y la prostitución, aparecen como ingredientes de un espacio degradado que se extiende de la ciudad al campo.

Los juicios del narrador y las palabras de Melico indican las diversas causas de la degeneración. Este último coloca en primer lugar los fallos educativos y legales del sistema, mientras el narrador insiste en otros factores, como el ambiente, el mal ejemplo y la actitud egoísta e irresponsable de la oligarquía, incorporando así los elementos sociales como posibilidades explicativas. Como también advierte Mora, las relaciones de poder establecidas en el campo determinan en cierto sentido la decadencia de los campesinos en la ciudad: la imposibilidad del amor entre Piedad y Nieves se debe a ellos, así como la pérdida de la propiedad de este último es causada por las deudas con los amos. El texto, en un nivel manifiesto, indica, pues, estas causas de la degradación de los personajes del frustrado noviazgo; a estas se une la actitud de doña Carlota y el ambiente nocivo de la capital y el cuartel. Para explicar la perdición de Casilda se buscan otros factores: cierta inclinación de la joven, su ambición, la tragedia de su familia, el asedio de Melico. En el primer caso, las motivaciones económicas parecen jugar un papel más claro, mientras que con Casilda la lógica naturalista actúa de manera más evidente, haciendo acopio de todos los elementos explicativos: herencia, temperamento, pasiones, seducción de la riqueza. En ambos casos los procesos se inician desde atrás y obedecen a leyes, no a la casualidad de los hechos o los encuentros. Estas leyes, por lo demás, actúan sobre la totalidad social, son comunes a sectores sociales que no aparecen individualizados necesariamente sino que muchas veces se aluden en cuanto tales: los "pollos", las sirvientas, los militares, como personajes de un mundo anónimo, cada vez más ajeno al ritmo

cíclico y natural del quehacer campesino. Los personajes que se desprenden de estos conglomerados lo hacen para comprobar la ley general que explica y por lo mismo hace manejable el mundo nuevo que amenaza el idilio. Si en este el cumplimiento de una ley natural resultaba deseable y posible, ahora la fatalidad de los determinantes sociales, geográficos o raciales explica una realidad no deseada pero percibida como inevitable: la muerte y la corrupción del idilio familiar, la fractura de la visión convencional, el alejamiento de un mundo conocido y amable.

LITERATURA Y CONSOLACIÓN EN ARGÜELLO MORA

De acuerdo con los datos actualmente disponibles -básicamente la edición hecha por Abelardo Bonilla- las primeras publicaciones de Manuel Argüello Mora (1834-1902) aparecen en 1860 y las últimas, cuarenta años después aunque varios de los cuadros y los relatos de sus libros se publicaron primero en periódicos o revistas nacionales⁹⁷.

La producción general de este escritor, hasta donde se conoce, ejemplifica claramente la mezcla genérica que caracterizó esa época de nacimiento de la literatura costarricense: cuadros, fábula moralizante ("La poza de la sirena"), relato autobiográfico ("El primer colegio"), crónicas ("La trinchera"), cuentos, leyendas ("La llorona"). Todos los subgéneros aparecen, a veces mezclados, en un momento en el que todavía estaba por definirse el quehacer literario.

Es posible, sin embargo, agrupar sus textos según dos líneas: por un lado, la "crónica", es decir, escritura testimonial y, por otro, relatos "ficticios", sin anclaje temporal ni espacial. En los primeros priva el afán verosimilizante y el criterio de autoridad -lo visto y lo vivido-: más que relatos históricos, son intrahistóricos, es decir, escritos con el propósito de corregir la historia oficial rescatando anécdotas de lo cotidiano y lo privado. Ejemplos de este tipo de relatos son "Elisa Delmar", "Margarita" y "La trinchera", en los que la narración de los hechos amorosos de una pareja se

97 Todos los textos utilizados en este trabajo corresponden a la edición de Bonilla, Obra de Manuel Argüello, a la cual pertenece la paginación citada.

mezcla con los acontecimientos del desembarco de Juan Rafael Mora en Puntarenas, con un narrador testigo.

El otro grupo de relatos obedece más bien a una idea de lo literario como entretenimiento y educación moral. En algunos de estos se mantiene el rasgo de la crónica de fechar los acontecimientos y ambientarlos en el espacio conocido -el Valle Central- pero el tema dominante es el amor. La acción se complica por las relaciones que establecen los personajes. El amor organiza esas relaciones según la oposición *posibilidad/imposibilidad*, que determina el estado de felicidad/infelicidad de los personajes: los finales son trágicos cuando el amor no se pudo realizar, o felices, cuando los personajes lo logran, y esto sólo se alcanza mediante el matrimonio.

Lo anterior se contradice con la intención realista y verosimilizante, que impone en el plano ideológico la resolución forzada de la historia. El desarrollo de esta no se corresponde con los finales sino con ideas moralizantes que se suponen superiores a la propia dinámica del argumento. Un relato aparentemente realista, es decir, cuya intención es **descubrir** la realidad, el ser, se resuelve de modo ideológico en una operación que continuamente **cubre** lo real proponiendo el deber-ser: el texto, aparentemente realista, se convierte en idealista.

Como se verá adelante, el texto de Argüello, con pretensiones literarias, se acerca más al folletín: los personajes no interesan como tales sino como tipos que ilustran situaciones preconcebidas, son elementos ilustrativos y no productivos del texto. Los otros elementos del mundo representado son escenario y apoyo al desarrollo de la trama amorosa. En el habla del narrador y en la de algunos de sus personajes abundan los estereotipos y los tópicos. El relato se caracteriza por su poca complejidad, el final esperado, conocido o anticipado. A diferencia de una concepción de lo literario como descubrimiento o indagación, para Argüello la literatura es un pretexto o un medio de ilustración de verdades conocidas por el narrador a priori.

Amor y familia

*Misterio*⁹⁸ es uno de los relatos de Argüello que mejor pueden ilustrar lo sintetizado antes. San José y la penúltima década del siglo XIX son el marco espacial y temporal de la historia, cuyos personajes pertenecen a la burguesía local, algunos empobrecidos, y otros aspirantes a tal clase.

98 *Misterio* es una novela publicada por entregas con el título *Risas y llantos* en la revista *Costa Rica ilustrada* (febrero-marzo 1888). Aquí se utiliza la que aparece en la edición de Bonilla referida.

Nostalgia, recuperación y ruptura

Aparecen personajes-tipos, como la sirvienta fiel y abnegada, el criado negro, el extranjero misterioso y rico, la esposa joven y el marido viejo.

Los conflictos surgen porque el personaje está solo (Rakosky o los criados) o es pobre (la familia Cordón y la familia Escoto). El relato se produce por la necesidad de solucionar tales conflictos -hacer familias y eliminar la pobreza- de manera tal que la unidad que llena el texto son los acontecimientos, unos (los de los personajes buenos) hacen feliz a Costa Rica y otros dramática (los de los personajes malos).

La pobreza y la falta de familia o pareja son valores disfóricos, frente a la riqueza y la propiedad, que otorgan prestigio y son la base de la felicidad amorosa:

No hay que decir que durante año y medio que aquella mina, triplicaba los recursos de Andrés, su vida fue un dorado sueño: relojes de oro para las hermanitas, un San Francisco de cuerpo entero, traído de Guatemala, para la madre, y vino de Burdeos en la comida de familiar, el paraíso terrenal (p. 287).

La historia termina cuando todas las parejas se casan, incluidos los criados. El matrimonio de estos, sin embargo, no se realiza por amor: no siendo propietarios como sus amos, tampoco aman. Dice la criada Narcisa:

Yo soy una pobre aldeana del Hatillo, hija de lavandera y nieta de aplanchadora; si te basta mi aprecio y estimación sin acompañamiento de amor, aquí me tienes. Mas si tú, pretendes ser amado no quiero engañarte, no te amo: sólo te estimo y aprecio (p. 269).

En contraste con el criollismo posterior, esta intervención evidencia la falta de interés por diferenciar registros específicos del habla.

Hay otra pareja que tampoco puede realizar el amor deseado. Se trata de la protagonista principal, Delfina, y el extranjero rico, Rakosky. Primero Delfina no logra ser amada por Julio, luego se descubre que son hermanos y, por lo tanto, definitivamente no pueden casarse. Ella enloquece, Rakosky se casa con ella para satisfacer no el amor sino "una necesidad de consuelo y amistad" (p. 289) y ambos se van de Costa Rica. La locura, la falta de amor, el extranjero sin familia: lo que no puede integrarse dentro del círculo familiar, se excluye del espacio "Costa Rica".

En el texto de Argüello -como en el de Magón- la familia opera como un mecanismo de *inclusión/exclusión*, que organiza incluso las relaciones políticas. El texto define un espacio en el que no caben los individuos solos y en el que los pobres son infelices. Por otro lado, lo anterior se relaciona con la dinámica de *incorporación/exclusión* de nuevos miembros de las élites locales, cuyo mecanismo fundamental pasaba por el matrimonio (Stone, 1975).

El huérfano y su herencia

El huerfanillo de Jericó es un relato de Argüello que remite, ya desde el título, a uno de los clásicos de la picaresca, *El Lazarillo de Tormes*. Pedro, el protagonista de *El huerfanillo*, cuenta en primera persona el recorrido desde Jericó, en la zona Atlántica, hasta la calle de Santa María, en San José. El camino significa también el cambio de estado económico y social del protagonista, pues Pedro sufre las pruebas del héroe de la picaresca en los distintos lugares donde debe trabajar para poder sobrevivir. Dos de los cuatro trabajos que desempeña lo convierten en criado de dos familias, los otros dos le permiten encontrar el reloj que finalmente lo hará rico. Este tipo de solución no apunta a la picaresca sino más bien al folletín: se trata de un elemento del azar, casi mágico, que soluciona los conflictos planteados por el relato. De esas familias, Pedro huye por incidentes con algunos de sus miembros. La *inclusión/exclusión* también en este nivel opera hacia la expulsión del huérfano de la familia pero, al mismo tiempo, impulsa su acceso a la riqueza y la felicidad. Este estado sólo se logra mediante la riqueza y esta gracias a la herencia, ya sea por la familia en que se nace o por fortuitas decisiones del destino, como en el caso del huérfano o de A. Córdón y la familia Escoto en *Misterio*. A diferencia de la picaresca, en *El huerfanillo* el recorrido del huérfano por los distintos trabajos no se ofrece con una perspectiva crítica de la sociedad en la que se inserta pues los conflictos se deben más bien a los defectos personales o morales.

En *El huerfanillo de Jericó* el vínculo esencial (el familiar) se sustituye por el material: más que buscar una nueva familia, el huérfano busca la riqueza. Efectivamente, el relato acaba cuando "hereda" un tesoro. Se trata siempre de la historia de una inclusión: el pobre llega a ser rico y, con el cambio de estado, adquiere una casa, es decir, se instala en el espacio sociogeográfico. Este es San José, calificado positivamente en la historia: "En la noche llegué a San José. ¡Qué espléndido pueblo me pareció la capital, después de vivir como un salvaje!" (p. 133). A diferencia del lazo de fraternidad que supone la comunidad nacional, según lo propone Anderson (1983), en Argüello,

como se puede observar, la sociedad se concibe en términos de una oposición entre salvajes y civilizados, es decir, *civilización/barbarie*.

La adquisición de la riqueza no se alcanza mediante el trabajo (el huérfano) ni por el robo (-Phelps): aún cuando éste último trabaja en los bananales, roba y es el propietario de la joya que luego hará rico a Pedro, nunca llega a disfrutar la riqueza. El huérfano, en cambio, al recibir por herencia el reloj, deja de trabajar y hace efectiva la riqueza que le otorga su posesión.

Padre, presidente y narrador

El predominio del tema amoroso en el relato de Argüello se explica porque la estructura básica que opone a los personajes y gobierna la trama, es la familiar: las alianzas entre las familias se logran mediante los matrimonios. Como se dijo, en Argüello el tema amoroso también se integra a la crónica; relatos como "Margarita" o "Elisa Delmar" mezclan la trama amorosa con lo histórico: "El día de los Reyes se verificó la boda de Margarita, y se realizó este idilio tan íntimamente ligado con el drama más sangriento de nuestra historia" ("Margarita", p.305).

El tema del amor organiza las relaciones y el conflicto políticos en términos de relaciones personales, la diferencia política se basa en oposiciones familiares y los trastornos sociales y políticos provienen de la falta de respeto y los problemas personales con las autoridades. La política equivale al amor en la medida en que aparece dominada por las pasiones humanas, el drama. Así, en las crónicas también las cualidades humanas de los actores llevan a la felicidad o la perdición:

Mas en vez de eso, hubo un Judas, y no un Iscariote cualquiera, sino un **conspicuo** y titulado Judas **Capitolino**, en quien los moristas habían depositado su confianza y sus más caros intereses. Ese falso amigo reveló el proyecto de revolución con todos sus detalles al Ministro omnipotente don Vicente Aguilar, y como ese crimen se cometió el 13 de setiembre, tenía el gobierno dos días a su disposición antes de que desembarcara Mora, para alistar su defensa y para imposibilitarle su marcha hacia el interior... La entereza del célebre ministro de Hacienda los salvó. Abrió su caja repleta de oro, e impuso su férrea voluntad a todos ("La trinchera", p.175).

La familia posee una estructura propia, que coloca en el lugar principal a la figura paterna. En esta jerarquía, además, el puesto que cada quien ocupe en la escala confiere distintas cualidades

morales. En *Misterio* se hace explícita tal estructura vertical, dentro de la cual el narrador se sitúa a la altura del presidente:

Sabido es que en San José, capital de la República, se ha gozado siempre de más libertad y tranquilidad que en las provincias. Eso proviene de que se está más cerca de las autoridades supremas, por aquel principio que no falta nunca, de que en mayor categoría se encuentra más cortesía y menos afectación e imposición de parte de las autoridades. El policía es casi siempre grosero y malcriado. El jefe de ese cuerpo es mucho mejor educado y cortés. Ya el gobernador es casi siempre un sujeto de importancia que procura dulcificar sus órdenes. Sigue el ministro, que con rarísimas excepciones es persona de la alta clase, que saluda y trata a los ciudadanos como a iguales. Por último, viene el presidente, y en él se encuentra la suprema civilidad y buen tono. Su trato es ameno y aún en casos en que la necesidad los obliga a ser duros, lo son en el fondo, no en la forma... (*Misterio*, p. 252).

Ingenuo y transparente, este narrador no sólo adopta y defiende los valores patriarcales sino que los trata de explicar en términos de la mayor o menor cercanía con respecto al poder. Así, sus valores positivos, la familia y San José, más cercanos al individuo (narrador y lectores) constituyen la estructura significativa que sirve para concretar una sencilla semántica del poder. Este se reviste de inmediatez, se hace presente pues, en una jerarquía vertical que, además, imprime a las relaciones interindividuales características del trato familiar (dureza, amenidad, dulzura, grosería, etc.). Presidente, padre y narrador: cada uno en su nivel pero todos en el puesto principal. Historia, discurso y familia coinciden en su estructura vertical y jerarquizada⁹⁹.

En general, el narrador de *Argüello* es personal y suprasiente, por esto se explica la utilización de la técnica de la anticipación y la apelación al lector. El narrador da lecciones y comenta, presenta a los personajes según ciertos estereotipos que los inmovilizan. Con la mujer, por

99 A propósito de este tipo de relaciones sociales, Torres Rivas opina que en Costa Rica "las familias cafetaleras o, simplemente, 'las familias' por antonomasia, forman algo así como una élite de naturaleza adscriptiva, autorizada de manera natural, por su origen, a desempeñar la autoridad que otorga la riqueza" (p.70). El estudioso habla de una república aristocrática, "que fue capaz de serlo y al mismo tiempo evolucionar a formas de democracia liberal" y recuerda a Stone, que prueba que la élite dirigente fue siempre un grupo familiar (Torres Rivas, 1975: 9-118).

ejemplo, los rasgos constantemente asociados son los celos en las esposas y la belleza, virtud e inocencia en las jóvenes, es decir, el estereotipo de la mujer natural. La jerarquía social se manifiesta incluso en una escala de belleza, según la cual las mujeres más bonitas son las de la "clase acomodada".

La jerarquización familiar abarca las ciudades, sus habitantes y sus rasgos físicos: San José está en la cúspide y en nada desmerece las ciudades europeas:

Espinoza no vio en Delfina más que una mujer bonita, lo cual no es prenda de valor en Costa Rica, en que la fealdad es la excepción de la regla, principalmente en San José y entre las hijas de la clase acomodada... ¿Hay en América o Europa alguna ciudad, o villa o aldea, que con la misma población de San José, posea igual número de lindos palmitos?, No, mil veces no; y esto lo decimos con perdón de Baltimore, de Viena y de toda la Andalucía (p. 217).

Las otras ciudades del Valle Central están, en la importancia social que otorgan a sus habitantes, por debajo de la capital:

su ensueño dorado fue, y ha sido la felicidad de su hermana, casándola bien, elevándola y enaltecéndola, y haciendo de ella una matrona, aunque sólo sea matrona en San Joaquín (p. 323).

Como espacio de la positividad, el Valle Central se opone, como se indicó, en El huerfanillo de Jericó, al Atlántico, zona salvaje, desconocida y peligrosa.

Un golpe de suerte

Frente al afán naturalista que otorgaba a la literatura la interpretación científica de la realidad, el romanticismo apuntaba a la fatalidad. En los textos de Argüello, el error y la fatalidad consiguiente provienen de una interpretación errada de los signos del mundo por parte de los personajes:

Por esta época vine a saber la verdad sobre la gruta... que fue la causa de todos mis terrores y aventuras con el negro Phelps. La sangre, pues, era la de una pobre oveja... Sin esa malhadada fábula del asesinato de un ser humano, el negro no me habría amedrentado ni convertido en su cosa: pero ya era tarde y esto lo supe como saben todo los pobres hombres; esto es, cuando ya no pueden aprovecharse de la ciencia o experiencia propia (El huerfanillo de Jericó, p.136).

La fatalidad se inscribe dentro de una oposición que Goiç presenta como la ley esencial de estructura de la novela naturalista, la oposición entre realidad de verdad y apariencia, que aparece, según lo señala el historiador, ya en el realismo (Goiç, 1972: 50 y 107).

Entre la historia y el discurso del relato de Argüello se establece otra contradicción de carácter ideológico: la palabra explícita del narrador critica el materialismo, el egoísmo, las divisiones sociales y la apariencia falsa. Al contrario, los valores positivos que presenta la historia son la riqueza y la felicidad, inseparables una de otra, como ya se ha visto. En este juego entre el ser y el parecer, el Andrés Cordón de Misterio es criticado por el narrador porque aparenta lo que no es, pero en la historia termina siendo lo que aparenta, gracias a la intervención del benefactor Rakosky:

Andrés Cordón no podía faltar a exhibirse, dándose la importancia de un íntimo de Julio, que esa era su aspiración suprema...

Andrés estaba convencido de que viéndolo todo el mundo al lado de joven tan elegante, rico e inteligente como Espinosa, acabarían por colocarlo al nivel de tan brillante figura. Y lo triste es que no son raros los que piensan y viven como Cordón. En San José hemos visto a más de un tipo de esa clase. La idea es peregrina, se acogen a los resultados de la asociación de ideas...(pp. 246-247).

Para cambiar su posición frente a Andrés, el narrador detiene la historia principal y, una vez más, hace intervenir a la familia, espacio altamente valorado que integra al antes descarriado joven:

En una humilde casa, apenas blanqueada con cal, a falta de papel o pintura, sin alfombras, y la mayor parte de las puertas sin cerraduras, pero muy bien ventiladas por carecer de vidrios casi todas las ventanas; en esa triste habitación, decíamos, habitaba Andrés, rodeado del

cariño de tres hermanas y de la buena y santa matrona que le dio el ser. Y en verdad que era bien digno del cariño de los suyos; pues él es un jefe de familia intachable (p. 284).

En *El huerfanillo* el protagonista hereda un tesoro que lo salva de la pobreza: "Un reloj de bolsillo ennegrecido y lleno de manchas estaba en la cajilla, pero el brillo de los diamantes me deslumbró" (p. 138). Aunque el texto no se muestra autoconciente de este símbolo, el reloj simboliza en la historia la importancia que el relato otorga a la apariencia -que contenga joyas- frente a la esencia -un reloj que no funciona-. La ley del azar, característica del folletín, domina el futuro de acontecimientos y personajes. Al igual que en *Misterio*, la situación de infelicidad y pobreza del personaje se trueca, mediante la intervención de poderes ajenos a la dinámica propia del relato. Este es, pues, el pretexto para exponer verdades conocidas a priori por el narrador.

Hay varios cuadros de Argüello que también insisten, en el nivel discursivo, en la crítica de la apariencia; en la serie titulada "Mi familia", el narrador critica e ironiza a distintos personajes que fingen una posición o un conocimiento que no poseen. La situación de infelicidad se deriva, sin embargo, no de la falsa posición que ostentan sino de la carencia de dinero o propiedades para poder llegar a ser lo que sólo aparentan ser. De este modo, tras la aparente crítica -que se ejerce sólo en el nivel más superficial del texto-, este mantiene el valor riqueza como el otorgador de felicidad y la lección que se deriva es que hay que estar feliz con la vida. El texto critica a los que aparentan ser lo que no son y, al mismo tiempo, alaba a los que son, es decir, a los que tienen:

Si las muchachas que se disfrazan imitando a las señoras, supieran lo que pierden con el cambio de vestido, jamás saldrían de lo que han heredado de sus madres y abuelas. En efecto, el vestido de las señoras convierte a una linda mengala en una vulgar y mal forjada señorita, mientras que estas, cuando suelen vestirse como las mengalas, parecen mil veces más lindas y simpáticas, realizando el proverbio popular de que el mono vestido de seda, mono se queda ("*Un drama en el Presidio de San Lucas*", p.315).

El vestido **cuero** y al mismo tiempo otorga la marca de pertenencia a su clase: "seguida de veinte grandes cajas o cofres atestados de trajes, sombreros, libros y demás objetos de lujo y placer que podían hacerla brillar en esta capital" (*Misterio*, pp.213-214). Las que no tienen deben permanecer como son y aceptar su condición, que, además, se hereda. En otras palabras, cada uno debe

mantenerse en el lugar social en el que nació, dice Argüello. La sociedad es, así, una rígida jerarquía que debe permanecer como tal.

El folletín

Goiç (1972) señala que la generación realista desarrolla, junto a la novela histórica, el folletín y la novela por entregas. Blanco, Rodríguez y Zavala distinguen entre folletín y novela por entregas: mientras que esta última formaba parte del periódico el folletín era una sección independiente o que editaban las empresas publicitarias con el fin de atraer más suscriptores (Blanco, Rodríguez, Zavala, 1979: 117). El género aparece en Europa alrededor de 1800 y decae cuarenta años después, profundamente ligado a la dirección periodística que adquiere en esa época la profesión literaria: "los jóvenes de talento, a los que se les cierra la carrera política por falta de medios, se dedican al periodismo; este es el comienzo usual y la forma típica de la profesión literaria" (Hauser, 1951: 25).

Blanco, Rodríguez y Zavala insisten en las relaciones entre la literatura realista y costumbrista españolas, el periodismo y el folletín. Anotan que el periodismo fue el vehículo principal de la narrativa costumbrista, género que impulsó el consumo literario -de lo que llaman **literatura industrial**-. El nuevo medio de la escritura influye decisivamente sobre esta: el periodismo se convirtió en el camino de sobrevivencia de los escritores, que tenían que escribir

todos los días uno o varios artículos, bajo la presión de lo inmediato (...). De la crónica periodística o la colaboración en revistas muchos autores pasarán más tarde a escribir novelas (...) Los cuadros de costumbres, en efecto, deben leerse como novelas en proyecto (Blanco, Rodríguez, Zavala, 1979: 109-111).

Al inicio el folletín trata principalmente narraciones y descripciones de viajes, luego predominan las novelas. Según Hauser, este género prefiere lo exagerado, lo picante, lo crudo, lo exótico; temáticamente se organiza alrededor de raptos y adulterios, actos de violencia y crueldad; los caracteres y la acción son estereotipos y se construyen según un molde fijo (Hauser, 1951: 28). De acuerdo con Blanco, Rodríguez y Zavala, el folletín y la novela por entregas terminan por de-

sembocar en la novela de tema social, en una línea que los conectará posteriormente con el cuadro de costumbres y luego con la novela realista:

En resumen, lo que hoy llamamos **realismo** surgió entre 1830 y 1856 y está íntimamente ligado a esta literatura folletinesca, encaminada también al retrato fiel de lo cotidiano. Algunos autores se unieron a las fuerzas democráticas y progresistas; otros, en cambio, lo emplearon para atacar el progreso y defender la tradición" (Blanco, Rodríguez, Zavala, 1979: 118).

Con estas características, el género llega a un público muy heterogéneo pero totalmente nivelado, que espera con curiosidad cada entrega, gracias al efecto provocado por la interrupción de la acción al final de cada capítulo.

Los misterios de París de Eugene Sue, prototipo de este género, se publica entre 1842-1843 y obtuvo un éxito mundial inmediato. Se trata, dice Eco (1965), de una "narración literaria de masas", que concibe el mal como una enfermedad social (Eco, 1965: 9). La relación entre el folletín de Sue y el de Argüello comienza por el cambio significativo del título, primero titulado *Risas y llantos* y luego *Misterio*.

El benefactor Rakosky de *Misterio* sigue en todo a su modelo Rodolphe de Geroldstein¹⁰⁰: es ante todo, el elemento resolutorio, fantástico, frente a la verídica realidad expuesta; es un príncipe riquísimo, de buen corazón; representa al héroe romántico -vengativo, a veces violento y cruel- y es la solución inmediata de los males de la sociedad. Al igual que Rodolphe, Rakosky es un juez y un justiciero, benefactor y reformador al margen de la ley; es, en otras palabras, un Superhombre (Eco, 1965: 22-23). Rakosky salva de la ruina económica a la familia Escoto, soluciona la pobreza a la familia Cerdón y, con ello, redime al descarriado Andrés. Se casa y se hace cargo caritativamente de la loca Delfina; es un benefactor de la sociedad josefina pues deja su herencia a la municipalidad de San José; protege a Julio Espinoza con una cuantiosa renta mensual vitalicia. Como dice Eco, el folletín tiene una naturaleza consolatoria: soluciona los problemas sociales sin alterar la estructura dentro de la cual se producen y defiende la tesis de la colaboración entre las clases (Eco, 1965: 35).

100 Para la comparación se utiliza el análisis del folletín de Sue hecho por Eco (1965) y sus principales conclusiones.

La estructura folletinesca de *Misterio* revela no solo una concepción de la práctica de la escritura existente en Costa Rica en 1888, sino también una ideología particular que se manifiesta principalmente en la organización del mundo representado y las leyes que lo gobiernan. El relato de Argüello aparece dominado por un narrador que se coloca en la posición de la autoridad que posee el conocimiento de la historia, sus leyes, personajes y acontecimientos. Correlativamente, el mundo costarricense se muestra jerarquizado con rigidez según la estructura patriarcal clasista y un orden familiar que excluye todo elemento que no se pueda adaptar a su propia dinámica.

Además, los textos de Argüello revelan un dato significativo para el discurso nacional: se trata del asunto de la herencia, que indica la importancia tanto del aspecto familiar como el de la tradición. La herencia produce significación en dos niveles distintos: por un lado, ocupa el lugar privilegiado de solución de los conflictos. En este sentido tanto el reloj de *El huerfanillo de Jericó* como el extranjero de *Misterio*, cumplen el mismo papel funcional en las historias¹⁰¹. Por otro lado, la herencia adquiere un papel significativo como elemento constructor del discurso nacional posterior: se relaciona íntimamente con la estructura familiar como el modo de reproducirla y como mecanismo básico de conservación del poder familiar.

101 De nuevo se puede recordar aquí el estudio de Stone (1975), para quien las familias oligárquicas endogámicas tienden a incluir extranjeros dentro de sus genealogías pero no repiten este comportamiento respecto de otras clases. Así, la herencia del poder se mantiene dentro de las familias con la inclusión sistemática de algunos extranjeros.

Nostalgia, recuperación y ruptura

Nostalgia, recuperación y ruptura

PARTE TERCERA

LA SOCIEDAD DE LECTORES

Diré brevemente lo que aconteció, sin descubrir, por otra parte, los recursos ocultos que mueven la gran máquina de un periódico, ni romper el velo de prestigio que cubre nuestros altares, que eso fuera sobrado e inoportuno desinterés, y juzgue el lector si no es preferible vivir tranquilamente suscrito a un periódico, que haberle sabida y precipitadamente de componer, Mariano José de Larra.

LA SOCIEDAD DE LECTORES

La literatura costarricense se origina como tal también en textos no literarios, que coexisten fundamentalmente en el periódico: este medio funda en un doble plano la literatura nacional, al postular una sociedad de lectores y al constituirse en espacio de la escritura naciente.

En periódicos y revistas se desarrolló también la polémica que enfrentó a modernistas y criollistas en 1894 y 1900. Dicha polémica, así como la producción literaria de esos años, sentaron las bases sobre las que se ha seguido escribiendo incluso hasta el día de hoy. Se estableció así, con la fuerza que poseen los dictados de los fundadores, la norma valorativa y los criterios de rechazo o aceptación de lo que se juzga como literatura nacional.

En el proceso de constitución de una identidad, la polémica externa una posición ambivalente ante la fascinación de lo otro como modelo: por un lado, expresa el deseo de fortalecer una noción de sujeto nacional en un momento histórico de disgregación¹⁰². Por otro lado, pone en

102 Hasta la década de 1880, prevalecía en el país la economía de subsistencia, basada en la pequeña propiedad en manos de la familia nuclear como estructura económica fundamental. La familia asumía los riesgos de la producción, lo cual resultaba favorable a la gran oligarquía. En la misma década, especialmente con la construcción del ferrocarril al Atlántico, aparece el gran exportador, ajeno a la producción familiar, que abre la producción en zonas hasta entonces inexploradas (Atlántico, Pacífico norte).

Para asumir la producción en estas zonas, la familia deja de ser la unidad económica básica pues serán más bien hombres solos e inmigrantes (negros, chinos, italianos) los que emigren a estas regiones. El cambio de siglo, por otro lado, se produjo en medio de una fuerte crisis económica provocada por el des-

evidencia el temor a la intrusión de la palabra del otro, esta vez amenazante desde el lenguaje modernista.

El lenguaje literario se hace eco de esa vacilación, de modo que la generación del Olimpo¹⁰³ se define básicamente por la crisis y la escisión ideológica y artística. El desgarramiento de este grupo de escritores se manifiesta ya en su noción de lo literario que se concibe, de acuerdo con postulados estéticos de la época, como "bellas letras". pero que, por otro lado, norma para la literatura un lenguaje distintivo de lo nacional. En este sentido, es ilustrativo el papel relevante asignado por los escritores al plano de la oralidad. La práctica literaria de Aquileo Echeverría y Magón hablan incluso en este nivel de la escisión básica de la generación fundadora de las letras nacionales: para dar a conocer el país basta con describirlo, para hacer literatura hay que recurrir a las bellas letras, que no sirven como tipo de discurso que cree la idea de nación. Por eso Magón escribe contra lo literario un documento de la vida y el habla local, por esto se ataca a Fernández - Guardia, quien defiende el proyecto literario "estetizante" contra la noción de la literatura como reflejo obligado de la realidad social.

En consecuencia, su producción muestra la conciencia de una escritura que es práctica literaria incipiente, motivada fundamentalmente por un esfuerzo de verosimilitud y un afán de veracidad: el proceso de escritura implica tanto la construcción de un referente "real" (Costa Rica), para lo cual se debe ser veraz, como el otorgarle dignidad literaria a esa realidad.

Así postulada, la literatura se practica como (re)conocimiento: es medio de conocimiento en cuanto se ofrece la imagen de una Costa Rica anterior, que puede ser representada temporalmente - de ahí la literatura de costumbres (Argüello) y el afán de fundar genealogías y anécdotas históricas (Jiménez)- y que también puede imaginarse espacialmente (Magón).

Por otro lado, cumple una función recreativa: es la literatura dominical de Magón, cuya complicidad con el lector se basa en el humor, el predominio de la anécdota, la referencia a un

censo en los precios del café. Todos estos elementos contribuyen, pues, al resquebrajamiento de la unidad familiar en la sociedad costarricense.

103 Se trata de una pequeña élite de escritores, intelectuales y políticos, cuya juventud y formación coincidió con la etapa de consolidación del estado liberal en la década de 1880. Estos intelectuales elaboraron un modelo de cultura nacional en varios campos, entre ellos las letras. Iniciaron las primeras reflexiones sobre la literatura nacional y sus posibles modelos y temáticas. En este plano destacan los nombres de Manuel González Zeledón, Ricardo Fernández Guardia, Carlos Gagini y Jenaro Cardona.

mundo conocido y el uso de un habla local.

La práctica periodística, pese a haber sido excluida del corpus literario nacional, trabaja también en la construcción de la nación y su literatura, incluso en el plano temático. Muchos mitos y estereotipos que forman parte del imaginario costarricense se gestan precisamente en los artículos de un Pío Víquez o se ridiculizan en la prosa de Yoyo Quirós. Así, la creación de la comunidad nacional de lectores se reitera tanto en la operación de la lectura del diario como en el mundo que este ofrece a la imaginación colectiva.

LITERATURA DE DOMINGO

En el prólogo a la selección de los escritos de Pío Víquez, Tobías Zúñiga Montúfar señala que el periodismo era la "única forma viable en Costa Rica de la literatura" (Zúñiga Montúfar, 1903: XXII). Efectivamente, si se empieza por examinar la forma de publicación de cuentos, ensayos y novelas en la segunda mitad del siglo XIX, se verá que se trata de una práctica de la escritura principalmente periodística. La escritura literaria de esta época no ha delimitado todavía claramente los linderos que la distinguen de otros géneros vecinos, y sobre esto hay plena conciencia en los escritores, quienes, por lo demás, en muchas ocasiones fundan o dirigen sus propios periódicos.

Según los datos disponibles hasta el momento, Pío Víquez, Teodoro Quirós y Aquileo Echeverría comienzan a escribir en periódicos y revistas, nacionales y extranjeras, por las mismas fechas, es decir, a finales de la penúltima década o principios de la última del siglo XIX¹⁰⁴. El primero publica principalmente en sus periódicos, *El heraldo de Costa Rica* y *El heraldo*; Echeverría en *La república*, *La prensa libre*, *La patria*, *La nación*; Quirós en *El estudiante*, *La república* y *La revista*.

Predomina en la producción de los tres escritores la crónica: social, de costumbres, viajes, crítica política, sobre problemas del habla costarricense. Quirós y Echeverría publican algunos relatos que podrían considerarse cuentos o una tímida e incipiente aproximación al género.

104 Pío Víquez (1850-1899) escribe entre 1889 y 1899; Aquileo Echeverría (1866-1909) entre 1887 y 1906 aproximadamente y Teodoro Quirós (1875-1902) entre 1893 y 1901.

Aquí no puede haber anarquía

En los diez años de su ejercicio periodístico, Pío Víquez condensa, tal vez más que ningún otro escritor de la época, los mitos del costarricense: blanco, igualitario, democrático y trabajador. Se cuelan también en su escritura los mitos machistas, los racistas y el del extranjero bienhechor. En la única edición conocida de su obra, recopilada póstumamente (1903)¹⁰⁵ se recogen ciento un textos en prosa y treinta y ocho poesías. En la temática predomina la política, el anticlericalismo, la crítica de arte, la información local, el movimiento social. En cuanto a los géneros, hay epitalamios, descripciones de la naturaleza, necrologías, artículos políticos, polémicas, crónicas sociales, relatos de viajes.

Los habitantes de este país y sus problemas, principalmente los políticos, eran los móviles principales de la escritura de esta época en los periódicos. Así, con las exclusiones que se verán más adelante, se delineaba de modo indirecto una imagen de la sociedad:

donde la cabaña antigua se presenta aún, con las sencilleces geniales de la fábula que describe al indio anterior a la conquista... gente americana en todo rigor, ... que... todavía siente el afán del odio contra la civilización invasora de sus bosques y de sus costumbre primitivas (p. 95)

aunque los costarricenses son "Hijos de españoles, por mucha sangre indígena que lata en nuestras venas... Españoles siempre, exagerados siempre..." (p. 96).

Víquez juzga de dos maneras la herencia española: la considera negativa en lo que respecta a

105 Como declara el prologuista que hizo la selección aun está pendiente la edición de la obra de Víquez en forma fiel y completa. Los criterios del trabajo de Zúñiga Montúfar fueron: omitir los artículos de política local, las poesías de juventud, las partes de artículos propios de circunstancias particulares. Mario Sancho cuestionó la selección hecha debido a que "En esa Miscelánea se le dio más lugar al epitalamio, a la crónica festiva, al pésame lloroso que a los artículos de combate. Y lo cierto es que don Pío fue algo más que un cronista elegante, que un rapsoda de amenidades sociales o una plañidera de difuntos distinguidos. Don Pío fue un escritor de raza" (Sancho, 1937 repr. en Ovares-Araya, 1986: 287). La paginación de las citas corresponden a esta edición.

lo histórico-político (conquista y colonia) pero se enorgullece de ella en términos raciales. La conquista de América significó así "la sumisión y el coloniaje" (p. 101) pero al mismo tiempo la incorporación de estas tierras al mundo occidental y su cultura, valorados positivamente:

El loco Cristóbal arrebatava, en ese instante supremo del amanecer, a los mares caribes, un mundo que agonizaba de anemia en manos de salvajes. Salud al 12 de octubre de 1492 (p. 163).

La sociedad costarricense aparece todavía, como en Argüello, dividida en grupos separados: frente a un nosotros implícito, están los "negritos" del Atlántico y los indios naturales: "A uno y otro lado están los cultivos rientes... y de muchas otras cosas que el negrito de la India Oriental cultiva para abastecer el mercado limonense..." (p. 92). Pero los habitantes del Valle tampoco forman un todo homogéneo: en un artículo se alegra por la reciente apertura de un hotel, gracias a lo cual

Ya no tenemos que alternar con los descamisados ni con los peleles; por supuesto, peleles y descamisados son aquellos que no tienen dinero: estos llenan las fondas, los hoteluchos, las hosterías de mala muerte (p. 86).

La separación significa, aparte del gesto excluyente implícito, que la ideología subyacente no ha definido todavía completamente al ciudadano costarricense. En Viquez lo costarricense se determina más que por cualidades étnicas, por rasgos que apuntan al mito de la igualdad:

Pero en Costa Rica no hay razón que demuestre que es justo conspirar con puñal asesino. El zapatero de este país suele tener muchas veces la chuleta más amplia sobre su mantel, y el sastre elige para sí la tela que lleva la corona ducal entre sus géneros. Porque este es un país donde la propiedad y las comodidades sólo se reparten entre los hijos de la nación que ponen más de punta sus huesos en el trabajo y más recta su conciencia en el cumplimiento de la obligación.

Pero nosotros, los TICOS, somos iguales y apenas hay motivos de altanerías personalísimas que distinguen a los que gastan color de España de los que llevan tez cobriza más o menos

clara... Por que nada obstruye el camino... El que no quiere no surge... Todos tienen paso. Y los artesanos suelen gastar más puntos altos que médicos y abogados. Aquí no puede haber anarquía (p. 144).

El mito del trabajo funda una jerarquía que empieza con el artesano, sigue con el comerciante y termina con la oligarquía. En el texto, el mito sirve para diferenciar a este país de los europeos, inmersos en luchas políticas, pero principalmente como mecanismo justificatorio ante el fantasma del anarquismo: sin injusticias sociales, no hay terreno para el anarquismo, dice Viquez. Los problemas de Costa Rica son de tipo moral, debidos al carácter del "tico":

No hay nada comparable con el **tico**, muchacho excelente, dedicadito al trabajo desde que Dios amanece hasta que nace véspero. Si no, veamos lo que pasa, por lo pronto, aquí: el Mercado está lleno todo el día de vagos y mal entretenidos, de borrachines vulgares y hasta de bebedores... Ayer tuvimos ocasión de fijarnos atentamente en el daño grande que nos está haciendo la borrachera, la tahurería y la vagancia, y, principalmente, la autoridad llamada a perseguir los desbordes o malos usos, con la tolerancia que gasta, con su descuido y su desprecio por el cumplimiento de su deber... Sabemos que el uso del aguardiente mina nuestro pueblo en todas partes y, por lo mismo, deseamos que la persecución del vicio de beber sea encarnizada. Tampoco el juego y la vagancia deben vivir en paz (p. 196).

Costa Rica se convierte en un todo mediante el recurso ideológico de la generalización propia del estereotipo. Así, el costarricense es uno, caracterizado por cualidades negativas que suponen implícitamente un orden deseado, conocido sólo por un hablante superior y sus lectores. Este hablante denota su superioridad mediante la burla, patente en rasgos como "muchacho" y "dedicadito".

Todavía hay posibilidad de salvarse, agrega Viquez: en un país joven y pequeño el "vicio" aún no ha calado hasta el fondo del cuerpo social, la solución es autoridad y trabajo.

La pasión ecuatorial

El viajero del Valle Central mira míticamente la zona atlántica casi con el mismo asombro y desconocimiento que el visitante extranjero:

y las niñas de azabache brillante en cuyos senos tiembla la nubilidad y en cuyos ojos arde el Demonio, van y vienen oficiosas... (p. 92);

Las negras abundan en estas tierras y cuando no son negras son mestizas y cuando no mestizas, gente de poco pelo. Bien es cierto que llegan beldades de otras playas y de otros mares... pero lo común es el coco quemado y lustrado a la nicaragüense. Sin embargo, no podemos negar que hay negritas interesantes, si bien demuestran embarazo grande para ser agradables delante de los blancos (pp.96-97)¹⁰⁶.

La separación del otro delinea al mismo tiempo el espacio de superioridad desde donde se proyectan la mirada y la palabra del hombre blanco y europeizante. Las diferencias atraviesan, pues, razas, clases y sexos:

La niña delicada que pasea su hermosura y gentileza por la galería rica en macetas de la cómoda vivienda, no goza más, oculta bajo sus telas de aire, que la churrigüesca campesina que esconde sus morbideces en los pliegues del cambray y la zaraza. La una es señora, pero la otra no es esclava; que también es ingenua por el milagro del trabajo y de la repartición del haber (p. 159).

Como espacio geográfico, Costa Rica aparece, como se ha podido apreciar por los ejemplos citados, personificada mediante la figura femenina. Hay cuatro cuadros que tratan de individualizar las ciudades de San José, Heredia, Cartago y Limón (respectivamente se titulan: "Acuarela", "Heredia feliz", "Cartago" y "Marina"). En el cuadro referido a Heredia, la mujer aparece en una imagen que sirve sobre todo para ejemplificar la comparación básica del artículo entre esa ciudad y Arabia, como productoras de café. Cartago es una mujer natural, tranquila, dulce, abnegada, de belleza natural a quien le faltan refinamientos. San José es una muchacha caracterizada por rasgos como la sensualidad, la desnudez, el adorno, la tentación inocente, la naturalidad, la pereza propia del trópico:

106 Más desarrollado aparece este mito en el cuadro titulado "Marina", p.149.

San José crece como una muchacha robusta de la zona tropical... esta diabólica hembra tiene ya grandes dotes... no se levanta muy de mañana, porque, muchacha del trópico, gusta de pasarse, hasta que el sol no calienta, bajo la sábana... (pp.41-42).

Finalmente, Limón es la sensual mulata, cuyo cuerpo ofrece tentadoramente a la mirada detalladora del blanco:

Allí está la calurosa mulata, tal cual es, con su madeja ondeada a cortos tramos; con su tez de cacao encendido como la sangre nueva; con su ubérrimo alto pecho, a las cuatro luces seductor, descubierto; con su muslo que tiembla avaro de embriagador deleite... con su piel húmeda en el ámbar de la pasión ecuatorial, y obscurecida y resplandeciente en el afán salvaje del otélico celo;... allí en nuestra costa atlántica, mirando con sus grandes ojos sensuales a Europa y África, los dos polos del mundo (p. 149).

El mito de la mujer negra, objeto de deseo pero objeto-trampa, que arrastraba al colono a su pérdida por una decadencia física y moral irremediable, es uno de los mitos centrales del pensamiento colonialista. De acuerdo con las etapas que marcan su historia, en un segundo momento (con la primera guerra mundial), ese mito es sustituido con el del negro, otra forma de simbolizar el peligro pero esta vez sentido como amenaza activa para el blanco (Leenhardt, 1973: 167).

Es necesario recalcar, sin embargo, que Leenhardt analiza la literatura y el pensamiento colonialistas **franceses** en relación con África y que, aparentemente, el autor histórico del discurso que se analiza aquí fue un habitante de una de las zonas de la repartición imperialista del siglo pasado. Por lo tanto, se está delante de un discurso sobre Costa Rica que la describe e interpreta con el mito propio del colonialismo: el cuerpo femenino, la naturaleza, Costa Rica, se ofrece a la mirada posesiva del varón colonizador, sólo que esta aparece no en los escritos de un europeo sino en los de un costarricense. Sin embargo, la asunción del lenguaje del colonizador no le resta ambivalencia al texto: la profunda atracción por la mulata se nota en la adjetivación y la descripción total de ella: los rasgos con que se la describe la reducen al puro cuerpo, gesto con que se la excluye y aleja del mundo racional del hablante. Pero al mismo tiempo, esta exclusión se hace con términos positivos:

úberrimo alto pecho, calurosa mulata, embriagador deleite. Esto la señala como posible contraparte erótica, como objeto de deseo.

Prueba más de que el discurso no depende directamente del sujeto productor, empírico e histórico, y que, más bien, lo condiciona y hace hablar sin que intervengan la voluntad consciente o las intenciones explícitas del dueño de la mano que finalmente lo escribe.

Aquella mano era inglesa

En los cuadros de Víquez, el extranjero aparece como portador del progreso material, ejemplo de buenas costumbres, modelo de civilización (frente a la "barbarie" de estos países), y conquistador de la naturaleza tropical:

sentí que una mano me tiraba del hombro con amor, o a lo menos con mucha cortesía. Aquella mano era inglesa y tenía las leyes de etiqueta más refinada escritas en la punta de sus dedos (p. 25).

Analizando el problema del respeto al derecho de 'habeas corpus' en Costa Rica, Víquez lo compara con la situación en Inglaterra y Estados Unidos, modelos de civilidad en materia de derecho y concluye el artículo con la siguiente afirmación, que significativamente pone en boca de un europeo: "Ha poco nos dijo un europeo: la gente de estas tierras es muy buena para la vida del bosque (p. 31).

En un relato bastante extenso titulado "Parajes", que narra un viaje en tren de varios turistas extranjeros, a estos se les encarga la descripción admirada de la naturaleza circundante. Pero cuando se trata del puente construido por el empresario norteamericano Minor Keith es el narrador quien expresa las alabanzas correspondientes:

sobre ese país encantado que sirve de base a esta escarpa que Mr. Keith domeñó y cortó para dar paso al riel vibrante de la cultura (p. 24).

El puente de Birrís iba a presentarse: ese nuevo portento de la mecánica yankee iba a ofrecerse muy pronto a nuestros ojos (p. 25).

Mr. Keith tiene mucho motivo para estar orgulloso de haber sido quien levantó ese monumento de gloria para la virilidad de Costa Rica. Y no importa que ese hombre haya recibido el precio de su gran fatiga: la verdad es que no hay recompensa bastante para quien lleva su energía bienhechora más lejos de lo que todo un pueblo pudo esperar. Nadie ignora cual fue el tamaño de la lucha que ese empresario famoso tuvo que librar contra la envidia y la preocupación conservadora, para ver de asegurar el contrato con el inglés, cuyo oro suena en cada riel de ese portentoso camino de hierro, construido a pesar de los tajos y las escarpas yertas, que al cabo y sin embargo de su oposición fiera, tuvieron que encorvarse hacia atrás para darle paso libre (pp.25-26).

La naturaleza es contemplada como un cuadro y los términos de la comparación con que se describe pertenecen al referente culto europeo. La oposición que ofrece la naturaleza salvaje equivale en el texto a la oposición conservadora al avance incontenible y viril del trabajo de Keith. La otra parte del signo, lo masculino, aparece explícita y se completa así la imagen colonizadora: al varón, signo de lo extranjero (europeo o norteamericano) se asocian pues los rasgos actividad, cultura, trabajo, progreso, futuro; a lo femenino, Costa Rica, el trópico, corresponden las características opuestas: pasividad, naturaleza, atraso, pasado¹⁰⁷.

La naturaleza, vergel y cuadro, se opone al puente, signo del trabajo. El mito de la ética del trabajo se mezcla con el de la vegetación tropical, propio según Leenhardt de la novela colonial. La presentación del continente colonizado como naturaleza - hostilidad y negatividad pura- y la superioridad del colono, que porta la civilización, triunfo del bien sobre el mal, son los núcleos

107 Es oportuno recordar aquí la valoración igualmente positiva del extranjero ya postulada en los textos de Argüello, valoración que tenía que ver con el mencionado mecanismo familiar de las oligarquías criollas de la época que, por lo menos en Costa Rica, realizaron matrimonios con extranjeros, principalmente europeos. Por otro lado, al analizar el papel simbólico del ferrocarril, Palmer indica que es típico el motivo de la nación como espejo del individuo. Así, el ferrocarril se describe apelando a las partes del cuerpo, especialmente al falo. Para el investigador "los liberales del período todo lo existente fuera del Valle Central se percibía como tierra virgen que tenía que penetrarse y regarse con las semillas de la industria para la futura prosperidad y la reproducción del bienestar cultural y económico. Este fue su proyecto nacional" (Palmer, 1990: 124-125).

ideológicos de la primera fase -el exotismo- de la literatura colonial (Leenhardt, 1973: 50).

En el nivel de la narración, parece operar, en algunos puntos claves del relato de Víquez, un complejo mecanismo narrativo que calla al narrador para que ceda la palabra a personajes extranjeros. Este proceso sintetiza, pues, de otra manera, lo que se ha señalado ya en el plano ideológico: se trata del discurso de un colonizado que ha interiorizado el discurso del colonizador y lo asume como propio, sin poder, no obstante, enunciarlo completamente. Por esto debe recurrir en algunos momentos al silencio, cediendo su lugar al extranjero admirado: el colonizado habla de sí utilizando sin embargo una palabra que no es la propia sino repitiendo la ajena, que es finalmente la que lo define y explica.

Lo anterior explica también la constante necesidad de este relato de comparar lo descrito del referente Costa Rica con datos pertenecientes a la cultura europea, oriental, etc.:

El magnífico valle de Ujarrás Viejo como lo llamaba mi abuela materna... se desarrolló de repente como un gran pliego-lienzo, donde juntas todas las fantasías del Oriente dibujaron y pintaron sus maravillas orientales o sus cuentos fabulosos de hadas y enanos y genios encantadores (p. 22).

Bello de más alteza no es fácil que lo haya en otra parte: ni sobre el lago Como, ni sobre el Ginebra, ni sobre el Eúfrates, ni el Guadalquivir. Naturaleza estaba de gorja cuando parió aquella oculta y casi desconocida joya de Costa Rica (p. 94).

Hay, detrás de este relato de viajes, una conciencia escindida que lucha entre un afán de distanciamiento del atraso y la barbarie (los negros y los indios) pero que aún no posee lo otro (el progreso del extranjero). Por esto idealiza la naturaleza, orgullo nacional que refleja, sin embargo, la percepción de una carencia.

Aquileo el del concho

La obra que ha situado a Aquileo Echeverría (1866-1909) entre los clásicos de la literatura nacional -*Romances* (1903) y *Concherías* (1905)- lo ha colocado también dentro de lo que se llamado el nacionalismo o criollismo. Este gesto de la crítica y la historia tradicional se funda, sin

embargo, en dos equívocos: el primero consiste básicamente en ignorar que el modernismo no prefirió solamente los asuntos que apuntan hacia el cosmopolitismo y lo exótico, sino también hacia lo nacional y lo regional (Goiç, 1970: 129-130). Precisamente, uno de los motivos preferidos por el modernismo es la oposición entre lo viejo y lo nuevo, "regularmente con nostálgicas y melancólicas connotaciones y lamentaciones por el bien perdido" (Goiç, 1970: 131).

Resulta pues que, desde esta perspectiva, la agrupación de los escritores costarricenses en modernistas -los que manifiestan preferencias por lo cosmopolita- y los nacionalistas - y los que tratan temas nacionales- se revela insuficientemente fundamentada, principalmente por la falta de un enfoque que inserte la literatura costarricense en el marco más amplio de los códigos literarios vigentes en Latinomérica¹⁰⁸.

La otra omisión del discurso crítico ha sido reducir la contribución de Echeverría a *Romances* y *Concherías*. En este gesto se esconde la operación ideológica que concibe la historia de la literatura predominantemente como historia de los escritores. La compleja red de cambios de ideologías estéticas, concepciones filosóficas, religiosas, políticas, etc. de un escritor se borra con su asimilación a una figura única -Aquileo el del "concho"-:

Magón y su primo Aquileo, son los más altos exponentes del costumbrismo regional costarricense en prosa y en verso [...] el más espontáneo y el de más fisga es Aquileo Echeverría; el "concho", su vida y hazañas, bautizadas por el poeta con el nombre de *Concherías*, están descritos con verdadero cariño, sin propósito de reforma social y sin pedantería (Castro Rawson, 1966: 172 y 182).

La operación ideológica sobre la literatura costarricense es muy sutil porque generalmente las afirmaciones se refieren sólo a *Concherías*, sin pretensiones de generalización. Sin embargo, estas mismas afirmaciones comenzaron a delinear una imagen fija del escritor que lo circunscribe a esa obra, es decir, se produce la fórmula Aquileo = *Concherías* = lo campesino = lo nacional(ista).

Si se trata de conocer mejor una práctica de la escritura de un país, esta simplificación no sólo oculta datos, textos y procesos distintos sino que también borra las diferencias en un gesto que

108 Paz señalaba, por ejemplo, que "en los poemas modernistas aparece un gran número de americanismos e indigenismos. Su cosmopolitismo no excluía ni las conquistas de la novela naturalista francesa ni las formas lingüísticas americanas" (Paz, cit. por H. de Campos, 1972: 286).

tiende a aplanar aquella práctica en una única línea de desarrollo. Cada escritor se transforma en una figura homogénea, sin cambios ni contradicciones, se lo convierte en un estereotipo de la historia de la literatura¹⁰⁹.

Echeverría escribió con interrupciones artículos y cuentos en periódicos costarricenses y guatemaltecos desde 1887 hasta 1906. Y fue en 1894, año de la conocida polémica, cuando publicó la mayor cantidad de artículos, según los datos recopilados hasta hoy. Antes, en 1889, participó en una polémica política, con Ricardo Fernández Guardia, José María Gutiérrez y otros liberales, gesto que le valió el destierro a Guatemala. Echeverría fue editor del diario *Patria*, dueño de *La nación* con Elías Castro (1888) y "auxiliar general" de *El heraldo* (1890).

En este constante quehacer periodístico se inserta su producción cuentística. Mientras que en los Romances y las *Concherías* predominan los asuntos nacionales y se incorpora el habla costarricense, en la prosa anterior del autor los asuntos apuntan más bien a las otras claves modernistas¹¹⁰. Hay varios relatos ambientados en el París típicamente modernista: "Acuarelas" (1891), "Marta" (1892³), "El corsé de la Cenicienta" (1892), "Frufrú" (1894)¹¹¹.

Dos relatos, uno de 1888 y otro de 1889, anticipan el cuadro costumbrista de Magón: "La presa" y "22 de mayo" serán objeto de un interesante juego intertextual con "Un baño en la presa" (1896) y "Nochebuena" (1895) de Magón. En los cuatro relatos, la narración está a cargo de un ni-

109 Duverrán reconoce en el Echeverría de *Concherías* a un escritor modernista pero "el menos modernista de los modernistas... un modernista en cuanto fue lo que quiso ser: no lo convencional, no lo igual español o lo afrancesado, sino lo nuevo americano, la síntesis particular". Sin embargo, no niega la identificación de Echeverría con el autor de *Concherías*: "Autor de un solo libro, que elaboró a lo largo de su vida, podría decirse que trabajó, viviendo, su libro, y que al fin lo ejecutó en la forma en que lo conocemos" (Duverrán, 1987: 9-10).

110 Puede ser interesante recordar que en la época en que Echeverría escribe estos cuadros y relatos estuvo Rubén Darío en Costa Rica: desde agosto de 1891 hasta abril de 1892. Durante su estancia, escribió en periódicos como *La prensa libre*, *El heraldo de Costa Rica*, *Diario del comercio* (Castro Rawson, 1966: 128).

111 Aparecen en la edición *Crónicas y cuentos míos* de 1981, la cual se cita aquí. Joaquín García Monge hizo la primera edición en 1934, consistente en una selección de textos. El editor aclara que sólo dejó sin publicar lo que le pareció menos importante de la producción en prosa. La edición citada aquí corresponde a esa edición. Castro cita varios artículos de Echeverría no incluidos en la edición de 1981.

ño-protagonista, que opone el pasado feliz de la niñez al presente triste. Magón presenta a su primo Aquileo tal como este se había dibujado:

Regresaba a casa jadeante, con la cara sucia, las faldas fuera de los pantalones y las medias medio caídas sobre los zapatos ("22 de mayo");

-Que los llama don Marcelo- gritaba Aquileo desde la puerta, ataviado de pastor, con las medias caídas y las faldas de fuera ("Nochebuena").

y reelabora el tema del baño en la presa, siempre como recuerdo del adulto pero con un tono menos nostálgico que Echeverría. Efectivamente, el texto magoniano se diferencia porque introduce un tono humorístico, ausente en Aquileo antes de *Concherías*. En Echeverría el tono predominante es de tristeza y de desconsuelo total por la infancia que no volverá: "aquel paraje [...] en donde no resonarán más sus alegres algarabías y argentinas carcajadas". En Magón, en cambio, el pasado es un conjunto de acontecimientos que la narración presente recuerda con el fin de provocar risa.

Una jerigonza muy pintoresca

Echeverría y Quirós (1875-1902), escribieron varios cuadros y artículos sobre el habla costarricense y el lenguaje: del primero hay varios cuadros construidos sobre la base de equívocos lingüísticos y juegos de palabras ("Las uñas", "Miss Tella", "Discurso patriótico y de oposición") y otros sobre los "vicios" del habla costarricense (especialmente los de 1894, firmados como "Kalisto"). Quirós publicó en 1901 un ensayo titulado "Hablemos castellano", en el que se incluyen varios diálogos entre sirvientas, campesinos y muchachas con el fin de ilustrar los "vicios" del habla costarricense popular. Como el mismo título lo sugiere, Quirós considera que en Costa Rica se habla mal el castellano -también en España se escribe mal, dice- por lo que se hace necesario señalar los defectos "para ver si con el tiempo hablamos un idioma que se asemeje más al que nos legaron los conquistadores" (Quirós, 1901: 32).

Los artículos de 1894 que M. Castro atribuye a Echeverría ("Kalisto") sobre el habla costarricense son dos, titulados ambos "Lenguaje popular". A estos respondió a los mismos días un tal "Ruperto", con el cuadro "Mi cocinera", en la misma línea que la de Kalisto, es decir, retrato humorístico con un personaje popular -Pancha, la cocinera-, al que se atribuyen los "vicios" propios

del costarricense no educado.

En sus artículos, Echeverría comienza por considerar que si bien el costarricense tiene un habla viciada, no es uno "de los más atrasados en la América española, en cuanto a la manera de hablar el idioma castellano". Hace una lista de varios tipos de "vicios" del habla costarricense, con muchos ejemplos que incluyen figuras retóricas, expresiones, muletillas, etc. y que atribuye a un personaje, la cocinera.

Echeverría escribió otros dos artículos en la misma época, "Mi concertado y yo" y "Los tamales" en los que trata otros temas: en el primero, hace una parodia de los costarricenses afrancesados, utilizando para ello la figura de un sirviente de Dota. Como sucede con el cuadro de Quirós "Los bailes y los cronistas" de 1900¹¹², aquellos textos podrían considerarse parte de la polémica que en los mismos días se estaba librando en otros periódicos sobre nacionalismo y modernismo¹¹³.

El artículo de Quirós, que aparece un día después de la carta que envió Magón a *La revista*, critica el lenguaje modernista mediante la figura de un cronista joven de un periódico nacional.

Puesto que se trata de uno de los rasgos que más contribuyen a diferenciar y definir un pueblo, esta preocupación sobre el habla costarricense se puede considerar como una reflexión sobre el país. En 1894 todos los escritores coinciden en la percepción negativa del modo de hablar del pueblo tico y reclaman explícitamente la corrección mediante el modelo del castellano peninsular. El habla costarricense, que podría haber sido considerada un rasgo identificador del ser nacional, se observa como defectuosa, viciosa y errada.

De lo anterior se deduce, en primer lugar, que de 1894 a 1905 varía la concepción literaria de Aquileo Echeverría: de los primeros cuentos a *Concherías* hay un cambio evidente que, sin embargo, no es, como la crítica a veces afirma, la "transformación" de la escritura modernista en criollista. Al igual que en los relatos y los cuadros de Magón, en las *Concherías* la incorporación del habla costarricense no es total: la narración posee en realidad dos hablas distintas, netamente diferenciadas, la del narrador, con un castellano culto, y la costarricense popular de los personajes, en

112 Este cuadro se publicó originalmente en *La revista* (258, 4 marzo 1900) y se reproduce en la antología *Bailar con la más fea*, (Quirós, 1973: 27-34).

113 Los primeros artículos de Kalisto y Ruperto aparecen en *La prensa libre* y el último en *El heraldo de Costa Rica*; los que trataron directamente el problema del nacionalismo y el modernismo (Gagini, Fernández Guardia, etc.) se publicaron en *El heraldo de Costa Rica*, *La república*, *La revista* y *El figaro*; cfr. capítulo siguiente.

su mayoría campesinos. Magón y Aquileo ponen el habla tica en boca de los personajes, nunca en la del narrador. Cuando este utiliza algún costarriqueñismo, tipográficamente se distingue con comillas o cursivas. Véanse algunos ejemplos de cada autor:

Esto del ramo de criadas está cada día "más a pior" y eso que en aquellos dorados tiempos no era muy bueno, que digamos; ... "Ña Asunción", que así la llamaban... (Magón, "Sin cocinera", 1947: 41).

Y pasada media hora deja el *mercao*, y luciendo las gracias que Dios le ha dado... (Echeverría, "Al mercao", 1934: 80).

De lanas, *conchas* y *conchos*
taquilla está repleta.

Varios con un dominó
se disputan la honda pena
de pagar a los que ganan
los *guaros* u lo que juegan.
En un rincón dos *jumaos*,
prototipos de *goteras*"

(Echeverría, "La ley del embudo", 1934: 65).

En el último ejemplo, una misma frase reúne dos hablas, que aparecen claramente diferenciadas y no sólo por la distinción tipográfica: "prototipos" sólo puede pertenecer al registro español culto mientras que "goteras" al popular.

El mismo fenómeno se observa en los textos que ganaron los Juegos Florales de 1909¹¹⁴: tanto en "La propia" de Magón como en los dos poemas de Lisímaco Chavarría que incorporan costarriqueñismos o indigenismos -"Palabras de la momia" y "Los carboneros"- al final aparece una especie de glosario que los "traduce" al castellano. En el texto de Magón el "Vocabulario", que consta de dos columnas, "Voces usadas" y "Significado castellano", reitera el carácter vicioso de las

114 Aparecieron publicados en la revista que organizó los Juegos, Páginas ilustradas (año VII, 1 enero 1910).

voces populares:

Fulián Julián (es un **vicio** de nuestro pueblo, y así dice fueves, fuguete, etc. en cambio dice: Jelipe, jogón, julano, etc.) (p. 87).

Miquela corrupción del nombre Micaela (p. 87).

Tico costarricense. Se dice por la costumbre o **vicio** de hacer los diminutivos en ico (p. - 88) (destacados nuestros).

Lo costarricense todavía es un objeto, un tema, un escenario, frente al cual se sitúan tanto el narrador como el destinatario: este necesita traducción al castellano culto, que es la lengua del narrador, ambos se muestran distantes y separados y la conciencia que organiza el mundo sigue escindida en las dos voces indicadas.

Quirós y Echeverría remiten en distintos lugares de sus artículos al trabajo que Carlos Gagini había publicado un poco antes (1892), Diccionario de barbarismos y provincialismos, versión preliminar de la que luego, con el significativo cambio de título, llamó *Diccionario de costarrriqueñismos* (1918). Dice Quirós por ejemplo:

Quiero señalar únicamente algunas de las palabras y terminachos que usamos a diario, muchos de ellos ya señalados por Gagini, a ver si los señores académicos quieren tomar algunas de esas palabras en cuenta para enriquecer el idioma de Larra y de Cervantes (Quirós, 1901: 30-31).

Luego cita a Gagini directamente:

Don Carlos Gagini en su Diccionario de provincialismos y barbarismos dice que "La lengua castellana ha experimentado tales modificaciones en el Nuevo Mundo, son tan numerosas las corruptelas, los neologismos, extranjerismos y alteraciones sintácticas con que la desfigura el vulgo, que en muchos lugares no es ya sino una caricatura grotesca de aquella habla divina de Garcilaso, Calderón y Cervantes", y luego nos hace el obsequio de señalarnos esas modificaciones ... pero nosotros aferrados a la tradición y a la "gramática casera" seguimos

Nostalgia, recuperación y ruptura

diciendo, se ri, por se ríe... Los campesinos, sobre todo, hablan una jerigonza muy "pintoresca" (Quirós, 1901: 31-32).

El año de 1894 fue la fecha de publicación de Hojarasca, *Mis versos* de Justo A. Facio y los artículos de Echeverría sobre el habla popular costarricense y, además, el momento de la polémica sobre nacionalismo y modernismo. La intelectualidad costarricense evidencia, en primer lugar, una actitud contradictoria entre lo que propone como deber de escritura literaria y la censura que ejerce sobre el habla popular. Así, el 12 de abril de 1896 Magón publicaba en *La patria* los "Cuentos opalinos", parodia sobre el lenguaje modernista y dedicados "al amigo Armando Camorra", quien era, según el editor José M. Arce, un comentarista de actualidades de la prensa. Unos días antes, Camorra había calificado los cuadros de Magón de "engendros lisiados de estos conchos de nuestra enteca literatura" (Magón, 1947: 270). Por otro lado, en la revista *Notas y letras* Echeverría alababa el libro de Fernández Guardia porque

aunque **modernista** por su tendencia al naturalismo, no se ha dejado coger en la red artificiosa de los **neuróticos**, ni comulga con el credo literario de los afrancesados de la actual generación americana, que hacen consistir el **quid** en el reconocimiento artístico de las frases (Echeverría, 1934: 162).

Finalmente, esta actitud doble se expresa en la narración de los escritores "más criollistas" del país, Magón y Aquileo quienes, incorporan el habla popular pero desde la perspectiva de superioridad que le otorgan al narrador culto que observa los personajes populares en su viciosa, equivocada y humorística "jerigonza".

BAJO LA MIRADA AJENA

De acuerdo con los documentos publicados hasta ahora¹¹⁵, la polémica sobre la literatura se

115 Véase anexo #4. Castro Rawson publicó algunos documentos en su antología (1966); Alberto Segura también reprodujo en su tesis (1983) los que se publicaron en *Letras*. Todas las citas obedecen a la paginación de esta revista.

desarrolla en dos momentos, de mayo a julio de 1894 y de marzo a noviembre de 1900. No obstante los seis años transcurridos entre uno y otro, no se aprecian cambios fundamentales en las concepciones de los dos grupos que participaron, de modo que los textos de ambos momentos se pueden examinar conjuntamente¹¹⁶.

También en 1894 se publicaron en el país varios artículos acerca del español costarricense, lo que podría denominarse una polémica menor. La revisión cuidadosa de todos estos documentos demuestra que lo que tradicionalmente se ha afirmado y repetido a lo largo de casi un siglo alrededor de esta polémica no sólo ha reducido la cantidad de textos realmente producidos en ese momento sino también que las polémicas plantean problemas más complejos de lo que generalmente se apunta. Las polémicas de 1894 y 1900 son momentos fundamentales de la ideología costarricense y van más allá de la simple discusión acerca de los temas sobre los que los escritores debían o no escribir. El solo hecho de que al mismo tiempo se estuviera discutiendo acerca de la pertinencia cultural del habla costarricense revela una preocupación por definir lo que es y debería ser un costarricense, es decir, lo que debería ser la nación.

La polémica contrapuso el criollismo, código dominante en 1894, y el modernismo, práctica secundaria en ese período, y no fue exclusiva de Costa Rica: no sólo participaron los nacionales sino también otros centroamericanos, pocas veces mencionados como el poeta hondureño Juan Ramón Molina y el guatemalteco Máximo Soto Hall. Además, en otros países del continente hubo polémicas sobre los mismos asuntos décadas atrás, como el célebre enfrentamiento entre Bello y Sarmiento a partir de 1842¹¹⁷.

116 A esta misma conclusión llegan Isabel Gallardo y Olga Picado en su tesis sobre el discurso crítico costumbrista, entendido como discurso ideológico. No obstante sus valiosos aportes, en el capítulo sobre la polémica, las autoras concluyen de modo contradictorio que esta representó un "enfrentamiento de clases" y al mismo tiempo afirman que "en el fondo, la polémica respondió a la defensa de posiciones subjetivas, a la obstinación en defenderlas, al enfrentamiento de ideologías opuestas más que al interés de discutir problemas que atañían al desenvolvimiento de la literatura nacional" (Gallardo y Picado, 1984: 61-64).

117 Sobre el problema del español de América también existe otro antecedente en Andrés Bello, quien en 1847 publicó su Gramática de la lengua castellana destinada al uso de los americanos, en la que defendía los derechos de los americanos a participar en los cambios del idioma y, al mismo tiempo, la necesaria unidad de la lengua en España y las naciones americanas (Anderson I., 1954: 200-201).

El surgimiento de la polémica revela, primero que nada, la conciencia de que existía en el país una práctica literaria. Se era consciente de que se trataba de una práctica incipiente y, por esto, de que era necesario establecer el deber-ser, las normas, el nivel codificante. Los documentos de la polémica y el prólogo de *Chamarasca* (1898) manifiestan aquella conciencia: "Porque estando aún en pañales nuestra literatura no es extraño que hagamos pinitos antes de echarnos a andar con seguro paso" (Gagini, 1898: 5-6). Por su parte, Magón se declara "fundador del género en mi serie de cuentos y de iniciador o descubridor de la veta" (Magón, 1900). Es interesante al respecto destacar la autoconciencia que denota esta cita de Magón acerca del carácter discursivo de la fundación de la literatura nacional. Pero además, al hablar de "iniciador", "fundador" y "descubridor", su gesto se asemeja al del conquistador. Al igual que esta figura, codificada por la historiografía tradicional como el gestador de la nación, el escritor se autopresenta como quien descubre el espacio nacional en la literatura.

La diferencia fundamental entre ambos grupos remitía al concepto de literatura: los llamados nacionalistas defendían un proyecto colectivo que construyera una literatura como representación de lo real perceptible y los modernistas (Fernández Guardia principalmente) estaban por la libertad del artista individual y la idea de que el objeto literario sólo se podría construir a partir de otros objetos artísticos, ya definidos como tales por la tradición cultural europea. Para Fernández Guardia los objetos de la realidad costarricense no podían convertirse en objetos literarios: aparte del conocido ejemplo de la india de Pacaca, Fernández Guardia dirá en 1900:

¿Cómo es posible admitir que de todas las cosas ha de brotar una misma sensación de arte, y que ésta sólo varía según el calibre del meollo de cada cual? ¿Quién se atreverá a sostener, por ejemplo, que un ídolo de nuestro Museo producirá la misma emoción artística que el David de Miguel Ángel, por más inteligente que sea el que mira el ídolo y mentecato el que contempla la maravillosa estatua de Buonarrotti? (Fernández Guardia, 1900: 336).

Los nacionalistas defendían su tesis anotando que la necesidad de postular lo costarricense como fuente inspiradora de las obras se derivaba de la falta de estudio de lo nacional y el desconocimiento de lo propio. Contestaban a Fernández Guardia que la deficiencia no estaba en la realidad sino en los escritores, poco observadores de su entorno. De aquí la necesidad de mirar mejor lo circundante y de que los criterios de valor literario fueran la pintura de lo costarricense, la

descripción fotográfica de lo campestre y la copia del lenguaje popular. Precisamente estos son los criterios enunciados por Magón a propósito de *El Moto*, obra que considera una "fotografía sincera de la escena campestre" (VV. AA., 1981: 305).

Una de las motivaciones de la escritura, explicitada por los nacionalistas, que justifica la temática nacional, es la lectura por parte de un extranjero: dice Gagini que los escritores costarricenses deben escribir sobre "los mil sujetos nacionales que pudieran dar motivo a otras obras literarias interesantísimas y llenas de novedad para los extranjeros" (Gagini, 1894: 292). Esta idea aparece en otros escritos de los mismos autores y remite a una aparente paradoja: la existencia de una identidad depende de las diferencias con respecto a los demás y éstas son las que admirará el extranjero, el otro. Tanto el tipismo, reivindicación del carácter exótico como personalidad propia, como el afán de universalidad, ponen de manifiesto la conciencia de ser periferia, de que el centro está afuera¹¹⁸.

Los nacionalistas destacaban la espontaneidad, la naturalidad y lo creativo en la literatura frente al rebuscamiento, la afectación, el academicismo y la imitación. Por su parte, Fernández Guardia valoraba la cultura, los conocimientos y la libertad del artista. Esta diferencia de actitud ante lo artístico apunta a la dialéctica entre la concepción del arte manejada por el escritor y la sostenida por los lectores y críticos¹¹⁹. Puesto que pregonaban la necesidad de volver la vista a la naturaleza inspiradora (*El heraldo de Costa Rica*, 1900), la actitud de los nacionalistas corresponde a una idea de escritor como investigador y reproductor fiel de la naturaleza. En cambio, como lectores de la obra de Fernández Guardia, los nacionalistas se colocaron en la posición del destinatario

118 "Se trate de la naturaleza, de las gestas patrióticas, de los problemas de una sociedad en busca de su definición, el peso de la mirada europea sigue siendo determinante" (Campra, 1982: 21).

119 Según Lotman, hay cuatro situaciones posibles extremas, comprendidas en una matriz de cuatro elementos: primera: mientras el escritor valora su propio trabajo como artístico, el destinatario (lector o crítico) distingue en la obra el "contenido" y los "procedimientos artísticos" y aprecia especialmente la información de tipo no artístico; segunda: el escritor tiene la misma posición y el lector desarrolla el "esteticismo"; tercera: "el escritor se considera a sí mismo como un investigador de la naturaleza que ofrece al lector hechos en una descripción verídica. Se desarrolla la "literatura del hecho", de los "documentos vividos". El escritor tiende al ensayo. Lo artístico se convierte en un epíteto peyorativo, equivalente a "arte de salón" y "esteticismo" "; cuarta: el escritor posee una concepción similar a la anterior mientras que el lector tiende a la percepción estética de la obra (Lotman, 1970: 44-45).

que valora principalmente el contenido informativo y no el lenguaje artístico. Así, a ese escritor lo acusaban de "imitador" (Cardona, 1900: 317-322); de producir una literatura "amanerada" y se pronunciaban contra "la fatuidad literaria, el necio alambicamiento, el formulismo vacío, el filigraneo de frases y todo ese enjambre de cosas a que comúnmente echan mano ciertos rebuscadores de oficio" (Briceño, 190: 315). Por esto, los nacionalistas insistían en señalar lo real y lo conocido -es decir, Costa Rica- como el verdadero y necesario objeto literario, mientras que para Fernández Guardia este pertenece no al orden de lo real sino al de lo estético. Además, esta insistencia en la sencillez y la consiguiente reprobación de la artificiosidad del lenguaje literario tiene que ver, como lo señalan Gallardo y Picado, con un rasgo característico de la crítica costarricense, que relaciona la sencillez del ser tico con la sencillez de la literatura costumbrista, como valor positivo. Las investigadoras encuentran este rasgo en un discurso crítico posterior, aunque en realidad parece surgir ya desde estos textos de la polémica, más temprano de lo que ellas anotan (Gallardo y Picado, 1984: 373).

El modernista arrepentido

Los documentos de la polémica han sido analizados en distintos momentos y varios de los críticos insisten en afirmar que Fernández Guardia "evolucionó" desde el punto de vista modernista al criollista, sugiriendo con ello una especie de "aceptación" de la posición correcta. Se aporta como prueba el hecho de que años después de la polémica escribiera algunos textos aparentemente regionalistas o criollistas. Congruente con sus postulados de la polémica, Fernández Guardia seguirá escribiendo, sin embargo, siempre según el código modernista.

En *Historia de la literatura costarricense* (1957) Bonilla se refiere brevemente a la polémica de 1900 en *El heraldo de Costa Rica* y a la de 1902 en *La Prensa libre* aunque no así a la polémica de 1894. El estudioso califica la primera de "exclusivamente académica", rasgo que también atribuye a la posición de Fernández Guardia: "mantenía una tesis formal y académica pero no de fondo" (Bonilla, 1957: 111). Según el crítico, lo anterior se prueba porque luego escribió la primera comedia nacional, los Cuentos ticos y las Crónicas coloniales.

Además, Bonilla anota que la polémica "revela que en el nacimiento de la literatura realista costarricense, al lado de lo espontáneo, hubo algunos principios de doctrina y un sólido sentimiento nacionalista" (Bonilla, 1957: 110). Desde su punto de vista, la discusión sobre el nacionalismo se

centró no en los temas sino en la conveniencia o inconveniencia de "un lenguaje directo y realista, copia fiel del habla del campesino" (Bonilla, 1957: 110).

Castro Rawson sí se refiere a la polémica de 1894, entre lo que califica el "nativismo" y el "exotismo". La primera posición es, según la investigadora, "el propósito de crear una temática autóctona", y la segunda, la "imitación de la literatura extranjera, especialmente la francesa" (Castro Rawson, 1966: 163). Señala que hubo varias polémicas, unas sobre asuntos literarios y otras sobre el problema lingüístico. Reseña la de 1894 sobre el nacionalismo, y los ensayos que aparecieron sobre el habla costarricense el mismo año (pp. 163-166 y 166-169, respectivamente) e interpreta las consecuencias de la polémica como un triunfo de los nacionalistas, lo cual significó una "revolución literaria y lingüística, al ejercer influencia directa en la nueva generación" (Castro Rawson, 1966: 169). Al igual que Bonilla, indica como prueba de su tesis que Fernández Guardia, no obstante haberse opuesto a la posición sostenida por Magón y Aquileo, luego escribió cuadros, cuentos y comedias de costumbres:

Triunfaron los escritores que, con su entusiasmo por lo criollo, por lo vernacular, traen una nota nueva a las letras nacionales... Como resultado ... aparecieron muchos nuevos costumbristas... por ese sendero se encaminó hasta don Ricardo Fernández Guardia, con sus Cuentos ticos, aunque siempre continuó oponiéndose al uso del lenguaje vernacular (Castro Rawson, 1966: 169).

Quesada observa dos posiciones diversas en las manifestaciones de Fernández Guardia: en 1894 este coincidía con Gagini en lo referente a la forma y el lenguaje apropiados, y discrepaba respecto de temas y asuntos; en 1900 Fernández Guardia considera "con mayor benevolencia" el crear una literatura nacional. Además, señala este crítico, la publicación de Cuentos ticos en 1901 y de *Magdalena* en 1902 prueba que se podía escribir literatura nacional sin el habla concha (Quesada, 1986: 115).

Quesada interpreta la diferencia entre Fernández Guardia y los nacionalistas como la expresión de una oposición política que, a su vez, obedecería a una distinción de clases sociales. El "olimpio literario, académico, europeísta" correspondía, según Quesada, a una posición tradicional, aristocratizante y conservadora tanto en lo que respecta al uso del lenguaje y la literatura como a los planteamientos políticos del "olimpio político", es decir, el grupo formado por Argüello Mora,

Fernández Guardia y Manuel de Jesús Jiménez. Por eso se explicaría la preferencia de estos escritores por el género de la crónica histórica, que representa la "corriente nacionalista más conservadora, por su temática referida al pasado, sus personajes de elevado rango social, lenguaje castizo, sobrio y con cierto sabor arcaico". A ese grupo se oponían los nacionalistas, quienes expresaban una "visión de la realidad más popular y plebeya", con un "lenguaje vernáculo y popular" (Quesada, 1986: 118).

Si bien la explicación de Quesada representa, en la historia de la crítica literaria costarricense, un intento de considerar la polémica desde un nuevo enfoque, hay algunos puntos que ameritan una discusión. Ahora interesa recapitular lo que concierne directamente a la afirmación sobre Fernández Guardia y su "evolución"¹²⁰. En primer lugar, debe insistirse en el hecho de que la elección de un paisaje costarricense como ambiente de los cuentos de Fernández Guardia o algunos nombres indígenas para identificar a algunos personajes, no significa un cambio al código nativista, como se ha interpretado. La mención al golfo de Nicoya no necesariamente significa su descripción ni la adscripción al nacionalismo; la operación es más compleja y remite a la actitud modernista de exotizar lo nacional, es decir, tratar de elevar a la dignidad literaria personajes y espacios regionales transformándolos en mitología, de un modo semejante al que hizo Darío cuando tomó como motivo de poesía a Caupolicán, por ejemplo. Precisamente por esto la selección de Fernández Guardia excluye el Valle Central y prefiere lo indígena, lo agreste, el paisaje selvático, para tratar de cumplir el postulado de Bello: elevar a la dignidad universal lo particular americano.

La insistencia de los criollistas en lo "nacional" como referente obligatorio de la incipiente práctica literaria del país parece continuarse de algún modo en la interpretación de la crítica que, no obstante los años transcurridos, no resiste la tentación de colocarse en un bando de los polemistas.

Existe un dato más que es necesario tomar en consideración al discutir este asunto. En 1909, en ocasión de la conmemoración del 88º aniversario de la independencia, la revista Páginas Ilustradas convocó a un "Concurso científico-literario" para los Juegos Florales. El concurso daba un premio para cada uno de los seis temas establecidos: el valor de las fuerzas hidráulicas en Costa Rica; canto a la independencia de América Central (en verso), poema sobre tema libre; novela corta sobre tema nacional; crítica de los procedimientos disciplinarios... y sistema práctico para mejorar la

120 "Las opiniones expresadas por Fernández Guardia en 1900 parecen iniciar una evolución de este autor -corroborada por la publicación de Cuentos ticos en 1901 y Magdalena en 1902- hacia posiciones más cercanas al nacionalismo literario" (Quesada, 1986: 118-119).

educación moral de los niños; cultivo y propagación de las principales orquídeas ornamentales de - Costa Rica.

Lisímaco Chavarría ganó un premio y dos menciones honoríficas en poesía con "Poema del agua", "Palabras de la momia" (tema indigenista) y "Los carboneros"; en novela, Gagini con "A París" y una mención Manuel González Zeledón con "La propia" y otra Gonzalo Sánchez Bonilla con "El pobre manco". El jurado de estos premios estaba compuesto por Alberto Brenes, Roberto Brenes Mesén y José María Alfaro Cooper. Los textos premiados aparecen en el número extraordinario de Páginas ilustradas del 1 de enero de 1910 (n.239).

Como se dijo antes, la premiación de estos textos reconfirma que el gusto literario costarricense del momento se inclinaba por el texto modernista. Este dato no sólo revela que, nueve años después de la segunda polémica el código criollista había cedido su lugar dominante en la sensibilidad literaria del país, sino también que, a la inversa de lo constantemente aseverado por la crítica nacional, es Gagini quien cambiará su práctica narrativa.

Primero fue el criollismo

Se ha afirmado que el surgimiento del costumbrismo y la crónica histórica fue un intento de subsanar las limitaciones del llamado academicismo europeísta (Quesada, 1986: 118), lo cual supondría que esta tendencia fue anterior. Sin embargo, de acuerdo con los datos que aporta Castro Rawson, los cuadros que aparecen en los primeros periódicos del país permiten afirmar que ya desde 1834 se escribían cuadros costumbristas¹²¹. Además, en 1860 Manuel Argüello publicó su primer libro, *Novelitas de costumbres costarricenses*, que contiene tres relatos ambientados en Costa Rica¹²². Luego se escribirán numerosos cuadros y escenas dialogadas en los diferentes periódicos, algunos de los cuales introducen el habla costarricense. El mismo Argüello, por ejemplo, publicó catorce cuadros entre 1887 y 1888 en la revista *Costa Rica ilustrada*; en el mismo año comenzó a escribir Aquileo Echeverría en distintos periódicos y revistas, y Marcos Teño (seu-

121 En mayo de 1834, en el quincenal La tertulia se publica "Crónica de una fiesta", un cuadro acerca del segundo aniversario de la ley de imprenta. Castro lo reproduce en su antología con la ilustración que originalmente lo acompañaba (Castro Rawson, 1966: 218-224 y 97).

122 Contiene: "Un drama en el presidio de San Lucas", "Un hombre honrado", "Las dos gemelas del Mojón". Tres años antes había publicado Luisa, novela por entregas, en Crónica de Costa Rica (1857).

dónimo) publicó varios artículos, algunos considerados "cuentos de tema local" (Castro Rawson, 1966: 155).

El modernismo, en la narrativa, es muy posterior a aquella literatura costumbrista: no es sino en las décadas de cambio de siglo cuando aparecerán Hojarasca, de Fernández Guardia, considerada la primera manifestación en prosa, seguida de *Chamarasca* de Gagini¹²³.

Antes de 1894 en Costa Rica se conocían escritores latinoamericanos, norteamericanos y europeos; Castro Rawson cita, entre los costumbristas, el caso de La chirimía, periódico que reprodujo cuadros costumbristas del ecuatoriano Proaño y el colombiano Restrepo. *El heraldo de Costa Rica* reprodujo en 1891 artículos de Larra, algunos de los cuales aparecían también en El mentor costarricense (1846-47). En los documentos de la polémica los escritores citan, entre otros, a Hugo, Merimée, Wilde, Bourget, Turgueniev, Dostoievsky, Gogol, Tolstoi, Ibsen, Pereda, Pardo Bazán y Alas, estos últimos puestos como ejemplos de escritores costumbristas.

La formación de la literatura costarricense parece iniciarse pues mucho antes del modernismo, con lo que se ha llamado nacionalismo, nativismo o realismo. Fernández Guardia defendía en 1894 un código emergente o innovador con respecto al nacionalismo, código dominante en el momento de la polémica. Este dato prueba también que no hubo tal evolución en la escritura de ese autor sino tal vez sólo un cambio en las figuras del mundo representado.

Una generación escindida

La polémica sobre el deber ser de la literatura nacional, enfrentada con la posterior práctica literaria de los oponentes, pone de manifiesto el desgarramiento interno de una generación que se debate en busca de una imagen propia. La actitud contradictoria es evidente con respecto a Costa Rica: despreciable en lo que se refiere a la comparación con la cultura europea, es positiva al convertirse el terruño en el refugio frente al avance y el progreso, reminiscencia del pasado idílico y salvaguarda ante los valores materialistas, consciencia de la irreversibilidad, nostalgia del ayer idílico.

123 Al lado de publicaciones en periódicos y revistas, la lírica modernista deberá esperar hasta 1904 - precisamente el año señalado como final del criollismo (Goiç, 1972)- para ver el primer libro claramente identificado con los cánones del movimiento: Orquídeas, de Lisímaco Chavarría, seguido por En el silencio (1907) de Roberto Brenes Mesén.

El fenómeno de la escisión de la generación se muestra, por ejemplo, en *El Marqués de Talamanca*, de Gagini, desde su propio título. En esa pieza teatral

La mención nobiliaria va unida a la mención local, de un espacio de conquista -por lo tanto de hazañas- pero marginal. Si bien la acción se localiza en Cartago, antigua capital de Costa Rica y en una fecha precisa, desde el momento de su escritura se piensa lo "local" como un espacio de marginalidad. Aparte de la mención toponímica -Cartago-, ningún otro elemento del texto permitiría suponer cierta "tiquicidad". Y esta es una pieza escrita hacia 1900 por un autor que acababa de defender la necesidad de una literatura nacional y que cultivaba paralelamente el sainete costumbrista.

Así, la tarea nacional hacia 1900, teorizada por el mismo Gagini, de fijarse en lo contemporáneo, se realiza en el compromiso de realidad y literatura. Realidad, porque un pasado apoyado documentalmente. Literatura, porque el pasado es una de las vocaciones de su generación, desde el romanticismo", (Santander, en Quesada y otros, en prensa).

Escrito y estrenado en 1900, este drama es posterior a *Chamarasca* que, en muchos niveles se revela como una especie de respuesta al tomo de cuentos de Fernández Guardia, *Hojarasca*. Estableciendo un diálogo literario con este desde su mismo título, el libro de Gagini se mantiene sin embargo, dentro de la misma orientación estética. No hay en ambos ninguna vacilación respecto del género literario sino, por lo contrario, plena conciencia del aspecto artístico y el carácter de ficción de la literatura.

Modernistas ambos por la selección de los asuntos, exotizan lo nacional, como se anotó antes, aunque este procedimiento es menos evidente en Gagini. Presentan ambos libros una correspondencia estrecha entre los motivos: el carnaval, el paseo al campo, la separación de amigos, las leyendas.

La adscripción de ambos textos al modernismo implica igualmente para los dos la participación en el movimiento ambivalente propio de la generación. En "A París", por ejemplo, el lector nota la presencia de una óptica que traslada el moralismo del plano social al individual. En este y otros cuentos, como "Lily", la mujer es vista como una Eva, pecadora, sensual y objeto de tentación para el hombre. La mujer fatal aparece en un contexto exótico y erótico y el mito del eterno

femenino se une a la idea de maldad en la figura de la cortesana (Litvak, 1979: 145). La nueva visión sobre el amor, entendido más bien en el plano erótico y sensual, propia del modernismo, acepta en sí, por un lado, la irrupción de lo pasional pero, por otro, advierte en tono moralizante sobre sus peligros. Así, confirma la permanencia y la validez de los valores propios. En oposición a las propuestas modernistas de sensualidad, goce libre y casual, se trata en parte de la permanencia de categorías cristianas de virtud y pecado y la defensa del amor como sacramento que Rivera Rodas considera propias del discurso erótico romántico (Rivera Rodas, 1989:44). En estos cuentos de Gagini, Costa Rica aparece, entonces, como un espacio bueno, un orden moral, de equilibrio social, familiar y religioso.

En *Hojarasca*, al igual que en *Chamarasca*, predomina el motivo de la pasión amorosa como origen del conflicto. La mujer voluptuosa e irresistible es la figura de incitación al pecado, al error y la culpa. De aquí la idea de que la experiencia individual revela la naturaleza humana y la literatura sirve para ilustración de tesis.

En otros cuentos del mismo autor, el personaje aparece arrancado de una existencia anónima, sin sobresaltos, por un acontecimiento para él extraordinario y ajeno a su vida cotidiana. Se trata de la pasión amorosa que, a veces, como en "Espiritismo", está rodeada de circunstancias misteriosas y fantásticas. El protagonista percibe nuevas posibilidades y nuevos valores que no existían en su vida anterior y que se encarnan en la amada. Sin embargo, diversos hechos, los prejuicios sociales o el destino de interponen entre él y su ideal. En adelante, su vida estará marcada por el recuerdo y la añoranza por un destino que juzga inconcluso.

En cuentos como "En la playa", la pasión de los personajes nace de la casualidad, "los caprichos del destino" y surge en un viaje de recreo al puerto de Puntarenas, de donde partirá la amada rumbo a California con su marido. La imposibilidad del amor entre ambos personajes se debe a factores de diferente naturaleza: humanitarios, prácticos, profesionales. Sin llegar ninguno a un grado de criticidad total, el protagonista muestra cierto grado de conciencia frente a estos obstáculos y los prejuicios sociales burgueses. La pasión resulta, pues, ajena al mundo práctico y materialista que rodea a los enamorados. Alcanzar el amor supondría huir de ese mundo, cuyos valores resultan, sin embargo, más fuertes que el deseo y la voluntad individuales. La situación final de este, como de otros cuentos, confirma la desdicha y tiñe con un poco de amargura el triunfo de la

moral tradicional¹²⁴.

Tanto en los cuentos de Gagini como en los de Fernández, surgen personajes de otras esferas de la realidad, distintos ya del concho o el campesino, provenientes de estratos medios y altos y se desplazan en un espacio característico y propio: el salón de baile, las salas de reuniones sociales u otros lugares de recreo donde el personaje siempre aparece acompañado. Pero, ante esta apertura a nuevos ambientes se sigue afirmando lo familiar y propio. La fortuna se consigue por herencia familiar o por el trabajo honesto y tesorero.

Este predominio de lo familiar supone una particular relación entre la esfera pública y la privada: lo privado se eleva a lo general y subordina la misión del hombre, que se sustenta en valores como la honradez, la laboriosidad, la virtud, entendidos en términos individuales.

Tanto en Hojarasca como en Chamarasca lo literario aparece anecdotizado mediante el recurso de la narración enmarcada, por ejemplo, en el que el narrador básico funciona como un intermediario. Mientras la adscripción modernista se hace evidente en ambos casos por el léxico y el empleo de leyendas, la anécdota, que surge por la conversación, traduce muy adecuadamente la intención de socializar y "volver oral" la literatura¹²⁵.

Dos caminos para una misma meta

La crítica mantiene la concepción sobre el nacionalismo que se apuntó, es decir, la inclusión

124 Esta actitud crítica relativa ha sido también indicada por Mora con respecto a la novela de Gagini *El árbol enfermo*. La imagen del campo, la naturaleza y el campesino se afirman según una perspectiva totalmente feliz, armónica e idílica. Pero, paralelamente, en un plano ensayístico, se enjuicia la situación política y se condena el irrespeto de la legalidad republicana, el oportunismo político y los abusos del ejército (Mora, 1979c).

125 El problema nacional fue temática permanente en la producción de Carlos Gagini. En sus novelas *La caída del águila* (1920) y *El árbol enfermo* (1918) este problema se plantea desde una posición anti-norteamericana, cercana a las propuestas arielistas, tal como lo señaló acertadamente Durán Luzio. En ambas novelas la historia trata de una rivalidad amorosa, que ilustra, sin embargo, tesis culturales, raciales y políticas. La alusión al pasado nacional funda la noción de patria soberana y posibilita un alcance simbólico relativo a los valores nacionales, al mencionar la gesta de 1856, cuya significación anti-imperialista se renueva después de los hechos de 1898 (Durán Luzio, 1985).

en el texto de temas, asuntos, personajes y habla pertenecientes a un referente denominado Costa Rica, cuya definición se da como un hecho previo que no se discute. La falta de este cuestionamiento resulta altamente significativa y revela una complicidad específica entre la crítica y el discurso nacional -o una de las versiones de este-.

A lo anterior se une cierta imprecisión al momento de definir el modernismo y otros códigos literarios, como se revela en la utilización simultánea de denominaciones como nativismo, criollismo, nacionalismo y otros. Además, en la aplicación de estos criterios se percibe, más que el afán de determinar, por ejemplo, qué se entendía en 1894 por nacionalismo y modernismo, el deseo de clasificar los distintos discursos en nacionalistas y "exotizantes" según una valoración positiva y negativa respectivamente. En un complejo juego de adhesiones y rechazos la historia y la crítica han compartido plenamente la acusación que los nacionalistas hacían hace casi un siglo a Fernández -Guardia de "traidor" de su propio país en el deber literario.

La polémica se revela, además, como un momento de explicitación del mecanismo de control de lo verosímil: al discurso literario se impone otro discurso -el de los polemistas críticos- que actúa con el fin de someter al primero integrándolo en otro que se postula como "lo real costarricense". Se trata, en otras palabras, de una operación para referencializar el discurso literario contra sus propias leyes (las del simbolismo)¹²⁶: pareciera que el nacimiento de la literatura costarricense trae simultáneamente sus primeros cuestionamientos sobre ella y, sobre todo, una normativa que atenta contra lo que le es inherente, es decir, contra su propia naturaleza como lenguaje simbólico. El discurso nacional en la polémica y en la sanción que posteriormente le otorgará la crítica cumple una función normativa, prescriptiva: determina lo que es literario, lo decible y sus modos de hacerlo. Lo verosímil, por su parte, no actúa para dictaminar lo "verdadero" de las obras o la práctica literaria naciente sino para determinar lo que debe ser literario: más que una "política de lectura" (Picado, 1983: 32), se intentaba fijar una política de escritura. En la literatura, el discurso nacional es anti-literario. No se trata ya de tomar partido por una posición u otra sino más bien de insertarlas dentro de marcos más amplios que permitan explicar las distintas funciones que cumplieron cada una de ellas. Si se entiende la producción literaria criollista dentro de la formación de una imagen de la nación, es indudable su aporte y su vigencia. Si se toma en cuenta el avance en cuanto a la profesionalización literaria y la concepción de lo literario como trabajo sobre el lenguaje, se revela in-

126 Para este asunto, cfr. Picado, 1983: 30-32.

discutible el valor de la contribución del modernismo estetizante.

Con respecto a la motivación de los nacionalistas de escribir para llamar la atención del extranjero, Sergio Ramírez, como se apuntó antes, señala esta misma actitud propagandística en otros textos del último cuarto del siglo XIX, escritos con el fin de atraer inversionistas extranjeros y como parte de la política oficial de los gobiernos centroamericanos (Ramírez, 1975: 295 y sgtes.). Tanto allá como aquí parece que se trata de una petición de reconocimiento que manifiesta un proceso de identificación particular. El discurso nacional de finales de siglo afirma lo que es Costa Rica y, al hacerlo, necesita negar lo que no son o no tienen los demás centroamericanos. Así, ese discurso oculta los elementos contradictorios que podrían negar la imagen idealizada que se desea propagandizar y deja entrever, en la reacción contra el lenguaje modernista -lo extranjero-, el miedo a la intrusión de la palabra del otro. En la medida que se trata de un discurso que oculta o encubre, se revela, además como discurso ideológico.

PARTE CUARTA

NOSTALGIA, RECUPERACIÓN Y RUPTURA

Nostalgia, recuperación y ruptura

Una literatura que se encierra dentro de los límites de su propio país no haría comprender en toda su extensión al ciudadano los deberes del hombre libre. Una poesía que sólo sabe cantar la libertad de la patria y carece de notas para incitar a los demás pueblos al cumplimiento de su deber no nos enseña a ser libres. Sería un arte fatal...

Daniel Barros Grez

Cuando Joaquín García Monge funda en 1919 la que se iba a convertir en la más importante revista de la época, *Repertorio americano*, concreta un proyecto cultural y político que iría más allá de las fronteras nacionales. Es así como la generación que se agrupa alrededor de su figura, si bien guarda, como es inevitable, lazos profundos con los planteamientos literarios de la generación que los precedió, abre también la conciencia nacional a los planteamientos americanistas ya consolidados en el resto del continente¹²⁷. Las primeras décadas del siglo muestran en el país los síntomas de crisis del régimen liberal y el capitalismo agrario dependiente. Se consolida el enclave bananero y se concreta la apropiación del Ferrocarril al Atlántico. Las reformas tributarias del presidente González Flores (1914-1917) provocan su derrocamiento por Tinoco (1917-1919) en alianza con las transnacionales del banano y el petróleo. Las primeras organizaciones gremiales y sindicales inician luchas en las que participan también intelectuales, escritores y maestros, cuya orientación ideológica va desde el anarquismo hasta el cristianismo tolstoiano. Estos intelectuales desarrollan una constante actividad político-educativa en favor de los sectores populares y expresan un fuerte sentimiento antiimperialista. Utilizan de preferencia el ensayo y el artículo polémico. Se agrupan alrededor de revistas como *Repertorio americano*, *Renovación* y centros de estudios, como el *Germinal* y la Universidad Popular.

La apertura al americanismo va paralela a un progresivo cuestionamiento de algunos de los núcleos del discurso nacional. En el contexto latinoamericano aparecen el muralismo, el indigenismo y los valores de la fraternidad latinoamericana frente a los Estados Unidos. Manuel Ugarte, Blanco Fombona, las novelas de la Revolución Mexicana y de la tierra ilustran esta nueva postura (Salomón, 1986: 172-200). La narrativa de este grupo modifica significativamente la imagen de lo real, los personajes y la percepción de la relación entre ambos. Las figuras del labriego sencillo, el concho estereotipado y pintoresco ceden el protagonismo ante una galería de personajes que hacen ingresar a la escena literaria sectores antes ausentes o puntos de vista inéditos. Igualmente, el humorismo y la idealización de tradiciones y costumbres nacionales, dan paso bien a una visión sentimental (Dobles Segredá), bien a una perspectiva más crítica (García Monge, Lyra, Dengo).

Cohherentemente con la posición ideológica y cultural de esta generación, su quehacer

127 "Si la pregunta sobre el ser nacional expresa, ante la crisis del modelo liberal, la "conciencia acosada" de las burguesías nacionales, que buscan legitimar sus proyectos de clase a través de fundamentaciones ontológicas, el americanismo aparece como una formulación abarcadora, que intenta contrarrestar, a través de un análisis macrorregional, el estado de desagregación continental sugerido por aquellas problemáticas parciales. En este sentido, las tesis americanistas se manifiestan en general como un proyecto utópico surgido en el marco de los cambios político-económicos y sociales del período" (Morán, 1984: 52-53).

literario se orienta por la preocupación social, lo que de alguna manera implica la superación del momento criollista del discurso nacional y la postulación de un nuevo lenguaje literario. En 1917 *La mala sombra* de García Monge rompe fuertemente con la imagen del campesino feliz mientras los relatos de Carmen Lyra intentan profundizar en la raíz de los problemas sociales e inauguran la narrativa de tema bananero en el país. En forma paralela, los postulados que sustentan el nuevo quehacer literario se explicitan básicamente en el género privilegiado por esta generación, el ensayo.

Una posición ilustrativa, tanto en el nivel explícito de la concepción de la literatura como de la práctica de escritura aparece en obras de Carmen Lyra como *El barrio Cothnejo-Fishy* (1923) y *Bananos y hombres* (1931). Ensayos como "¿Qué camino tomarán los escritores latinoamericanos ante la situación actual del mundo?" (1935), se adscriben explícitamente a la estética del realismo socialista. Una concepción semejante sobre el carácter polémico del quehacer literario aparece en ensayistas como Vicente Sáenz, García Monge, Mario Sancho y otros, lo cual coincide con una tendencia dominante en los escritores americanos. Significativamente, el discurso inaugural del Congreso internacional de escritores americanos (1935) leído por Waldo Frank fue publicado precisamente en el *Repertorio americano*. Aquí se subraya como función básica del arte la preparación de los hombres para la revolución y la función política de la literatura en la construcción del futuro (cfr. Ovares y Araya, 1988).

Sin embargo, en la producción global de esta escritora se percibe una transformación interna que coincide con la trayectoria ideológica y estética de buena parte de su generación. En una silla de ruedas muestra con particular complejidad esta transición entre ambas prácticas de escritura. Por su parte, *Caña brava* y *Por el amor de Dios* de Luis Dobles Segreda intentan nostálgicamente aferrarse aún a un pasado idílico de su ciudad natal en cuadros evocativos que mantienen todavía un sabor romántico. El ensayo busca la ruptura de mitos y estereotipos del discurso nacional y acoge la temática social y las preocupaciones americanistas. Así Omar Dengo incluye críticamente otros sectores sociales y sobre todo cuestiona los aspectos bélicos de la noción de patria.

DE LA IDENTIDAD PERDIDA

Tres obras literarias y una biografía destaca la crítica de Luis Dobles Segreda (1889-1956), separándolas del resto de su producción escrita¹²⁸. Precisamente, además de sus numerosos textos sobre el tema educativo, Dobles Segreda escribió en el término de ocho años, tres obras narrativas *Por el amor de Dios*, *Rosa mística* y *Caña brava*. Libro de lectura en los liceos del país, la primera es la más conocida. Orienta, tal vez, lo que serán las otras dos y la última también: la descripción de lugares y personajes pertenecientes al pasado herediano, en una vena sentimental y evocativa. Además, en el mismo año de la tercera publicación, aparece *El libro del héroe*, sobre la figura de Juan Santamaría y, años después, Fadrique Gutiérrez, hidalgo extravagante de muchas andanzas, una biografía sobre otro soldado también de aquella época.

En estas cinco obras, Dobles Segreda escribe sobre la Costa Rica del recuerdo, la del Fusil de chispa, como subrayan a menudo el mismo autor y algunos de sus críticos: "Me llaman costumbrista...: es un error. Soy un cultor del tradicionalismo de mi patria. Canto lo pasado, la sencillez cristiana de los abuelos" (Dobles Segreda, cit. por Rojas Vincenzi, 1969: 78). Sin embargo, no se trata simplemente del pasado del país o la recuperación de tradiciones, en general. La Costa Rica de Dobles Segreda, en gran parte de sus obras literarias e historiográficas, es la que vivieron los personajes de la guerra del '56. Desde el degradado presente de la escritura, los textos ensalzan la epicidad de aquellos como constitutiva de un carácter nacional irrecuperable. Precisamente por irrecuperable, la escritura posee ese carácter nostálgico, con una especie de resignación ante lo definitivamente perdido.

Por esto, además, estos textos de Dobles parecen descendientes directos de los cuadros de Magón, Aquileo Echeverría, Manuel de Jesús Jiménez, Gagini y otros anteriores, que igualmente lamentan la pérdida de una Costa Rica idílica pero que, al mismo tiempo, con la escritura, reinventándola la resucitan. Tal vez no por casualidad varios de estos autores escriben sobre los hechos de la Campaña Nacional: "Honor al mérito" y "Santamaría" de Jiménez (1902), *El árbol enfermo*

128 Bonilla dice, por ejemplo: "Los tres libros que lo revelan como escritor de fantasía son *Por el amor de Dios* (1918), *Rosa mística* (1920) y *Caña brava* (1926), los tres integrados por cuentos o cuadros cuyos motivos toma el autor de Heredia... La última obra... que lo muestra en su madurez y mejor dominio literario, es *Don Fadrique Gutiérrez*, de 1953... el autor vuelve al tema predilecto de su ciudad natal, reconstruyendo la época de su biografiado con descripciones y anécdotas que le dan al libro un valor excepcional y superior a los anteriores, especialmente en las calidades estilísticas" (Bonilla, 1957: 152).

(1920) de Gagini, *Un vistazo sobre Costa Rica en el siglo XIX* de Soto Hall.

Sin embargo, la filiación de los textos de Dobles Segreda con los de esos autores va más allá de la semejanza temática: la continuidad se funda más bien en lo ideológico, en la recuperación y la reconstrucción del cronotopo idílico que definieron aquellos en el siglo XIX. Esto se prueba por distintos caminos.

Pasado contra presente

El narrador-protagonista de *Caña brava* llega al puente del río Pirro, desciende lentamente y retorna por el mismo camino hasta la baranda del puente. Junto con las cañas, el río y las piedras, el puente es el objeto que desencadena el recuerdo y es descrito conforme el narrador lo va reconociendo. Se trata de un espacio donde se concentra tanto el pasado recordado como el presente desde el cual se ubica la enunciación. Si bien pasado y presente son netamente distintos -subrayar esta diferencia es tal vez el principio que fundamenta el acto de la escritura-, el puente es el objeto que garantiza una continuidad. Simultáneamente, el puente es el mismo y no es el mismo: como el río otrora limpio y puro y ahora un sucio riachuelo, ha sufrido un proceso de pérdida.

Hay una pérdida general, tal vez simbolizada por la del puente y el río, que organiza semántica e ideológicamente la visión de este libro y también la de *Por el amor de Dios*. En este último, la pérdida aparece representada de otra manera, por las biografías de los cinco personajes de cada relato. Podría decirse que el espacio de *Por el amor de Dios* es más bien de tipo social. Aquí, la escritura repite también el movimiento temporal que viaja hacia el pasado, tratando de explicar la degradación presente de cada personaje. Del presente de la enunciación que coincide con el presente de la vejez o la muerte de aquel, el relato se retroproyecta a los "buenos tiempos" de su ayer pleno y dichoso. Así, cada texto comienza el relato en un presente que coincide con el de la enunciación, el narrador se personaliza y participa como personaje en los diálogos con Venao, Calachas, Moreira y Alejandro. En *Caña brava*, el narrador-protagonista es el sujeto reflexionante y recordante de su propio pasado y también ejecuta una doble trayectoria, que retrae el tiempo de la historia y el texto en el relato.

El pasado al que se remonta el relato aparece delimitado con precisión en *Caña brava* y en uno de los cuadros de *Por el amor de Dios*. En "Venao", ese tiempo coincide con la época de los presidentes Braulio Carrillo (1838-1842) y Próspero Fernández (1882-1885) y la guerra del '56. En

Caña brava, el relato recupera anécdotas de la última década del siglo XIX y en un cuadro, "Fe de bautismo", precisa una fecha, 1866, la de construcción del puente. Es esta época la gloriosa, la de los buenos costarricenses:

¡Noble puente de Pirro! Me apoyo en ti como en el hombro de un viejo campesino que me habla de los buenos tiempos de sencillez cristiana en que el gañán crecía en pleno campo, como tú, sano de pensamiento y fuerte de musculatura. Tú despiertas en mí devota admiración por ese doctor Castro que te inició, por ese Ángel Velázquez que te dio forma y por ese año 66 en que viste la luz. Por todo eso que huele todavía a humo de aquel Fusil de chispa de los abuelos (pp.47-48).

El elogio y la admiración llegan a un punto culminante cuando se recurre, con el vocativo, al texto que mejor identifica a un país, su himno nacional:

¡Noble Pátria, tu pródigo ..!

¡Noble puénte de Pirro!

La coincidencia fonológica y morfológica vuelven equivalentes puente y patria, de modo que no se trata sólo del puente de Pirro de Heredia¹²⁹, en el afán de literaturizar lo local: para el narrador de Caña brava el puente es un símbolo que condensa todos los valores buenos del auténtico costarricense. Este no es el de "ahora" sino el de un pasado heroico y, sobre todo, épico: "Pero esas piedras saben lo que están defendiendo. ¡Son de los tiempos del Fusil de chispa, cuando las piedras del istmo americano se apretaron y cerraron el paso al invasor filibustero!" (p. 46).

Por esto no es casual el tema de otros libros del autor, uno sobre el máximo -y único- héroe militar de la historia nacional, Juan Santamaría, y otro acerca de ese curioso soldado-escultor que recuperó en su último libro, Fadrique Gutiérrez. También en Por el amor de Dios aparece un personaje militar, Venao, y su biografía da pie al texto para referirse de nuevo a Santamaría y a

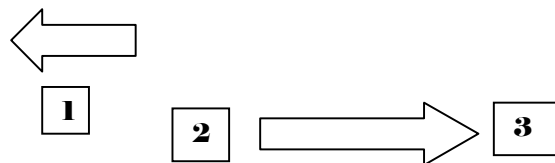
129 Rojas Vincenzi señala que en realidad no existe un puente sino dos sobre el río Pirro en Heredia. Esta indicación le sirve al crítico para valorar el carácter original y creativo de Luis Dobles Segreda en Caña brava y las otras dos obras literarias de este autor (Rojas Vincenzi,1927).

varios hechos del apresamiento de Juan Rafael Mora.

Se trata, pues, del pasado épico de este país y, como en los cuadros de Manuel de Jesús Jiménez, la escritura intenta no sólo recuperarlo sino también fundar lo nacional sobre un acontecimiento militar de la historia nacional que identificaría los auténticos valores del costarricense.

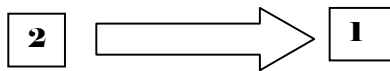
Con los ojos sin luz

En cuatro de los cinco cuadros que constituyen *Por el amor de Dios* (Moreira, Venao, Calachas y Alejandro), el relato sigue un mismo procedimiento: encuentro del narrador con el protagonista, diálogo, reconstrucción biográfica y muerte del protagonista o regreso a su vejez, que coincide de nuevo con el presente de la enunciación. El texto, esquemáticamente, hace lo siguiente:



donde 1 y 3 = presente de la enunciación y vejez del protagonista
2= pasado.

En "Pícale la Gallina" la protagonista ya está muerta cuando comienza el relato, de modo que el movimiento textual se simplifica:



La pérdida de la madre, del juicio, del dinero ahorrado, de la casa: todas las causas de la situación presente, degradada y carente, de Moreira, remiten a un proceso en el que el protagonista pierde, sin quererlo, algo que le pertenecía y que le hacía la vida dichosa. En "Calachas", el personaje de los "buenos tiempos" tenía una familia rica, era respetado socialmente, su apariencia era distinta al pordiosero de ahora. En este cuadro, además, el narrador indaga la causa biográfica de la degradación: al igual que en el cuadro "Benjamín Desgracias" de Caña brava, aquí se trata de la infracción a una norma por parte del padre del protagonista -pegarle a un cura- que acarrea la mala suerte a Calachas. Por otro lado, en el cuadro "Alejandro", la oposición básica *pasado/presente* se enriquece con la caracterización de la actitud de los contemporáneos como una sociedad inflexible, injusta, inhumana, sin sentimientos, en contra de los valores de fe, necesidad, individualidad, solidaridad y humanidad que reclama el narrador hacia el personaje miserable, viejo y desamparado quien, no obstante su situación límite, ampara a otros en igual o peor situación que él. Así, frente al individuo abandonado aparece una sociedad despreocupada por los necesitados, una sociedad que no ha conservado esos valores humanos que sí mantienen todavía esos viejos miserables y, junto con ellos, el narrador de Por el amor de Dios. En efecto, en "Alejandro" esta concepción se evidencia con el proceso particular de pérdida que vive el personaje: los "demás" rompen la campana del colegio que cuidaba Alejandro, no lo vuelven a contratar como músico cuando envejece, no lo exoneran de los impuestos, finalmente, lo despiden del colegio en el que trabajaba como portero cuando construyen la Normal y pierde la vista "y se iba el corazón tras todo aquello que fue suyo, que le perteneció y que ya había perdido para siempre (...) Y, con los ojos sin luz, sin ver las cosas nuevas... (p. 72).

Nostalgia, recuperación y ruptura

La oposición básica que organiza la visión es *pasado/presente*, entendida como un proceso de ruptura y pérdida de los valores auténticos. El pasado garantizaba la continuidad, como el río Pirro que fluía incontaminado por los campos heredianos:

Naciste en el riñón de la montaña con ansias de ser puro y ser ángel y es la ciudad la que te empuerca y te hace diablo... los hombres empuercan lo que nació puro del labio de la tierra. ¡Puercos hombres! Sólo el poeta se duele de tu suerte y llora tus dolores! (pp.117-118).

¿Cuál es la "solución" del río ante tal destino? El suicidio:

Y, avergonzado de los hombres, triste,...tomas una suprema resolución: ¡te suicidas!... Sientes que no naciste para estercolero y, esclavo de los hombres, comprendes que no puedes ser otra cosa. Tu destino es ese. (p. 116).

El río del manantial, el de los orígenes, es casi un río mitológico: su nombre provoca la referencia a la Grecia clásica y sus mitos, en un gesto de enaltecimiento del río herediano. Por su nombre se acerca a una de las cumbres de la cultura universal occidental y, específica y nuevamente, a un hecho guerrero de esta mitología, es decir, a la guerra entre griegos y troyanos:

Buscó para el bautismo un nombre bello, traído de Grecia, de la tierra clásica de los poetas y los héroes. Pirro, como el hijo de Aquiles y Deidamia. En sus épicas fantasías soñó quizá con las heroicas leyendas... Quizá, inflado de vanidad, bajo el áureo sol tropical, vióse rubias las melenas y se llamó Pirro por eso, como el nieto de Pelides (p. 109).

El pasado garantizaba la continuidad y el presente provoca su ruptura: el tronco caído cerca del puente es un "cadáver" pero también un "vientre fecundo": "Muerto sobre el camino, alienta todavía con su savia robustos mamones... ¡Todo va encadenado, todo circula de eco en eco, de reflejo en reflejo!" (p. 52). Las piedras del puente sostienen, preservan con fortaleza la edificación contra las raíces que tratan de destruirla como una "enfermedad" sin éxito pues la construcción es de la calidad de los costarricenses que la edificaron, es decir, de los de la época del '56:

Nostalgia, recuperación y ruptura

Pero esas piedras saben lo que están defendiendo... Por eso se cierran, por eso no dejan que penetre el tentáculo fatídico de esas raíces que llegan mimosas e insinuantes a clavar su aguja destructora... Este puente, humilde y sencillo como es, resulta una alta lección de fortaleza y de prudencia. Muda solución de muchos problemas sociales que nos preocupan (p. 46).

Por un lado, pues, el puente, el río puro, las piedras, los costarricenses heroicos del '56 (rural, natural, sano, fuerte, cristiano); por el otro, las plantas, los "problemas de hoy", la modernidad y sus hombres que contaminan el río y rompen la tranquilidad paradisíaca:

La prosa de ese carro ha roto este silencio en que viajaba mi ensueño por el país del recuerdo. (...) A las puertas de la ciudad chispea histórico, con su luz desteñida, el primer fanal eléctrico encendido recién. El puente se va hundiendo en la sombra y mi espíritu, ensombrecido de tristeza, emprende el camino del retorno (pp.169-170).

La dicotomía parece oponer también lo natural a lo humano: en el primer polo está el niño del recuerdo y la credulidad, en el otro, el adulto y su maldad congénita que destruye lo natural. Parte del proceso de pérdida en esa oposición *pasado/presente* es la desaparición de las creencias. En el cuadro titulado "Las mapuchas", el recuerdo de dos mujeres que el pueblo creía brujas permite al narrador una pequeña reflexión sobre la desaparición de la brujería, la quiromancia, la adivinación y todas las prácticas relacionadas. Hay en este cuadro, como en casi todos los demás, abundantes citas de personajes históricos, especialmente de la historia de Roma que, además de denotar a un narrador culto, sirven de nuevo para enlazar lo local a la historia universal. La existencia de esas brujas en Heredia terminó como terminó la creencia en sus artes, excepto por la "fe de los enamorados":

Nadie creía ya en vuestras miserables predicciones. Nadie no. Los enamorados son siempre crédulos; ... Heroica fe la de los enamorados, que no sucumbe bajo ninguna tempestad y queda siempre encendida, como lámpara eterna, en la noche de las almas (p. 85).

Por lo tanto, sólo esto pervive del pasado: el amor, que va más allá de lo material, al igual

que el puente y sus piedras: "Es el amor que sella hasta las piedras; es el amor que habla con ellas; son las piedras que recogen y guardan los secretos" (p. 153).

Al final de *Caña brava*, frente al silencio, la oscuridad y la inmovilidad líricos del recuerdo, el presente aparece ruidoso, con luz, en movimiento, prosaico y representado por una "joven pareja" en automóvil:

la sirena de un automóvil, que viene a la distancia, me arranca de la encantada abstracción romántica... El carro pasa rápido y ruidoso. Va en él una joven pareja y pienso en Eros, voluble y vario, que viaja ahora en automóvil y ya no sabe esculpir iniciales sobre las piedras mudas de los puentes. La prosa de este carro ha roto este silencio en que viajaba mi ensueño por el país del recuerdo. Sobre la majestad del puente ha temblado la luz de las primeras estrellas. A las puertas de la ciudad chispea histérico, con su luz desteñida, el primer fanal eléctrico encendido recién. El puente se va hundiendo en la sombra y mi espíritu, ensombrecido de tristeza, emprende el camino del retorno (pp. 169-170).

La oposición entre pasado y presente se enriquece, pues, de esta manera:

PASADO	PRESENTE
oscuridad	luz
silencio	ruido
lirismo	prosaísmo
naturaleza	modernidad
romanticismo	erotismo
fe	incredulidad
pureza	maldad humana
niñez	adulterio

Las letras mudas

Llama la atención en la prosa de Dobles Segreda la presencia de rasgos estilísticos de concepciones estéticas superadas, propias de un período anterior. En el cuadro "In bianco avvolta", de *Caña brava*, hay una explícita intención de corregir un texto de Manuel Argüello, "La sonámbula

del Pirro", del volumen *Costa Rica pintoresca* (1899)¹³⁰. El tema romántico de esta historia, presentada como leyenda, su final trágico en *Caña brava* (el protagonista Carlos mata a su novia por un error de interpretación) pero, sobre todo, el hecho de su recuperación veintisiete años después, dan una primera pista acerca de la estética de este texto.

Hay otro cuadro cuyo título indica por sí mismo este romanticismo atrasado: "Evocación romántica". También hay huellas en el estilo:

Pero el recuerdo es indeleble. Es eterno el recuerdo y cada vez que alumbraba su lamparita, vuelven a aparecer los rincones amados, los recodos de los caminos recorridos y hasta esos árboles amigos que lloraron lacte por la herida, mientras lloraba fuego el corazón (p. 159).

La visión romántica se desliza en *Caña brava* por la actitud del narrador ante sus personajes. Cerca del puente hay un higuero en el que había grabado unas iniciales. Cuando el narrador-protagonista se acerca al árbol años después, las letras han desaparecido: "No ha cambiado mucho, es el mismo árbol que me acogió de niño, pero han desaparecido dos iniciales que grabé en su corteza" (p. 159). En otro cuadro, encuentra unas iniciales grabadas sobre las piedras:

Y, al correr mi caricia sobre estas piedras lisas, voy sintiendo que, bajo el temblor de la mano emocionada, saltan pequeños relieves (...) ¡Son letras! Sí, ¡son letras!

Mayúsculas hundidas en la piedra: E-B-A, grabadas aquí muy hondamente... P-L-R, con cierto aristocrático desenfado. R-R, noblemente delineadas... ¡Letras mudas que estáis aquí grabadas! ¿Qué estáis diciendo?

¿Quién os dejó esculpidas con hojas de acero que agitaron las manos febriles? (pp. 151-152).

La lista de preguntas que desencadena este descubrimiento sobre las piedras del puente apuntan a otra pérdida, la de la imposibilidad del desciframiento, la de los significados olvidados y, también, a un misterio que, en consecuencia, envuelve ese pasado redescubierto sólo a medias.

La vida de don Benjamín Desgracias, protagonista de uno de los cuadros de *Caña brava*,

130 Dobles dice que Argüello alteró la leyenda con "un carácter que no tenía y creó un drama desfigurado y hasta salido de escenario" (p.141).

sintetiza ese misterio acerca del cual el narrador no puede más que preguntarse sin posibilidades de resolverlo satisfactoriamente:

El cerebro humano es un misterio del cual nada sabemos todavía, a pesar de los envanecidos psicólogos que ya no lo creen suyo.

¿Quién conoce los infinitos espejismo de la mente?

(...)

Pero ¿quién era este hombre misterioso y extraño?

He allí un secreto que nadie pudo descubrir con certeza.

¿Había acaso un drama de familia?

Sólo Dios lo sabe.(...)

No es posible adivinar nada de esto... Canto rodado que vino dando tumbos, quién sabe por qué secretos del destino a morir de pena y soledad en un mundo completamente extraño, bajo otros cielos extranjeros y en otros brazos desconocidos (p. 128-137).

Lo único certero de Benjamín es su vida presente, ascética, ejemplar, cristiana, y sus modales "gentiles", que suponen una procedencia de "buena familia". Ante el misterio, el narrador ofrece distintas hipótesis: el origen extranjero, seguramente francés, el ocultamiento del pasado por un delito (uxoricida) o por ser un expresidiario, un hijo rebelde, un desertor de las tropas de Napoleón III o un escritor perseguido por causas políticas. Finalmente, un desenlace trágico y las preguntas abiertas del narrador, es decir, el misterio sin respuesta.

La selección de estos personajes singulares es un rasgo típico del romanticismo: apunta Goïç, respecto de la novela de costumbres, género preferido por la generación de 1837, que uno de sus características precisamente es la selección de una "amplia galería de tipos pintorescos" y la descripción de tipos sociales (Goïç, 1972: 156).

Hay, además, otros rasgos en estos textos que indican también la adscripción a otra estética, en este caso, el modernismo. Las constantes referencias a la cultura y la historia europeas - principalmente a la mitología griega y la historia romana, personajes literarios -, y su contextualización en medio de "concursos de belleza ... torneos de música ... carreras de blancos corceles... fugas de cisnes y ... lluvias de rosas" (p. 154), parecen apuntar precisamente a aquella estética, así como el intento de otorgar categoría universal, mediante esa mitología, precisamente a

lo local. Sin embargo, no hay un narrador modernista, impasible observador del mundo representado. El narrador de *Caña brava* está totalmente cercano a lo descrito, es subjetivo, además de narrar, evoca, describe y exhorta; establece un diálogo retórico con el puente o con algunos personajes sobre los cuales narra -por ejemplo, con Eros (p. 154). No pretende ni explicar ni interpretar la realidad; al contrario, ciertos hechos de esta le parecen misteriosos o indescifrables, como ya se vio¹³¹.

Para envidia de extraños

La vida de Benjamín Desgracias, de "humildad y desamparo", se ofrece como la de un Robin Hood católico, un santo ejemplar, similar en esto a las de los cinco protagonistas de *Por el amor de Dios*. Como en esta última, la oposición *pasado/presente* aparece en *Caña brava* como la pérdida de una vida feliz plena y la expiación de algún pecado, transgresión de las normas sociales que ordenan la integridad y la conservación del mundo familiar, económica y moralmente positivo. Benjamín Desgracias padece estoicamente su pobreza por haber cometido un delito que pudo haber sido el asesinato de su esposa y por ello paga la culpa de morirse sin volver a ver a su hija; Calachas paga el golpe que su padre propinó a un cura; Moreira, el préstamo de dinero a un hermano quien nunca pudo devolvérselo; Alejandro, el abandono de su esposa. La pérdida, pues, se orienta siempre hacia el mundo familiar: como en "La propia", la narración sirve para advertir sutilmente acerca de las consecuencias de la transgresión a la norma familiar, aunque con la diferencia, en *Caña brava* y *Por el amor de Dios*, de focalizar especialmente el problema presente del individuo desamparado y no tanto el proceso de la transgresión, como en el texto de Magón. Todos los personajes de *Por el amor de Dios* son individuos solos, sin familia, huérfanos (Moreira), sin el hijo que se tenía antes (Pícale la gallina), o con una familia de otros individuos solos (Alejandro).

En el único relato de *Caña brava* que podría considerarse cuento, "Las primeras caídas", hay

131 Por esto, tampoco parece corresponder al narrador que Goiç señala como típico de la tercera generación romántica: "Más allá de la superficial comprensión política de la sociedad con su ideologismo esquemático, el realismo hispanoamericano de esta generación penetró en la comprensión del tipo de sociedad esclareciendo sus rasgos pintorescos y atendiendo al color local, pero también ahondando en sus motivaciones y en sus fines, desenmascarando su superficialidad y su calidad aparente, con la revelación de lo real de verdad y lo últimamente estimable y valedero" (Goiç, 1972: 85-86).

otros rasgos que también lo acercan a los cuadros magonianos. El narrador recuerda una anécdota de su adolescencia, el robo de unos aretes para regalárselos a su novia y, al igual que en aquellos cuadros, la comicidad neutraliza la frustración del joven y la tragedia que le significó tanto el rompimiento con su novia como el descubrimiento en su familia del robo cometido. El joven pierde a su novia por una mala acción, que no es un simple robo juvenil sino un robo a **la propiedad familiar**:

Registré una arquilla de joyas que había **en casa** y despedí de ella un par de aretes bellísimos... un par de aretes que **mi hermana Isabel** usaba en las fiestas de guardar, para **envidia de extraños y orgullo de propios** (p. 163; destacados nuestros).

De nuevo, pues, el hijo ladrón debe pagar el robo al patrimonio familiar.

Otros cuadros de *Caña brava* remiten a la niñez del protagonista y son los que poseen más carácter narrativo, frente las descripciones y las reflexiones, que se refieren más al ambiente espacial (el puente, las piedras, etc.). También en este aspecto, el libro recuerda los cuadros de Magón y, particularmente, "La culebra negra" remite a sus antecesores "Un baño en la presa" (1896) y "La presa" (1888) de Aquileo Echeverría. Al igual que en estos, el cuadro de Dobles Segreda recrea nostálgicamente la prohibida escapada del grupo de niños al río, con la misma evocación triste de un presente que no puede recuperar la felicidad de la inocente transgresión infantil. Los tres relatos tienen en común, además, un protagonista que se caracteriza a sí mismo con valores de cobardía, incapacidad para nadar, temor, y, en general, de inferioridad individual respecto del grupo de los otros niños. Sin embargo, en el relato de Dobles Segreda el narrador-protagonista niño logra vencer la prohibición maternal, aprende a nadar y "se hace grande". Aunque comparte el tono melancólico que domina tanto el relato de Echeverría como el de Magón, el de Dobles no termina con el sentimiento de fracaso que caracteriza las historias de los dos primeros. La superación de la prohibición significa su paso de niño a "grande" y simbólicamente este cambio aparece claramente representado con el baño en las aguas del río.

Este mismo niño aparece en otros cuadros -"Como comer tortilla", "¡Qué fregao!", "La caña sagrada" y "Pa eso somos hombres"- con una caracterización igualmente doble: por un lado, se presenta como una especie de protagonista fracasado, más débil, indefenso y menos diestro que los demás niños. También como adolescente en "Alma de Tenorio" se destaca más la posibilidad del

fracaso que el éxito. Pero, al mismo tiempo, este niño logra aprender a nadar, hiere al enemigo más hábil en el juego, logra pasar a caballo delante de las muchachas sin caer, si no lleva la caña por lo menos acompaña al sacristán que lo hace, en fin, no fracasa realmente al final en las empresas que se propone.

El puente circular

Caña brava presenta una serie de recuerdos y evocaciones a propósito de un objeto, el puente, que, como tal, sirve para trasladarse de una orilla a otra. El puente sobre el Pirro sirve a Dobles Segreda para trasladarse a un pasado más o menos distante, el de su niñez y, al igual que en *Por el amor de Dios*, el viaje a ese tiempo lejano lo opone al presente, degradado y sin valores auténticos. El puente es, pues, el que garantiza la continuidad del pasado en el presente.

Simbólicamente, el puente es la figura del traspaso de un estado a otro, el cambio o el anhelo de cambio y la otra orilla es, por definición, la muerte (Cirlot, 1969: 376).

La escritura de Dobles Segreda intenta convertirse en un "puente" entre el pasado y el presente, mantener la continuidad entre uno y otro tiempo. Y lo que garantiza la existencia del puente son las piedras, los elementos sólidos que le confieren una "majestuosa fortaleza" es decir, los auténticos costarricenses, los del '56. Frente a las plantas vivas cuyas raíces tratan de hendir las piedras, estas son duras, cerradas, mudas, sordas y pertenecen a otro tiempo -el que las colocó allí para formar el puente-.

Al final de *Caña brava* el rechazo de todo lo vivo (luz, movimiento, ruido, erotismo) perteneciente al presente por oposición a los valores positivos pertenecientes al pasado, pareciera conducir finalmente el texto a una implícita afirmación de la muerte. La imposibilidad de aceptar los nuevos valores que trae el cambio y la modernidad no sólo conduce a su negación sino también al intento de resucitar a los muertos del pasado lejano, a dialogar con ellos como con fantasmas que poblaran, por el conjuro de la palabra escrita, el puente que finalmente los conduciría de nuevo a esta orilla del acá presente.

Nostalgia, recuperación y ruptura

FAMILIA Y MARGINADOS

Cuento o novela, esta obra de Carmen Lyra (María Isabel Carvajal, 1888-1949) plantea numerosos problemas de diferente índole que no se analizarán aquí: la fijación del texto, el género, su ubicación en la historia de la literatura costarricense, la valoración estética¹³².

PARTE CUARTA

NOSTALGIA, RECUPERACIÓN Y RUPTURA

132 Carmen Lyra, destacada figura tanto en el plano literario como político: combinó su vocación de educadora con la militancia política, primero aprista (1928) y luego comunista (desde 1931). A raíz de la guerra civil de 1948, tuvo que exiliarse en México, donde murió en 1949. La edición que se utiliza en este trabajo es la de 1977, indicada en las referencias bibliográficas.

Nostalgia, recuperación y ruptura

Una literatura que se encierra dentro de los límites de su propio país no haría comprender en toda su extensión al ciudadano los deberes del hombre libre. Una poesía que sólo sabe cantar la libertad de la patria y carece de notas para incitar a los demás pueblos al cumplimiento de su deber no nos enseña a ser libres. Sería un arte fatal...

Daniel Barros Grez

Cuando Joaquín García Monge funda en 1919 la que se iba a convertir en la más importante revista de la época, *Repertorio americano*, concreta un proyecto cultural y político que iría más allá de las fronteras nacionales. Es así como la generación que se agrupa alrededor de su figura, si bien guarda, como es inevitable, lazos profundos con los planteamientos literarios de la generación que los antecedió, abre también la conciencia nacional a los planteamientos americanistas ya consolidados en el resto del continente⁷². Las primeras décadas del siglo muestran en el país los síntomas de crisis del régimen liberal y el capitalismo agrario dependiente. Se consolida el enclave bananero y se concreta la apropiación del Ferrocarril al Atlántico. Las reformas tributarias del presidente González Flores (1914-1917) provocan su derrocamiento por Tinoco (1917-1919) en alianza con las transnacionales del banano y el petróleo. Las primeras organizaciones gremiales y sindicales inician luchas en las que participan también intelectuales, escritores y maestros, cuya orientación ideológica va desde el anarquismo hasta el cristianismo tolstoiano. Estos intelectuales desarrollan una constante actividad político-educativa en favor de los sectores populares y expresan un fuerte sentimiento antiimperialista. Utilizan de preferencia el ensayo y el artículo polémico. Se agrupan alrededor de revistas como *Repertorio americano*, *Renovación* y centros de estudios, como el *Germinal* y la Universidad Popular.

La apertura al americanismo va paralela a un progresivo cuestionamiento de algunos de los núcleos del discurso nacional. En el contexto latinoamericano aparecen el muralismo, el indigenismo y los valores de la fraternidad latinoamericana frente a los Estados Unidos. Manuel Ugarte, Blanco Fombona, las novelas de la Revolución Mexicana y de la tierra ilustran esta nueva postura (Salomón, 1986: 172-200). La narrativa de este grupo modifica significativamente la imagen de lo real, los personajes y la percepción de la relación entre ambos. Las figuras del labriego

72 "Si la pregunta sobre el ser nacional expresa, ante la crisis del modelo liberal, la "conciencia acosada" de las burguesías nacionales, que buscan legitimar sus proyectos de clase a través de fundamentaciones ontológicas, el americanismo aparece como una formulación abarcadora, que intenta contrarrestar, a través de un análisis macrorregional, el estado de desagregación continental sugerido por aquellas problemáticas parciales. En este sentido, las tesis americanistas se manifiestan en general como un proyecto utópico surgido en el marco de los cambios político-económicos y sociales del período" (Moraña, 1984: 52-53).

sencillo, el concho estereotipado y pintoresco ceden el protagonismo ante una galería de personajes que hacen ingresar a la escena literaria sectores antes ausentes o puntos de vista inéditos. Igualmente, el humorismo y la idealización de tradiciones y costumbres nacionales, dan paso bien a una visión sentimental (Dobles Segreda), bien a una perspectiva más crítica (García Monge, Lyra, Dengo).

Coherentemente con la posición ideológica y cultural de esta generación, su quehacer literario se orienta por la preocupación social, lo que de alguna manera implica la superación del momento criollista del discurso nacional y la postulación de un nuevo lenguaje literario. En 1917 *La mala sombra* de García Monge rompe fuertemente con la imagen del campesino feliz mientras los relatos de Carmen Lyra intentan profundizar en la raíz de los problemas sociales e inauguran la narrativa de tema bananero en el país. En forma paralela, los postulados que sustentan el nuevo quehacer literario se explicitan básicamente en el género privilegiado por esta generación, el ensayo.

Una posición ilustrativa, tanto en el nivel explícito de la concepción de la literatura como de la práctica de escritura aparece en obras de Carmen Lyra como *El barrio Cothnejo-Fishy* (1923) y *Bananos y hombres* (1931). Ensayos como "¿Qué camino tomarán los escritores latinoamericanos ante la situación actual del mundo?" (1935), se adscriben explícitamente a la estética del realismo socialista. Una concepción semejante sobre el carácter polémico del quehacer literario aparece en ensayistas como Vicente Sáenz, García Monge, Mario Sancho y otros, lo cual coincide con una tendencia dominante en los escritores americanos. Significativamente, el discurso inaugural del Congreso internacional de escritores americanos (1935) leído por Waldo Frank fue publicado precisamente en el *Repertorio americano*. Aquí se subraya como función básica del arte la preparación de los hombres para la revolución y la función política de la literatura en la construcción del futuro (cfr. Ovares y Araya, 1988).

Sin embargo, en la producción global de esta escritora se percibe una transformación interna que coincide con la trayectoria ideológica y estética de buena parte de su generación. En una silla de ruedas muestra con particular complejidad esta transición entre ambas prácticas de escritura. Por su parte, *Caña brava* y *Por el amor de Dios* de Luis Dobles Segreda intentan nostálgicamente aferrarse aún a un pasado idílico de su ciudad natal en cuadros evocativos que mantienen todavía un sabor romántico. El ensayo busca la ruptura de mitos y estereotipos del discurso nacional y acoge la temática social y las preocupaciones americanistas. Así Omar Dengo incluye críticamente otros sectores sociales y sobre todo cuestiona los aspectos bélicos de la noción de patria.

DE LA IDENTIDAD PERDIDA

Tres obras literarias y una biografía destaca la crítica de Luis Dobles Segreda (1889-1956), separándolas del resto de su producción escrita⁷³. Precisamente, además de sus numerosos textos

73 Bonilla dice, por ejemplo: "Los tres libros que lo revelan como escritor de fantasía son *Por el amor*

sobre el tema educativo, Dobles Segreda escribió en el término de ocho años, tres obras narrativas *Por el amor de Dios*, *Rosa mística* y *Caña brava*. Libro de lectura en los liceos del país, la primera es la más conocida. Orienta, tal vez, lo que serán las otras dos y la última también: la descripción de lugares y personajes pertenecientes al pasado herediano, en una vena sentimental y evocativa. Además, en el mismo año de la tercera publicación, aparece *El libro del héroe*, sobre la figura de Juan Santamaría y, años después, Fadrique Gutiérrez, hidalgo extravagante de muchas andanzas, una biografía sobre otro soldado también de aquella época.

En estas cinco obras, Dobles Segreda escribe sobre la Costa Rica del recuerdo, la del Fusil de chispa, como subrayan a menudo el mismo autor y algunos de sus críticos: "Me llaman costumbrista...: es un error. Soy un cultor del tradicionalismo de mi patria. Canto lo pasado, la sencillez cristiana de los abuelos" (Dobles Segreda, cit. por Rojas Vincenzi, 1969: 78). Sin embargo, no se trata simplemente del pasado del país o la recuperación de tradiciones, en general. La Costa Rica de Dobles Segreda, en gran parte de sus obras literarias e historiográficas, es la que vivieron los personajes de la guerra del '56. Desde el degradado presente de la escritura, los textos ensalzan la epicidad de aquellos como constitutiva de un carácter nacional irrecuperable. Precisamente por irrecuperable, la escritura posee ese carácter nostálgico, con una especie de resignación ante lo definitivamente perdido.

Por esto, además, estos textos de Dobles parecen descendientes directos de los cuadros de Magón, Aquileo Echeverría, Manuel de Jesús Jiménez, Gagini y otros anteriores, que igualmente lamentan la pérdida de una Costa Rica idílica pero que, al mismo tiempo, con la escritura, reinventándola la resucitan. Tal vez no por casualidad varios de estos autores escriben sobre los hechos de la Campaña Nacional: "Honor al mérito" y "Santamaría" de Jiménez (1902), *El árbol enfermo* (1920) de Gagini, *Un vistazo sobre Costa Rica en el siglo XIX* de Soto Hall.

Sin embargo, la filiación de los textos de Dobles Segreda con los de esos autores va más allá de la semejanza temática: la continuidad se funda más bien en lo ideológico, en la recuperación y la reconstrucción del cronotopo idílico que definieron aquellos en el siglo XIX. Esto se prueba por distintos caminos.

Pasado contra presente

El narrador-protagonista de *Caña brava* llega al puente del río Pirro, descendiendo lentamente y retorna por el mismo camino hasta la baranda del puente. Junto con las cañas, el río y las piedras, el puente es el objeto que desencadena el recuerdo y es descrito conforme el narrador lo va reconociendo. Se trata de un espacio donde se concentra tanto el pasado recordado como el presente desde el cual se ubica la enunciación. Si bien pasado y presente son netamente distintos -subrayar

de Dios (1918), *Rosa mística* (1920) y *Caña brava* (1926), los tres integrados por cuentos o cuadros cuyos motivos toma el autor de Heredia... La última obra... que lo muestra en su madurez y mejor dominio literario, es *Don Fadrique Gutiérrez*, de 1953... el autor vuelve al tema predilecto de su ciudad natal, reconstruyendo la época de su biografiado con descripciones y anécdotas que le dan al libro un valor excepcional y superior a los anteriores, especialmente en las calidades estilísticas" (Bonilla, 1957: 152).

esta diferencia es tal vez el principio que fundamenta el acto de la escritura-, el puente es el objeto que garantiza una continuidad. Simultáneamente, el puente es el mismo y no es el mismo: como el río otrora limpio y puro y ahora un sucio riachuelo, ha sufrido un proceso de pérdida.

Hay una pérdida general, tal vez simbolizada por la del puente y el río, que organiza semántica e ideológicamente la visión de este libro y también la de *Por el amor de Dios*. En este último, la pérdida aparece representada de otra manera, por las biografías de los cinco personajes de cada relato. Podría decirse que el espacio de *Por el amor de Dios* es más bien de tipo social. Aquí, la escritura repite también el movimiento temporal que viaja hacia el pasado, tratando de explicar la degradación presente de cada personaje. Del presente de la enunciación que coincide con el presente de la vejez o la muerte de aquel, el relato se retroproyecta a los "buenos tiempos" de su ayer pleno y dichoso. Así, cada texto comienza el relato en un presente que coincide con el de la enunciación, el narrador se personaliza y participa como personaje en los diálogos con Venao, Calachas, Moreira y Alejandro. En *Caña brava*, el narrador-protagonista es el sujeto reflexionante y recordante de su propio pasado y también ejecuta una doble trayectoria, que retrae el tiempo de la historia y el texto en el relato.

El pasado al que se remonta el relato aparece delimitado con precisión en *Caña brava* y en uno de los cuadros de *Por el amor de Dios*. En "Venao", ese tiempo coincide con la época de los presidentes Braulio Carrillo (1838-1842) y Próspero Fernández (1882-1885) y la guerra del '56. En *Caña brava*, el relato recupera anécdotas de la última década del siglo XIX y en un cuadro, "Fe de bautismo", precisa una fecha, 1866, la de construcción del puente. Es esta época la gloriosa, la de los buenos costarricenses:

¡Noble puente de Pirro! Me apoyo en ti como en el hombro de un viejo campesino que me habla de los buenos tiempos de sencillez cristiana en que el gañán crecía en pleno campo, como tú, sano de pensamiento y fuerte de musculatura. Tú despiertas en mí devota admiración por ese doctor Castro que te inició, por ese Ángel Velázquez que te dio forma y por ese año 66 en que viste la luz. Por todo eso que huele todavía a humo de aquel Fusil de chispa de los abuelos (pp.47-48).

El elogio y la admiración llegan a un punto culminante cuando se recurre, con el vocativo, al texto que mejor identifica a un país, su himno nacional:

¡Noble Pátria, tu pródigo ..!

¡Noble puente de Pírrro!

La coincidencia fonológica y morfológica vuelven equivalentes puente y patria, de modo que no se trata sólo del puente de Pirro de Heredia⁷⁴, en el afán de literaturizar lo local: para el

74 Rojas Vincenzi señala que en realidad no existe un puente sino dos sobre el río Pirro en Heredia. Esta indicación le sirve al crítico para valorar el carácter original y creativo de Luis Dobles Segreda en

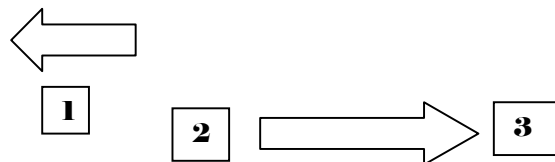
narrador de Caña brava el puente es un símbolo que condensa todos los valores buenos del auténtico costarricense. Este no es el de "ahora" sino el de un pasado heroico y, sobre todo, épico: "Pero esas piedras saben lo que están defendiendo. ¡Son de los tiempos del Fusil de chispa, cuando las piedras del istmo americano se apretaron y cerraron el paso al invasor filibustero!" (p. 46).

Por esto no es casual el tema de otros libros del autor, uno sobre el máximo -y único- héroe militar de la historia nacional, Juan Santamaría, y otro acerca de ese curioso soldado-escultor que recuperó en su último libro, Fadrique Gutiérrez. También en Por el amor de Dios aparece un personaje militar, Venao, y su biografía da pie al texto para referirse de nuevo a Santamaría y a varios hechos del apresamiento de Juan Rafael Mora.

Se trata, pues, del pasado épico de este país y, como en los cuadros de Manuel de Jesús Jiménez, la escritura intenta no sólo recuperarlo sino también fundar lo nacional sobre un acontecimiento militar de la historia nacional que identificaría los auténticos valores del costarricense.

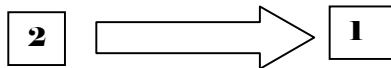
Con los ojos sin luz

En cuatro de los cinco cuadros que constituyen Por el amor de Dios (Moreira, Venao, Calachas y Alejandro), el relato sigue un mismo procedimiento: encuentro del narrador con el protagonista, diálogo, reconstrucción biográfica y muerte del protagonista o regreso a su vejez, que coincide de nuevo con el presente de la enunciación. El texto, esquemáticamente, hace lo siguiente:



donde 1 y 3 = presente de la enunciación y vejez del protagonista
2= pasado.

En "Pícale la Gallina" la protagonista ya está muerta cuando comienza el relato, de modo que el movimiento textual se simplifica:



La pérdida de la madre, del juicio, del dinero ahorrado, de la casa: todas las causas de la situación presente, degradada y carente, de Moreira, remiten a un proceso en el que el protagonista pierde, sin quererlo, algo que le pertenecía y que le hacía la vida dichosa. En "Calachas", el personaje de los "buenos tiempos" tenía una familia rica, era respetado socialmente, su apariencia era distinta al pordiosero de ahora. En este cuadro, además, el narrador indaga la causa biográfica de la degradación: al igual que en el cuadro "Benjamín Desgracias" de Caña brava, aquí se trata de la infracción a una norma por parte del padre del protagonista -pegarle a un cura- que acarrea la mala suerte a Calachas. Por otro lado, en el cuadro "Alejandro", la oposición básica *pasado/presente* se enriquece con la caracterización de la actitud de los contemporáneos como una sociedad inflexible, injusta, inhumana, sin sentimientos, en contra de los valores de fe, necesidad, individualidad, solidaridad y humanidad que reclama el narrador hacia el personaje miserable, viejo y desamparado quien, no obstante su situación límite, ampara a otros en igual o peor situación que él. Así, frente al individuo abandonado aparece una sociedad despreocupada por los necesitados, una sociedad que no ha conservado esos valores humanos que sí mantienen todavía esos viejos miserables y, junto con ellos, el narrador de Por el amor de Dios. En efecto, en "Alejandro" esta concepción se evidencia con el proceso particular de pérdida que vive el personaje: los "demás" rompen la campana del colegio que cuidaba Alejandro, no lo vuelven a contratar como músico cuando envejece, no lo exoneran de los impuestos, finalmente, lo despiden del colegio en el que trabajaba como portero cuando construyen la Normal y pierde la vista "y se iba el corazón tras todo aquello que fue suyo, que le perteneció y que ya había perdido para siempre (...) Y, con los ojos sin luz, sin ver las cosas nuevas... (p. 72).

La oposición básica que organiza la visión es *pasado/presente*, entendida como un proceso de ruptura y pérdida de los valores auténticos. El pasado garantizaba la continuidad, como el río Pirro que fluía incontaminado por los campos heredianos:

Naciste en el riñón de la montaña con ansias de ser puro y ser ángel y es la ciudad la que te empuerca y te hace diablo... los hombres empuercan lo que nació puro del labio de la tierra. ¡Puercos hombres! Sólo el poeta se duele de tu suerte y llora tus dolores! (pp.117-118).

¿Cuál es la "solución" del río ante tal destino? El suicidio:

Y, avergonzado de los hombres, triste,...tomas una suprema resolución: ¡te suicidas!... Sientes que no naciste para estercolero y, esclavo de los hombres, comprendes que no puedes ser otra cosa. Tu destino es ese. (p. 116).

El río del manantial, el de los orígenes, es casi un río mitológico: su nombre provoca la referencia a la Grecia clásica y sus mitos, en un gesto de enaltecimiento del río herediano. Por su nombre se acerca a una de las cumbres de la cultura universal occidental y, específica y nuevamente, a un hecho guerrero de esta mitología, es decir, a la guerra entre griegos y troyanos:

Buscó para el bautismo un nombre bello, traído de Grecia, de la tierra clásica de los poetas y los héroes. Pirro, como el hijo de Aquiles y Deidamia. En sus épicas fantasías soñó quizá con las heroicas leyendas... Quizá, inflado de vanidad, bajo el áureo sol tropical, vióse rubias las melenas y se llamó Pirro por eso, como el nieto de Pelides (p. 109).

El pasado garantizaba la continuidad y el presente provoca su ruptura: el tronco caído cerca del puente es un "cadáver" pero también un "vientre fecundo": "Muerto sobre el camino, alienta todavía con su savia robustos mamones... ¡Todo va encadenado, todo circula de eco en eco, de reflejo en reflejo!" (p. 52). Las piedras del puente sostienen, preservan con fortaleza la edificación contra las raíces que tratan de destruirla como una "enfermedad" sin éxito pues la construcción es de la calidad de los costarricenses que la edificaron, es decir, de los de la época del '56:

Pero esas piedras saben lo que están defendiendo... Por eso se cierran, por eso no dejan que penetre el tentáculo fatídico de esas raíces que llegan mimosas e insinuantes a clavar su aguja destructora... Este puente, humilde y sencillo como es, resulta una alta lección de fortaleza y de prudencia. Muda solución de muchos problemas sociales que nos preocupan (p. 46).

Por un lado, pues, el puente, el río puro, las piedras, los costarricenses heroicos del '56 (rural, natural, sano, fuerte, cristiano); por el otro, las plantas, los "problemas de hoy", la modernidad y sus hombres que contaminan el río y rompen la tranquilidad paradisíaca:

La prosa de ese carro ha roto este silencio en que viajaba mi ensueño por el país del recuerdo. (...) A las puertas de la ciudad chispea histórico, con su luz desteñida, el primer fanal eléctrico encendido recién. El puente se va hundiendo en la sombra y mi espíritu, ensombrecido de tristeza, emprende el camino del retorno (pp.169-170).

La dicotomía parece oponer también lo natural a lo humano: en el primer polo está el niño del recuerdo y la credulidad, en el otro, el adulto y su maldad congénita que destruye lo natural. Parte del proceso de pérdida en esa oposición *pasado/presente* es la desaparición de las creencias. En el cuadro titulado "Las mapuchas", el recuerdo de dos mujeres que el pueblo creía brujas permite al narrador una pequeña reflexión sobre la desaparición de la brujería, la quiromancia, la

adivinación y todas las prácticas relacionadas. Hay en este cuadro, como en casi todos los demás, abundantes citas de personajes históricos, especialmente de la historia de Roma que, además de denotar a un narrador culto, sirven de nuevo para enlazar lo local a la historia universal. La existencia de esas brujas en Heredia terminó como terminó la creencia en sus artes, excepto por la "fe de los enamorados":

Nadie creía ya en vuestras miserables predicciones. Nadie no. Los enamorados son siempre crédulos; ... Heroica fe la de los enamorados, que no sucumbe bajo ninguna tempestad y queda siempre encendida, como lámpara eterna, en la noche de las almas (p. 85).

Por lo tanto, sólo esto pervive del pasado: el amor, que va más allá de lo material, al igual que el puente y sus piedras: "Es el amor que sella hasta las piedras; es el amor que habla con ellas; son las piedras que recogen y guardan los secretos" (p. 153).

Al final de *Caña brava*, frente al silencio, la oscuridad y la inmovilidad líricos del recuerdo, el presente aparece ruidoso, con luz, en movimiento, prosaico y representado por una "joven pareja" en automóvil:

la sirena de un automóvil, que viene a la distancia, me arranca de la encantada abstracción romántica... El carro pasa rápido y ruidoso. Va en él una joven pareja y pienso en Eros, voluble y vario, que viaja ahora en automóvil y ya no sabe esculpir iniciales sobre las piedras mudas de los puentes. La prosa de este carro ha roto este silencio en que viajaba mi ensueño por el país del recuerdo. Sobre la majestad del puente ha temblado la luz de las primeras estrellas. A las puertas de la ciudad chispea histórico, con su luz desteñida, el primer fanal eléctrico encendido recién. El puente se va hundiendo en la sombra y mi espíritu, ensombrecido de tristeza, emprende el camino del retorno (pp. 169-170).

La oposición entre pasado y presente se enriquece, pues, de esta manera:

PASADO	PRESENTE
oscuridad	luz
silencio	ruido
lirismo	prosaísmo
naturaleza	modernidad
romanticismo	erotismo
fe	incredulidad
pureza	maldad humana
niñez	adulterio

Las letras mudas

Llama la atención en la prosa de Dobles Segreda la presencia de rasgos estilísticos de concepciones estéticas superadas, propias de un período anterior. En el cuadro "In bianco avvolta",

de *Caña brava*, hay una explícita intención de corregir un texto de Manuel Argüello, "La sonámbula del Pirro", del volumen *Costa Rica pintoresca* (1899)⁷⁵. El tema romántico de esta historia, presentada como leyenda, su final trágico en *Caña brava* (el protagonista Carlos mata a su novia por un error de interpretación) pero, sobre todo, el hecho de su recuperación veintisiete años después, dan una primera pista acerca de la estética de este texto.

Hay otro cuadro cuyo título indica por sí mismo este romanticismo atrasado: "Evocación romántica". También hay huellas en el estilo:

Pero el recuerdo es indeleble. Es eterno el recuerdo y cada vez que alumbra su lamparita, vuelven a aparecer los rincones amados, los recodos de los caminos recorridos y hasta esos árboles amigos que lloraron lacte por la herida, mientras lloraba fuego el corazón (p. 159).

La visión romántica se desliza en *Caña brava* por la actitud del narrador ante sus personajes. Cerca del puente hay un higuierón en el que había grabado unas iniciales. Cuando el narrador-protagonista se acerca al árbol años después, las letras han desaparecido: "No ha cambiado mucho, es el mismo árbol que me acogió de niño, pero han desaparecido dos iniciales que grabé en su corteza" (p. 159). En otro cuadro, encuentra unas iniciales grabadas sobre las piedras:

Y, al correr mi caricia sobre estas piedras lisas, voy sintiendo que, bajo el temblor de la mano emocionada, saltan pequeños relieves (...) ¡Son letras! Sí, ¡son letras! Mayúsculas hundidas en la piedra: E-B-A, grabadas aquí muy hondamente... P-L-R, con cierto aristocrático desenfado. R-R, noblemente delineadas... ¡Letras mudas que estáis aquí grabadas! ¿Qué estáis diciendo? ¿Quién os dejó esculpidas con hojas de acero que agitaron las manos febriles? (pp. 151-152).

La lista de preguntas que desencadena este descubrimiento sobre las piedras del puente apuntan a otra pérdida, la de la imposibilidad del desciframiento, la de los significados olvidados y, también, a un misterio que, en consecuencia, envuelve ese pasado redescubierto sólo a medias.

La vida de don Benjamín Desgracias, protagonista de uno de los cuadros de *Caña brava*, sintetiza ese misterio acerca del cual el narrador no puede más que preguntarse sin posibilidades de resolverlo satisfactoriamente:

El cerebro humano es un misterio del cual nada sabemos todavía, a pesar de los envanecidos psicólogos que ya no lo creen suyo.

¿Quién conoce los infinitos espejismo de la mente?

(...)

Pero ¿quién era este hombre misterioso y extraño?

He allí un secreto que nadie pudo descubrir con certeza.

75 Dobles dice que Argüello alteró la leyenda con "un carácter que no tenía y creó un drama desfigurado y hasta salido de escenario" (p.141).

¿Había acaso un drama de familia?

Sólo Dios lo sabe.(...)

No es posible adivinar nada de esto... Canto rodado que vino dando tumbos, quién sabe por qué secretos del destino a morir de pena y soledad en un mundo completamente extraño, bajo otros cielos extranjeros y en otros brazos desconocidos (p. 128-137).

Lo único certero de Benjamín es su vida presente, ascética, ejemplar, cristiana, y sus modales "gentiles", que suponen una procedencia de "buena familia". Ante el misterio, el narrador ofrece distintas hipótesis: el origen extranjero, seguramente francés, el ocultamiento del pasado por un delito (uxoricida) o por ser un expresidiario, un hijo rebelde, un desertor de las tropas de Napoleón III o un escritor perseguido por causas políticas. Finalmente, un desenlace trágico y las preguntas abiertas del narrador, es decir, el misterio sin respuesta.

La selección de estos personajes singulares es un rasgo típico del romanticismo: apunta Goiç, respecto de la novela de costumbres, género preferido por la generación de 1837, que uno de sus características precisamente es la selección de una "amplia galería de tipos pintorescos" y la descripción de tipos sociales (Goiç, 1972: 156).

Hay, además, otros rasgos en estos textos que indican también la adscripción a otra estética, en este caso, el modernismo. Las constantes referencias a la cultura y la historia europeas - principalmente a la mitología griega y la historia romana, personajes literarios -, y su contextualización en medio de "concursos de belleza ... torneos de música ... carreras de blancos corceles... fugas de cisnes y ... lluvias de rosas" (p. 154), parecen apuntar precisamente a aquella estética, así como el intento de otorgar categoría universal, mediante esa mitología, precisamente a lo local. Sin embargo, no hay un narrador modernista, impasible observador del mundo representado. El narrador de *Caña brava* está totalmente cercano a lo descrito, es subjetivo, además de narrar, evoca, describe y exhorta; establece un diálogo retórico con el puente o con algunos personajes sobre los cuales narra -por ejemplo, con Eros (p. 154). No pretende ni explicar ni interpretar la realidad; al contrario, ciertos hechos de esta le parecen misteriosos o indescifrables, como ya se vio⁷⁶.

Para envidia de extraños

La vida de Benjamín Desgracias, de "humildad y desamparo", se ofrece como la de un Robin Hood católico, un santo ejemplar, similar en esto a las de los cinco protagonistas de *Por el amor de Dios*. Como en esta última, la oposición *pasado/presente* aparece en *Caña brava* como la

76 Por esto, tampoco parece corresponder al narrador que Goiç señala como típico de la tercera generación romántica: "Más allá de la superficial comprensión política de la sociedad con su ideologismo esquemático, el realismo hispanoamericano de esta generación penetró en la comprensión del tipo de sociedad esclareciendo sus rasgos pintorescos y atendiendo al color local, pero también ahondando en sus motivaciones y en sus fines, desenmascarando su superficialidad y su calidad aparente, con la revelación de lo real de verdad y lo últimamente estimable y valedero" (Goiç, 1972: 85-86).

pérdida de una vida feliz plena y la expiación de algún pecado, transgresión de las normas sociales que ordenan la integridad y la conservación del mundo familiar, económica y moralmente positivo. Benjamín Desgracias padece estoicamente su pobreza por haber cometido un delito que pudo haber sido el asesinato de su esposa y por ello paga la culpa de morirse sin volver a ver a su hija; Calachas paga el golpe que su padre propinó a un cura; Moreira, el préstamo de dinero a un hermano quien nunca pudo devolvérselo; Alejandro, el abandono de su esposa. La pérdida, pues, se orienta siempre hacia el mundo familiar: como en "La propia", la narración sirve para advertir sutilmente acerca de las consecuencias de la transgresión a la norma familiar, aunque con la diferencia, en *Caña brava* y *Por el amor de Dios*, de focalizar especialmente el problema presente del individuo desamparado y no tanto el proceso de la transgresión, como en el texto de Magón. Todos los personajes de *Por el amor de Dios* son individuos solos, sin familia, huérfanos (Moreira), sin el hijo que se tenía antes (Pícale la gallina), o con una familia de otros individuos solos (Alejandro).

En el único relato de *Caña brava* que podría considerarse cuento, "Las primeras caídas", hay otros rasgos que también lo acercan a los cuadros magonianos. El narrador recuerda una anécdota de su adolescencia, el robo de unos aretes para regalárselos a su novia y, al igual que en aquellos cuadros, la comicidad neutraliza la frustración del joven y la tragedia que le significó tanto el rompimiento con su novia como el descubrimiento en su familia del robo cometido. El joven pierde a su novia por una mala acción, que no es un simple robo juvenil sino un robo a **la propiedad familiar**:

Registré una arquilla de joyas que había **en casa** y despedí de ella un par de aretes bellísimos... un par de aretes que **mi hermana Isabel** usaba en las fiestas de guardar, para **envidia de extraños y orgullo de propios** (p. 163; destacados nuestros).

De nuevo, pues, el hijo ladrón debe pagar el robo al patrimonio familiar.

Otros cuadros de *Caña brava* remiten a la niñez del protagonista y son los que poseen más carácter narrativo, frente las descripciones y las reflexiones, que se refieren más al ambiente espacial (el puente, las piedras, etc.). También en este aspecto, el libro recuerda los cuadros de Magón y, particularmente, "La culebra negra" remite a sus antecesores "Un baño en la presa" (1896) y "La presa" (1888) de Aquileo Echeverría. Al igual que en estos, el cuadro de Dobles Segreda recrea nostálgicamente la prohibida escapada del grupo de niños al río, con la misma evocación triste de un presente que no puede recuperar la felicidad de la inocente transgresión infantil. Los tres relatos tienen en común, además, un protagonista que se caracteriza a sí mismo con valores de cobardía, incapacidad para nadar, temor, y, en general, de inferioridad individual respecto del grupo de los otros niños. Sin embargo, en el relato de Dobles Segreda el narrador-protagonista niño logra vencer la prohibición maternal, aprende a nadar y "se hace grande". Aunque comparte el tono melancólico que domina tanto el relato de Echeverría como el de Magón, el de Dobles no termina con el sentimiento de fracaso que caracteriza las historias de los dos primeros. La superación de la prohibición significa su paso de niño a "grande" y simbólicamente este cambio aparece claramente representado con el baño en las aguas del río.

Este mismo niño aparece en otros cuadros -"Como comer tortilla", "¡Qué fregao!", "La caña

sagrada" y "Pa eso somos hombres"- con una caracterización igualmente doble: por un lado, se presenta como una especie de protagonista fracasado, más débil, indefenso y menos diestro que los demás niños. También como adolescente en "Alma de Tenorio" se destaca más la posibilidad del fracaso que el éxito. Pero, al mismo tiempo, este niño logra aprender a nadar, hiere al enemigo más hábil en el juego, logra pasar a caballo delante de las muchachas sin caer, si no lleva la caña por lo menos acompaña al sacristán que lo hace, en fin, no fracasa realmente al final en las empresas que se propone.

El puente circular

Caña brava presenta una serie de recuerdos y evocaciones a propósito de un objeto, el puente, que, como tal, sirve para trasladarse de una orilla a otra. El puente sobre el Pirro sirve a Dobles Segreda para trasladarse a un pasado más o menos distante, el de su niñez y, al igual que en *Por el amor de Dios*, el viaje a ese tiempo lejano lo opone al presente, degradado y sin valores auténticos. El puente es, pues, el que garantiza la continuidad del pasado en el presente.

Simbólicamente, el puente es la figura del traspaso de un estado a otro, el cambio o el anhelo de cambio y la otra orilla es, por definición, la muerte (Cirlot, 1969: 376).

La escritura de Dobles Segreda intenta convertirse en un "puente" entre el pasado y el presente, mantener la continuidad entre uno y otro tiempo. Y lo que garantiza la existencia del puente son las piedras, los elementos sólidos que le confieren una "majestuosa fortaleza" es decir, los auténticos costarricenses, los del '56. Frente a las plantas vivas cuyas raíces tratan de hendir las piedras, estas son duras, cerradas, mudas, sordas y pertenecen a otro tiempo -el que las colocó allí para formar el puente-.

Al final de *Caña brava* el rechazo de todo lo vivo (luz, movimiento, ruido, erotismo) perteneciente al presente por oposición a los valores positivos pertenecientes al pasado, pareciera conducir finalmente el texto a una implícita afirmación de la muerte. La imposibilidad de aceptar los nuevos valores que trae el cambio y la modernidad no sólo conduce a su negación sino también al intento de resucitar a los muertos del pasado lejano, a dialogar con ellos como con fantasmas que poblaran, por el conjuro de la palabra escrita, el puente que finalmente los conduciría de nuevo a esta orilla del acá presente.

FAMILIA Y MARGINADOS

Cuento o novela, esta obra de Carmen Lyra (María Isabel Carvajal, 1888-1949) plantea numerosos problemas de diferente índole que no se analizarán aquí: la fijación del texto, el género, su ubicación en la historia de la literatura costarricense, la valoración estética⁷⁷.

⁷⁷ Carmen Lyra, destacada figura tanto en el plano literario como político: combinó su vocación de educadora con la militancia política, primero aprista (1928) y luego comunista (desde 1931). A raíz de la

Escrita en una primera versión alrededor de 1907 (que fue publicada en 1917) y reescrita -ampliada- en 1946, *En una silla de ruedas* muestra algunos elementos de la narrativa criollista. Al igual que en obras anteriores de esta tendencia, el habla de la obra de Lyra incorpora varios costarrriqueñismos que, algunas veces aparecen entrecomillados, lo que denota todavía una ambivalencia frente al problema del habla nacional. También, los acontecimientos se ubican en lugares conocidos y abundan las descripciones de costumbres domésticas y económicas. Escrita en una primera versión alrededor de 1907 (que fue publicada en 1917) y reescrita -ampliada- en 1946, *En una silla de ruedas* muestra algunos elementos de la narrativa criollista. Al igual que en obras anteriores de esta tendencia, el habla de la obra de Lyra incorpora varios costarrriqueñismos que, algunas veces aparecen entrecomillados, lo que denota todavía una ambivalencia frente al problema del habla nacional. También, los acontecimientos se ubican en lugares conocidos y abundan las descripciones de costumbres domésticas y económicas.

El sentimentalismo que señala Bonilla como defecto y que la misma autora reconoce como tal se ha localizado principalmente en el tema de la novela y la visión nostálgica del niño narrador y su evocación del pasado:

La persona que escribió todo esto, era una criatura que vivía emocionada en la superficie del espacio y del tiempo y su pensamiento giraba como una mariposa loca alrededor de una llama... Por aquel tiempo mi sed de justicia sabía aplacarse con el gesto misericordioso del obispo de Los miserables... De lo que ocurría en el mundo, del movimiento revolucionario de Europa, de la primera Guerra Mundial y de sus causas, yo nada sabía. Vivía como en otro planeta, como si el rugir de los cañones de Verdun no tuviera nada que ver con mi país ni conmigo. Para mí, sólo Francia, la Francia conocida a través de libros sentimentales, era la única que tenía razón en la conciencia (Lyra, 1946, cit. en Lyra, 1972: 234-235).

En este aspecto, *En una silla de ruedas* se emparenta con textos anteriores, de Echeverría, González Zeledón y Dobles Segreda, que desarrollan el relato con un narrador que recuerda nostálgicamente su infancia. Aparte de los cuadros de Magón- que se centran sobre todo en el aspecto humorístico de la anécdota infantil- los relatos de Echeverría, *Caña brava*, de Dobles Segreda y el relato de Lyra recogen el sentido más evocativo y triste de los recuerdos de la niñez. Además, en el mundo infantil de *En una silla...*, aparecen varios detalles de maldad del mundo adulto, que de algún modo quiebran la visión totalmente idílica que predomina en *Caña brava*, por ejemplo, los pájaros ciegos, los niños abandonados, los adulterios del padre y la madre, sus amantes, los tíos materialistas.

Una nueva era en aquella casa

La fábula de la novela es la historia de un niño paralítico, Sergio, quien además de perder la

guerra civil de 1948, tuvo que exiliarse en México, donde murió en 1949. La edición que se utiliza en este trabajo es la de 1977, indicada en las referencias bibliográficas.

movilidad de sus piernas, pierde a sus padres y a una hermana. Es también la historia de los tres seres que están a su alrededor desde la infancia y que, como él, no poseen una familia: la india Candelaria o mama Canducha, empleada del hogar, quien perdió a su marido y sus hijos; Miguel, el viejo extranjero de "apellido tan extraño que nunca lo pudieron pronunciar correctamente" (p. 257); y Ana María, una huérfana recogida por la tía de Sergio, casi hermana y amiga suya.

En la historia de la novela hay tres momentos: el primero, cuando está unida la familia de Sergio, mama Canducha, Miguel y Ana María son incorporados a la familia del muchacho. Una segunda etapa corresponde a la disolución de la familia e incluye la separación de los niños y sus padres sustitutos, es decir, Miguel y Candelaria. En esta etapa también Ana María viaja a Europa y se aleja de Sergio. Ella luego sufrirá otra expulsión, de la casa de la tía Concha, al allá lejano y rural de Barva, como castigo por sus relaciones ilícitas y su maternidad de soltera. Sergio saldrá del Colegio Salesiano para volver a la casa de los tíos, de la que se irá de nuevo para llegar al hospicio de incurables, donde podrá reunirse con Miguel y Canducha y volver a ver a Ana María. Parte de la disolución familiar es la pérdida de la hermana Merceditas, cuyo lugar ocupará el hijo de Ana María.

La familia se presenta así como una cerrada estructura de funciones, que llenan cada figura (padre, madre, hijo, hermanos): cuando muere Merceditas, el vacío que deja debe ocuparse. Pero, al mismo tiempo, al tratarse de una estructura cerrada, la familia no admite nuevos miembros, por ejemplo, un hijo de Ana María y Sergio. La relación entre ambos nunca se plantea en términos sexuales, en parte por el carácter cerrado de la estructura y en parte por la amenaza del incesto que ronda esta relación, como se verá más adelante.

El tercer momento es la reunión final de todos los huérfanos, primero, en la casa de Barrio Amón y, finalmente, en la antigua casa familiar. Este reencuentro y la consecuente restauración de la unidad familiar perdida se realiza gracias a la intervención de un 'deus ex machina', un personaje que llega de fuera en dos sentidos: proviene del más allá extranjero y llega de fuera en la historia. El inglés benefactor (que recuerda al personaje similar de Misterio, de Manuel Argüello), no sólo soluciona los problemas económicos que impedían la reunión de los huérfanos, sino que además lanza a Sergio por su carrera musical y, por ello, rompe la ignorancia de la sociedad costarricense por ese valor artístico. En este aspecto, la aparición de Shirley cumple, al igual que en la novela de Argüello, una función compensatoria, típica del folletín. Esto sucede también en otros niveles: la visión estereotipada del Tirol, la muerte del inglés, la presentación de Cinta como madre buena pero "cabeza de pájaros" y de Miguel como ser bondadoso pero alcohólico, insisten en esta perspectiva simplificadora.

En la primera parte de la historia, mama Canducha, Miguel y Ana María son todos recogidos por la familia de Sergio:

De joven había servido Candelaria en casa de los padres de Jacinta. Después se casó y tuvo hijos, pero éstos y el marido murieron. Cuando la niña Jacinta- a quien ella viera nacer- casó a su vez, Candelaria se fue con ella y le ayudó a criar a las dos muchachitas y a Sergio (...) Cuando murieron sus hijos y su marido, su amor quedó flotando como una hebra de miel en el espacio; un día se encontró con esta vida triste y delicada y allí se prendió y tejió en torno

suyo un capullo de ternura (pp. 253-254).

Ana María había sido sacada por la tía Concha, del Hospicio de Huérfanos, y en el piadoso establecimiento ignoraban el nombre de los padres de la niña (p. 299).

Es significativo que mama Canducha deba perder a su familia para entrar en la de Sergio: es una ley de la novela el que estos tres personajes sean seres solos, "huérfanos". Asimismo, Miguel era un viejo austríaco, emigrado a Costa Rica por "algo oscuro y confuso como una noche de muy larga duración" (p. 268). Quien únicamente poseía "un violín entre su caja y un hatillo de ropa" (p. 260) también es acogido en la casa de la familia, por insistencia del niño.

Al gesto de la familia que los acoge, los tres responden con la entrega de mucho amor por los niños, especialmente por Sergio. Además, cada uno le entrega algunos objetos: Ana María regala al joven un prisma triangular de cristal y una crucecita de hueso labrado con una pequeña lente por la que se ve un Niño Jesús dormido entre flores. Además de contarles cuentos y enseñarles a rezar, Candelaria es responsable de todos los cuidados domésticos de los niños. Por su parte, Miguel ofrece a Sergio unos juguetes, después hace diversos arreglos en la casa y, finalmente, regala el conocimiento y el instrumento que servirán a Sergio para definir su vida. Tanto el prisma de cristal y la cruz como el violín cumplen funciones casi mágicas para Sergio; no sólo son fuente de felicidad sino que, en el caso del violín, le permite encontrar al benefactor que cambiará su vida y le solucionará los problemas económicos, lo que posibilitará la reunión de la nueva familia.

Los regalos son una especie de pago a Sergio de parte de los recogidos y también una prueba de la bondad de los tres. Al igual que en los cuentos de hadas, representan el medio de probar la identidad bondadosa del donante. Miguel, Ana María y Canducha son quienes cumplen esta función y los objetos que ellos entregan a Sergio son objetos encantados, que también forman parte de la estructura del cuento, dentro del grupo que Propp llama "objetos con fuerzas autónomas o personificadas" (por ejemplo, las hachas, las flechas, la lámpara de Aladino) (Propp, 1946).

Además de entregar lo más valioso que poseen, estos tres "huérfanos", pues, se convierten de hecho en padre, madre y hermana de Sergio y sus hermanas. Según lo explicita el narrador, sus padres biológicos, Cinta y Juan Pablo, no cumplían a cabalidad su función:

El era un comerciante acomodado. Probablemente ella se casó sin amarlo, por tratarse de un magnífico partido. La figura de Juan Pablo Esquivel era vulgarota y poco agradable... El pensamiento de este hombre siempre engolfado en números no se preocupaba por la vida de los sentimientos de su mujer... Las caricias que hacía a sus hijos no tenían nada de ternura, eran secas y no les pasaban de la piel (pp. 274-5).

Cinta era una personita encantadora, con el cerebro a pájaros. La verdad es que si Candelaria no hubiese estado siempre alerta, aquella casa no habría caminado bien. Los treinta años no logaron llevar gravedad a esta criatura que jamás enterró la ligereza de su infancia (p. 241).

Un matrimonio sin amor, entre una mujer-niña y un hombre insensible, provoca lógicamente

la disolución de la pareja y, por lo tanto, de la familia. Juan Pablo tiene una querida en una finca del Atlántico; Cinta no puede "resistir la tentación" por Rafael Valencia (p. 277) y, por causa de su amor ilícito, finalmente, abandona a sus hijos y se va a Perú. Sobre la sexualidad pesa una fuerte prohibición, que la significa como pecado o la expulsa en el afuera, lejos de la casa familiar y de San José. La pareja hombre-mujer resulta así negada: tanto Cinta y Juan Pablo como Ana María y su novio y Ana María y Sergio fracasan o no logran convertirse en parejas estables. Las parejas que se mantienen como tales, es decir, las que suponen el sexo, (la de Cinta y Rafael y la de Juan Pablo y la mujer de la finca), no participan en el mundo de Sergio, viven fuera de San José, fuera del espacio y el centro familiar, son expulsadas del relato a una periferia. La pareja de los tíos Concha y José, que sí participa de este espacio central, no posee hijos y a ella se le atribuyen características "hombrunas".

Del diario de Sergio

La persistencia de la visión nostálgica del narrador, focalizada en la etapa de la niñez, tiene que ver con otro problema, también señalado por la crítica anterior. Se ha anotado que en la obra de Lyra el relato mezcla dos narradores, uno, impersonal, que abre la narración, comenta, resume, explica, y otro, el protagonista Sergio, cuya palabra se introduce por primera vez bien avanzado el tercer capítulo:

Ha pasado un tiempo...

-¡Cuántos años han transcurrido desde aquellos días!- se dice Sergio a sí mismo- abriendo su memoria frente a una ventana llena de luz o en la oscuridad de la noche cuando está solo y todos duermen:

Nada de lo pasado se ha perdido. Recorro estos recuerdos, como si recorriera una galería de cuadros pintados por sí mismo....

Sergio sigue recordando y meditando:

Es en la sala de mi casa, en el rincón favorito. Mamá cose a la luz de la lámpara... (pp. 280-281).

Sin embargo, la alternancia de ambos narradores no parece obedecer a una intención deliberada de construcción de la novela, pues los cambios a veces se producen bruscamente:

Pero la persona que más admiraban los niños era a Rafael Vargas, un hermoso campesino que hacía pensar en un gran caballero, no obstante que iba descalzo y en camisa. **Nosotros imaginábamos** que era un rey que andaba disfrazado y que había venido a pasearse por los dominios de la casa Tournon. Usaba Rafael Vargas un sombrero de pita muy fino... (p. 334).

De hecho, se trata de un problema de niveles narrativos, es decir, de un relato que contiene otro y de un narrador-protagonista que es un personaje del relato del narrador heterodiegético o impersonal. Ambos narradores cumplen la función de recordar el pasado del protagonista y sus

relatos se ubican temporalmente en un punto semejante⁷⁸.

Además, hay una total coincidencia entre ambas perspectivas, la del narrador y la de Sergio, de modo que la inclusión de la palabra de este, de sus cartas, diario y recuerdos, parece más bien un recurso para confirmar la palabra de aquel. De este modo, el relato es uno solo y no hay conflicto entre las distintas voces, en otras palabras, no hay polifonía. De acuerdo con la distinción de Bajtin, lo que presenta esta novela es más bien el segundo tipo de palabra novelesca, en la que aparecen dos centros discursivos y dos unidades discursivas pero que constituyen una palabra a una sola voz⁷⁹. El que el narrador de la novela inserte fragmentos escritos por Sergio y otros personajes y le otorgue a este ocasionalmente la palabra como narrador, no implica que haya necesariamente un diálogo entre ambas palabras. Más bien, en este caso, hay una total coincidencia entre las dos. Para que existiera realmente la polifonía, sería necesario que hubiera dos intenciones, dos sentidos, dos expresiones, que hubiera humor, ironía, parodia, dos concepciones del mundo, lo cual no aparece definitivamente.

Semejante función cumplen los recuerdos intercalados en la historia principal, por ejemplo, la vida de Pastora (p. 337), la de mamá Canducha, la de Miguel. En general, cada personaje que aparece en el hilo de la fábula hace detener la narración, para ofrecer información sobre aquel, de modo sintético:

A----(b:---) A---- (c:----) A----

donde A es la historia principal, la vida de Sergio; 'b' y 'c' son las historias referidas a otros personajes, que suceden en un punto anterior al presente narrativo.

La verja de los sueños

78 Rojas Martí concluye que el relato está subordinado a un único punto de vista, el de la "subjetividad narradora" y que presenta una "polifonía de voces" mediante el recurso a un "locutor narrativo básico, un pseudonarrador (Sergio) y el autor implícito". Dice además, que "la función ideológica se organiza alrededor de un contenido signico-semántico: el tópico de solidaridad con las clases marginadas y desposeídas de la sociedad" (Rojas Martí, 1979: 188-189 y 191).

79 Es útil recordar la distinción de Bajtin acerca de los tres tipos de manifestación de la palabra en la novela, en una gradación que va de un grado máximo a un grado mínimo de objetividad y, al contrario, de un grado mínimo a uno máximo de dialogicidad: I tipo: 'la palabra directa e inmediatamente intencional que nombra, comunica, expresa, figura, usada para la inmediata comprensión del objeto'; II tipo: la palabra objetiva el personaje figurado... (hay) una convergencia, en el mismo contexto, de 'dos centros discursivos y dos unidades discursivas: la unidad de la enunciación del autor y la unidad de la enunciación del personaje'. Se trata, sin embargo, para los dos tipos, de palabras de una sola voz; la palabra del personaje es todavía palabra objetiva, no penetrada de una palabra ajena y otro sentido; III tipo: la palabra con orientación sobre la palabra ajena... 'en una misma palabra se encuentran dos intenciones, dos voces...' (Bajtin, cit. en Pugliatti, 1985: 218).

Como sucede también en cuadros y relatos anteriores de esta autora, en el mundo de *En una silla de ruedas* el centro es el niño. Pero no se trata de un pequeño cualquiera sino de uno cuyos padres no cumplen sus funciones, de uno cuya vida afectiva la llenan otros seres marginales como él, en fin, de un ser al cual la sociedad discrimina. Escoger la perspectiva de un niño, en general, es un recurso que facilita la presentación de lo novedoso y lo transgresor pues, a diferencia de lo que sucedería con personajes adultos, la mirada sobre los robos, las faltas y los errores de un niño es más benevolente. Este aspecto, por lo demás, ya se había presentado en cuadros de Lyra como "Carucho" (1910) y "Andresillo" (1911).

El mundo novelesco es, en primer lugar, objeto de crítica del narrador: este lo juzga como un lugar de injusticia social, en el que algunos aprovechan su situación privilegiada contra la situación de sufrimiento de seres marginales, víctimas, los desamparados, los huérfanos, los enfermos, los viejos, los extranjeros. Mientras que con los primeros la actitud del narrador es de reprobación y juicio, ante estos últimos, hay una mirada caritativa, una demanda de justicia.

Así, los seres que pueblan este mundo de *En una silla de ruedas* pertenecen a grupos distintos, según la valoración moral que de cada uno hace el narrador y la afectiva de Sergio, quien a veces asume la representación de la visión de sus hermanas y de Ana María. Por un lado, están los enteramente positivos: Sergio, Ana María, Gracia, Mercedes, Miguel, Canducha, el campesino Rafael Vargas, la trabajadora Pastora, los enfermos del hospicio. Por otro, los totalmente negativos: los tíos, el padre, los hipócritas católicos como los miembros del patronato del hospicio. También están los que poseen una actuación negativa pero inconsciente y, por lo tanto, no son objeto de la dura crítica que merecen los anteriores. En este grupo están Cinta, el tío y los empleados encargados de cuidar a los enfermos del Hospicio.

En general, los personajes marginales se definen básicamente como seres sufrientes; en este sentido este rasgo concuerda con la presentación de algunos como santos y de las mujeres como sacrificadas. Miguel posee el sufrimiento de su vicio, su soledad de extranjero y la tortura de no saber nada de sus familiares lejanos. Candelaria, Gracia y Ana María son portadoras de la alegría que supera la tristeza del mundo de los marginales. Sin embargo, también cada una de ellas arrastra una pena y se comporta de acuerdo con el paradigma del sacrificio, típico sobre todo del modelo de mujer buena: Candelaria, además de estar totalmente dedicada al servicio de los tres niños, ha sufrido la muerte de su esposo y sus hijos; Gracia sufre de niña, al igual que Merceditas, la separación familiar y el encierro en el colegio donde se burlan de ambas; Ana María sufre su orfandad, el maltrato de Concha y luego su pena de madre soltera.

También hay otro rasgo que define a algunos de los personajes marginales: se trata de una marca de la diferencia racial, lingüística y corporal. Sergio es paralítico, Canducha es morena, Miguel y Clovis extranjeros. Pero la marca fundamental de todos los personajes de este primer grupo es la de ser huérfanos, seres sin familia.

En oposición, los seres malvados se caracterizan, entre otras cosas, por una religiosidad falsa, hipócrita. Las figuras que sirven a esta crítica son los personajes del segundo grupo, como la tía Concha y la amiga de esta, Queta. La desvalorización de los progenitores alcanza a sus familiares cercanos: las funciones que llena tía Concha, hermana del padre, son las de la mujer avara, egoísta, maniaca.

La desvalorización de la madre proviene del narrador y no de Sergio, pues para este, no obstante el abandono, permanece como objeto de amor incondicional. Al contrario, tía Concha es objeto de odio y burla de parte suya y de Ana María, valoración en la que coinciden con el narrador. La falsa religiosidad de la tía Concha se demuestra cuando Ana María queda encinta. La conducta de la muchacha recibe la condena de Concha y su amiga Queta, devotas religiosas y sin hijos ambas. A su proceder injusto se oponen tanto el narrador como Miguel, quien arguye el carácter natural de la maternidad y Sergio, movido por razones afectivas.

La oposición *religiosidad hipócrita/cristianismo verdadero* se profundiza así al introducirse la oposición *moralismo/naturaleza*, es decir, la contradicción entre las normas sociales que reducen el sexo en la esfera de la reproducción y el matrimonio. Es importante aclarar, sin embargo, que ni Miguel ni ninguno otro defienden el sexo, sino la maternidad. Como se verá más adelante, siendo un asunto que se cuele insistentemente por los resquicios de la historia (la relación entre Ana María y Sergio, la de esta y su novio, de la cual procrea un hijo, el adulterio de Cinta y la relación extraconyugal del padre), en el relato se evade constantemente el enfrentamiento directo con la sexualidad, tanto en el nivel de la fábula como de parte del narrador. Hay un gesto de pudor que impide el análisis del problema, su enunciación directa: "los padres de estas muchachas de hogares honorables se habrían asustado de los conocimientos de sus hijas sobre el sexto mandamiento" (p. 331).

Con la maleta de los viajeros

El objeto de deseo de Sergio se expresa de modo significativo, cuando escribe a Ana María pero, sobre todo, en relación con la nostalgia por un hogar:

¡Qué tranquilas parecen las casas así vistas de lejos! Lo mismo debes pensar tú cuando las miras de allá. El humo de las chimeneas domésticas hace imaginar escenas de familias sentadas en torno de la mesa cubierta por un mantel inmaculado, con platos de los que se escapan nubes de vapor. Hay un pan muy blanco; el padre habla, la madre y los niños sonríen (pp. 393-394).

El nivel espacial de esta novela ofrece una particular complejidad. El espacio positivo, del origen y del regreso, y lugar de la felicidad perdida con la madre es la casa familiar. A este se opone la casa de los tíos, cuya negatividad se relativiza parcialmente por la complicidad y la felicidad que da la presencia de Ana María. Igualmente negativos son los colegios donde se interna a Sergio y sus hermanas, espacios del destierro a los que se opone el hospicio de incurables, lugar de reunión de los marginados.

La descripción del Hospicio provoca otra transgresión con respecto a la descripción costumbrista. Allí se encuentra la enfermedad y lo que esta provoca: el dolor, la miseria y la marginalidad: "¡Cuántas miserias en torno suyo! ¡Cuánta carne mártir y resignada!... Allí la risa era algo que solo servía para hacer resaltar las muecas impresas por la deformidad o la pena" (p. 385). No obstante, al igual que el sitio de destierro de Ana María, el lugar se describe positivamente:

El edificio de los incurables está situado en un lugar elevado y pintoresco, rodeado de jardines y cafetales (...) Encontró muy agradable su cuartito por el cual anduvieran ya las amantes manos de mama Canducha (...) Al poco tiempo de haber llegado Sergio al hospicio, todos lo querían y respetaban (pp. 381-382, 388-389).

También la cumple la casa nueva en Barrio Amón y la casa de Rosa, en Barva, donde va a vivir Ana María, expulsada por la tía Concha son otros espacios valorados positivamente.

La *positividad/negatividad* de los distintos espacios y la oposición *aquí/allá* está marcada fundamentalmente por la *reunión/separación* de la familia. Así, hay una relación estrecha entre espacios y personajes: las expulsiones de estos son las que determinan los cambios espaciales. Los lugares positivos son los pertenecientes a la casa familiar, tanto la primera, la de la madre básicamente, y la última, la de la nueva familia de los huérfanos reunidos. El *allá* pertenece principalmente a la parte paterna -la finca de la Línea, donde el padre tenía otra mujer y adonde lleva a Gracia, la casa de la tía, el colegio Salesiano en Cartago. El lejano Perú, adonde se ha ido la madre, parece colocarse de dos formas distintas en esta oposición: uno de los lugares del destierro infantil, el Colegio Salesiano, se opone al lugar donde se encuentra la madre, Perú. Pero este no deja de ser el *allá* desconocido que aleja madre e hijos. Perú es tanto el espacio donde se encuentra la madre -y, por tanto, positivo-, como el espacio lejano y masculino -el origen del padrastro-, que la separa del hijo.

ESPACIO POSITIVO		ESPACIO NEGATIVO
casa de los tíos		casa familiar
hospicio		colegios
nueva casa Amón		finca paterna
San José		Cartago
		La Línea (Atlántico)
		S. Francisco de Guadalupe
	Perú	

En este sentido, la oposición espacial, además, parece subsumir otra, ya conocida por el discurso nacional, que separa el Valle Central y el resto del país, por ejemplo, la zona atlántica. En una silla de ruedas mantiene esta oposición y amplía la zona del *allá* con la mención a otros espacios: Barva, Guadalupe y Cartago, es decir, lo más allá de San José- y Perú, lo más allá de Costa Rica. Así, la novela mantiene la oposición básica del espacio propia del discurso nacional: *aquí = familia/allá = no familia*.

Por otro lado, la presentación del espacio del *aquí* en algunos pasajes ronda de cerca el tópico del lugar ameno, tanto en la descripción del espacio inicial, el de la casa familiar, como en la de uno más amplio, que puede identificarse con una Costa Rica idílica.

De países distantes

La distinción de espacios se confirma además por otra oposición. Desde el inicio, Candelaria, Miguel y Ana María se presentan como padres y hermana sustitutos de Sergio. Sin embargo, entre los tres hay diferencias: mientras que ellas no presentan un solo rasgo reprochable, Miguel, en cambio, es alcohólico, y esto motiva sus ausencias periódicas. La novela configura así un mundo en el que las figuras femeninas se dotan de todos los valores positivos, asumen los papeles activos y viven una vida de sufrimiento. Por esto, el proceder de la madre, fuertemente reprochable desde el punto de vista de las normas sociales, aparece justificado en la narración por la actuación del padre.

El espacio masculino (paterno) es objeto de una visión ambivalente. Si por un lado el *allá* connota lo paterno e implica la separación de la familia, y, por lo tanto, lo negativo, por otro, hay dos figuras masculinas paternas que cumplen funciones totalmente positivas. Una es Miguel y otra, el millonario Shirley, ambos extranjeros.

Lo extranjero no se relaciona solamente con lo paterno, pues también es el espacio donde se encuentra la madre. El padre de Sergio vive en el *allá* exterior al Valle Central, los tíos -por parte del padre- viajan al extranjero, el padrastro es extranjero. Pero también son extranjeros Miguel y el músico benefactor, quien resulta menos "extranjero": su "carácter jovial y vivo estaba muy lejos de la proverbial flema inglesa" (p. 402). En el caso de Miguel, resulta expulsado en dos sentidos: como extranjero y como loco.

En oposición, el espacio materno es el mundo del **aquí**, por eso las costumbres se relacionan principalmente con Candelaria y, en general, con el mundo femenino: ella elabora los artículos de consumo doméstico, como las tortillas, los encurtidos y los cigarros; las celebraciones religiosas, como la fiesta a san Rafael de ña Joaquina; las visitas con Ana María al beneficio de café, donde conocen a Pastora.

La oposición *femenino/masculino* se aprecia también cuando se observa quiénes son los que llevan a Sergio a los distintos lugares donde le toca vivir: como ya se indicó, son figuras masculinas quienes lo sacan de la casa familiar (de la madre y la tía Concha); en cambio, Ana María es quien encuentra la casa frente a la Fábrica Nacional de Licores y luego ella y Gracia son las que compran la casa materna. De nuevo, son las mujeres quienes conducen el texto a lo familiar, a lo propio, y, en oposición, los hombres llevan a cabo los actos de la separación.

La dicha lo alejaba de él

Un aspecto de la novela que muestra este conflicto desde otro ángulo es la relación entre Ana María y Sergio. Se tratan como hermanos pero Sergio asume una responsabilidad paternal con respecto al hijo de ella quien, a su vez, cuida a Sergio como una madre. El diálogo final sugiere, como otros datos, una relación diferente entre ambos, que termina por eludirse, tanto por la parálisis de Sergio como por la sombra amenazante del incesto. El tabú del sexo sigue pesando y contradice estructuralmente el final feliz: la historia no tiene final porque literariamente hay una incapacidad de

asumir el desarrollo lógico de la relación entre Ana María y Sergio. Así, ella no puede casarse con Sergio porque, ocupando el lugar materno que dejó Cinta, cometería incesto. Y lo mismo ocurriría porque ambos se tratan como hermanos.

La castidad de la relación entre Ana María y Sergio concuerda con la estructura hagiográfica que domina la presentación de algunos personajes, entre ellos Sergio, cuyo comportamiento se encontraría así doblemente justificado en el nivel de la narración.

En la escisión que vive, el protagonista es centro del mundo, de las familias y centro de la narración. A diferencia de Ana María, quien tiene su propio hijo, y de Gracia, quien encuentra a Daniel, Sergio nunca funda su propia familia, -no procrea-, no obstante que "se sabía joven, bien formado y fuerte hasta las rodillas" (p. 387): sus posibilidades creativas son la escritura y la música.

Por su parálisis física, otros lo conducen por los distintos espacios en los que vive: en la mayoría de las ocasiones cuando cambia de hogar, no es su propia decisión la que promueve el cambio, incluso cuando sea para su bienestar o para cumplir su más profundo deseo, retornar a la casa materna. Son Canducha, Ana María y los demás quienes compran la casa y lo llevan a ella, en un regreso que significa la vuelta deseada a la infancia:

Han arreglado mi dormitorio en la misma pieza en donde lo tuve de niño. El mirto de mi edad, asoma su follaje oscuro por la ventana, con afectuosa curiosidad. Sus hojas menudas me despertarán como antaño, tocando en los cristales (p. 420).

En un viaje de la niñez a la madurez que pasa por los distintos allás, el protagonista y su nueva familia de huérfanos regresan al último espacio que no es sino, de nuevo, el primero, el mundo del aquí, el materno. El regreso al espacio original significa también la recuperación de la felicidad perdida.

En esta novela hay una particular imbricación tiempo-espacio: tanto en los sueños como en el regreso a la casa materna, la vuelta al lugar originario significa la vuelta al ayer feliz, es decir, a otro tiempo. A diferencia de la familia idílica, la de la novela familiar no está unida a un ambiente natural inmutable sino a la casa familiar y ancestral urbana, "la parte inmóvil de la propiedad capitalista". Esta unidad del lugar, además, no es obligatoria⁸⁰.

Pero la novela no termina aquí. El regreso a la casa materna plantea nuevos interrogantes, que quedan abiertos. La posibilidad de que Ana María se vuelva a casar propone a Sergio un futuro de soledad que no cree soportar. Ante esto y la respuesta sugerente de ella, Sergio se queda dormido y sueña.

El final de la obra es el final del segundo sueño. Y se trata de sueños sobre el futuro. En uno, él y Ana María son ancianos, con el hijo de ella, joven y fuerte, que lo lleva en brazos. En el

80 "Se trata, para los protagonistas principales, de obtener una sólida posición familiar y material, de superar lo elemental de los casos fortuitos... Se trata de crear ligámenes sustanciales, es decir, familiares con los hombres, de limitar el mundo a un determinado lugar y a un determinado y estrecho círculo de personas queridas, es decir, al círculo familiar" (Bajtín, 1975: 382).

otro, Sergio se siente un árbol florido que acaricia a los niños, Sergio (el hijo de Ana María) y Merceditas-niña. Con el primero se proyecta al futuro lejano y con el segundo al pasado de la infancia feliz. En ambos, una figura masculina, fuerte y joven, protege a los ancianos o a los niños.

En una silla de ruedas es un relato que no desea cerrarse con el presente de la historia. Ante su crueldad, que vuelve inevitable la separación, ("sos muy joven y el amor puede volver a buscarte", p.424), se vislumbran posibilidades felices, al menos en sueños, que mantendrán unida la familia Sergio-Ana María-niños (o hijos). La separación, la enfermedad de Sergio, la juventud de Ana María son datos del presente que no se pueden negar. Ante ellos, surge una especie de compensación en el sueño, con la figura masculina -la que Sergio no pudo ser-, que protege y une la familia.

El lebrillo de arcilla

En relación con el tránsito del cuadro criollista a la novela en la literatura costarricense, hay un rasgo característico de la conciencia de nación: la simultaneidad de los acontecimientos que suceden en diferentes espacios. Esto se revela en la copresencia de las cartas entre Ana María y Sergio y los fragmentos del diario de este. Anderson señala que, opuesta a la noción del tiempo de la comunidad sagrada (estático, sin separación entre pasado y presente), el tiempo de la nación se caracteriza precisamente por la conciencia de una simultaneidad de la organización social (Anderson, 1983).

Pero al mismo tiempo, hay también algunos aspectos que emparentan la obra con el cuento maravilloso y con las vidas de santos. Por las expulsiones que sufren los niños de los hogares familiares en los dos primeros momentos se puede observar en la novela de Carmen Lyra un rasgo estructural propio del cuento de hadas. En este, la expulsión del niño del hogar, dice Propp, está motivada por una enemistad creada 'ad hoc' (el padre, el hermano mayor, un tío) que se opone a los ideales familiares del narrador. En la novela de Lyra, como sucede en los cuentos, es una figura masculina quien lleva los niños al bosque. Cuando Cinta abandona el hogar, el padre decide la partida de los niños y lleva a las niñas al colegio; de Sergio se encarga Miguel (p. 291). Más adelante, cuando Juan Pablo se casa de nuevo, "resolvió llevarlo a Cartago, al colegio de los Salesianos" (p. 346). Allí también son Miguel y Juan Pablo quienes se encargan de llevarlo: "esta mañana me llevó Miguel a la estación del Atlántico en donde me aguardaba mi padre para trasladarme a Cartago, al colegio de los Salesianos" (p. 350). Este gesto constituye "un acto hostil, aunque a continuación los acontecimientos resulten favorables para quien ha sido expulsado del hogar o llevado al bosque" (Propp, 1946: 90). En el cuento, la enemistad contra el niño surge cuando aparece en la familia una persona nueva, especialmente una madrastra. En *En una silla de ruedas* las expulsiones suceden por varios motivos pero la primera vez se trata también de la aparición de una persona nueva, Rafael, quien motiva el abandono de Cinta y la separación padres-hijos. En el caso de Ana María, el nacimiento de su hijo ilegítimo provoca su expulsión del hogar de la tía Concha.

La familia, agrega Propp, contiene una especie de dualismo: el niño, que nunca desea desembarazarse de sus padres, es deseado y a la vez hostilizado, manifiestamente o no. Tal ambivalencia puede encontrar su correspondencia en la actitud de la madre de Sergio, a quien duele la separación de sus hijos.

Por otro lado, en el nivel de los personajes se revela otra estructura significativa particular: se trata del paradigma cristiano que los define, especialmente a los masculinos, como santos: Sergio guarda semejanza con San Francisco⁸¹ y Miguel y Clovis con San Cayetano, santo (europeo, como ellos dos) de la devoción de Canducha⁸². Particularmente son los personajes masculinos los que aparecen descritos con cualidades similares a estos santos; sin embargo, los femeninos también poseen rasgos propios de este paradigma: son sufridas, y, ante todo, madres. Este aspecto se contrapone de alguna manera con la noción temporal propia de la obra, como se vio antes. De acuerdo con lo señalado por Anderson, las vidas de santos son los textos característicos de la comunidad sagrada, en oposición de las vidas de héroes, propias de la comunidad nacional (Anderson, 1983).

La familia que dominaba los cuadros de González Zeledón y otros representantes de este género aparece también como centro organizador, ideológico y sentimental, del relato pero, de modo semejante a lo que sucede en *El Moto*, comienzan a aparecer los signos del resquebrajamiento de la unidad familiar tradicional. Así, esta obra no se aleja de esa **estructura** familiar propia del discurso nacional: los huérfanos, los marginados y los extranjeros -los seres sin padres ni hijos- la necesitan y para ello reconstruyen una, en la que cada uno ocupa el lugar del padre, la madre, los hijos, los hermanos. La familia tradicional se resquebraja pero los huérfanos no pueden quedar solos y deben anudar sus lazos afectivos todavía dentro de una estructura familiar.

Aparte el problema de definirla como novela, hay otros rasgos de *En una silla de ruedas* que la distancian del cuadro criollista. Por ejemplo, en esta obra se muestra una mayor preocupación por ahondar en el mundo psicológico de los personajes, principalmente, del protagonista Sergio. Consecuencia de este interés es el intercalar en el texto cartas y páginas de diarios escritos por los distintos personajes, aspecto impensable en el mundo uniforme y objetivo del cuadro criollista⁸³. Del "tipo" del cuadro de costumbres se pasa al personaje, más propiamente novelesco. Se asiste al descubrimiento del aspecto triste y trágico de un mundo antes únicamente lleno con los espacios pintorescos y la anécdota simpática. De la sonrisa tranquilizadora del cuadro magoniano, se llega, mediante el camino de veredas, al hospicio de incurables de *En una silla de ruedas*.

81 [Sergio] "Era tranquilo con esa resignada tranquilidad resignada [sic] de los árboles en los días apacibles, cuando no hay viento. (...) Desde su silla velaba por todos y por todo: por su madre, por sus hermanitas, por Canducha, por Miguel. Y como si su amor no se conformara con los seres humanos, iba hasta sus palomas, sus conejitos, su gata Pascuala, sus plantas. Pasaba las mañanas bajo un naranjo del jardín y en torno de su silla era que los comemaíces y los yigüirros armaban sus algarabías. Los comemaíces venían a sus hombros y a sus regazos a picotear las migas que él ponía allí para ellos, con la misma confianza con que se posaban en el arbolito de mirta" (p. 240).

82 [Canducha] "los miércoles dejaba abierta... la puerta de la cocina para que entrara San Cayetano (...) Sergio le preguntaba: -¿Cómo es San Cayetano, mamita Canducha? Ella le respondía: -¡Uh...! muy galán, El era italiano con los ojos azulitos como los de Miguel, pero más bonitos;... además era muy rico. Repartió sus riquezas entre los necesitados..." (p.246).

83 Este aspecto debe pensarse también en relación con el carácter de género secundario de la novela, que, según Bajtin, se construye mediante el recurso a textos provenientes de géneros menores.

EL ENSAYO: RUPTURA DE LA IMAGEN IDÍLICA

Algunas manifestaciones de la literatura costarricense de principio de siglo proponen la visión de una Costa Rica idílica y pacífica, espacialmente ceñida al Valle Central y habitada por una comunidad de laboriosos propietarios. Este mundo armónico y cerrado desconoce la heterogeneidad e insiste en expulsar de sí cualquier elemento perturbador. El imaginario colectivo niega o neutraliza los elementos extraños y conflictivos. Sin embargo, este mundo idílico se percibe cada vez con más nostalgia, y es en la valoración añorante del narrador donde se empieza a notar la fractura de la imagen utópica.

Corresponde en parte al ensayo político intentar el cuestionamiento inicial de esta risueña imagen de Costa Rica. Por un lado, abre el pacífico valle a la invasión de otras fuerzas y otros protagonistas y extiende el concepto de nación a otros territorios y otros sectores sociales. Por otra parte, crítica abiertamente los mitos que, en un plano discursivo, repiten y explican la imagen idílica.

Las anteriores consideraciones llevan a preguntarse por el papel que cumple el ensayo de Omar Dengo⁸⁴ en este ámbito, de qué manera participa en la formación de una identidad nacional y cuáles son sus vínculos con las representaciones previas de un espacio social y cultural costarricense.

La apertura del Valle

El problema de la vinculación entre el ensayo y los asuntos de la identidad nacional ha sido planteado, entre otros, por Leenhardt, quien afirma a propósito de este ligamen:

el ensayo se dirige a una comunidad y tiende a constituirla. Esta característica explica su atracción por los problemas de la cultura, nacionalidad y lenguaje, que son los problemas de la vinculación de los hombres entre sí, en la sociedad (Leenhardt, 1980: 13).

Según este autor, en la forma del ensayo latinoamericano se percibe la búsqueda de un orden

84 Ovares y Vargas analizan el pensamiento de Omar Dengo (1888-1928) en relación con los principales temas que organizan la perspectiva de sus ensayos: la identidad americana, la democracia y los ideales republicanos, los intelectuales, la oposición pasado/presente, el antiimperialismo. Al estudiar cada uno de estos temas se descubre no sólo un pensamiento individualmente coherente sino también una coherencia mayor, de grupo, explicable tanto como producto del contexto histórico costarricense, como a la luz del desarrollo del pensamiento latinoamericano (Ovares y Vargas, 1986: 45-74).

de significación totalizador. A la vez, recuerda el teórico, "si se tiene en cuenta que la literatura, la cultura y la nación son algo por construirse, el ensayo se presenta en todos esos campos como el género privilegiado" (Leenhardt, 1980: 15).

Algunos trabajos de Dengo resultan ilustrativos en este punto, al propiciar una apertura del discurso nacional hacia nuevos sujetos históricos y otros espacios culturales. En sus ensayos, lo que cierta literatura había definido como lo otro -el negro, el concho, el extranjero- se transforma en el otro, gracias al gesto de romper el aislamiento nacional y aceptar lo diferente, lo perturbador.

En su conocido ensayo «Los patillos» (1919)⁸⁵ se pregunta por la realidad profunda de los campesinos y propone su integración a la vida nacional. Al exigir el reconocimiento de un campesino liberado de artificios folclóricos, diferencia a los patillos de "los pintorescos conchos de Aquileo" (Dengo, 1961: 218)⁸⁶. El ensayista construye su relación con el lector sobre la evidencia de la importancia del campesinado en la vida del país, certeza que no discute en ningún momento. Desde ahí, el ensayo se desarrolla como si contestara otras apreciaciones sobre el campesino, en un intento de apartar la imagen inmovilizadora que se ha impuesto sobre este. Más que un mito, Dengo denuncia una "cultura" sobre el concho, una constelación de actitudes, prejuicios y posturas intelectuales que considera equivocadas.

De esta manera, el ensayo propone el conocimiento profundo de la realidad del campo como requisito del progreso y la incorporación del campesino como factor vivo, histórico, no como simple elemento decorativo de un paisaje idílico.

El artículo «Bienvenidos los negros» (1927) se inserta dentro de una polémica en torno de la incorporación de estos a los cursos de la Escuela Normal. Dengo no identifica a sus interlocutores pero resume las tesis racistas de sus adversarios y las va destruyendo y contestando una a una. En primer lugar, sitúa un concepto racista que excluye a los negros de la nacionalidad costarricense:

Se me dice que debería la Escuela oponerse al proyecto porque al ofrecerles facilidades de arraigo a los negros en nuestro territorio, se amenaza a la nación costarricense con una peligrosa mezcla de razas (p. 230).

Las tesis que se contestan en el ensayo se refieren al supuesto peligro de la mezcla racial y la amenaza de los negros "para las conveniencias morales del régimen coeducacional de la Escuela" (p. 231). Tras estas afirmaciones se encuentran el mito de Costa Rica como país de blancos y el implícito racista que atribuye peligrosidad sexual a los negros. El escritor discute estos argumentos y los descalifica como pseudocientíficos y falsamente moralistas. Al hacerlo, utiliza la oposición *amo/esclavo*, cargándola además de connotaciones especiales para el lector nacional: "El peligro de la zona atlántica no está en los negros, quizás, sino en sus amos y en los costarricenses filibusteros"

85 "Patillo" era la denominación que se daba a los campesinos. Al igual que "concho" (safio, grosero), el nombre posee un matiz despectivo.

86 Todas las citas se toman de la edición de Escritos y discursos de 1961. A continuación se mencionará únicamente el número de la página y el año de aparición del artículo o ensayo en la prensa periódica de la época.

(p. 230).

En cuanto a otros argumentos relacionados con las diferencias sociales, considera que ni siquiera se debe responder a ellos, "si (se) aspira a que la escuela costarricense siga siendo instrumento de la organización democrática del país" (p. 231).

Como se puede observar, el ensayista despliega diversas estrategias discursivas para sustentar sus postulados e influir sobre el destinatario: desautoriza los implícitos que sostienen la argumentación del contrario y cambia los términos de la discusión al negar la validez del referente del interlocutor y remitirlo al código ético al que debe atenerse la disputa.

Como siempre, Dengo quiere romper con el aislamiento, insertar la Escuela en la realidad e incorporar a la mentalidad nacional otros sectores sociales, percibidos como ajenos a la "comunidad imaginada" costarricense. Costa Rica no es sólo el Valle Central, habitado por pintorescos campesinos que progresan en paz. Existen los patillos, los obreros, los negros, otras costumbres, otro paisaje inhóspito, una realidad conflictiva bajo el idilio costumbrista y la armonía utópica. El ensayo aparece como el género propicio para incorporar estos sectores a la conciencia nacional y en cierto sentido puede decirse que los constituye, les da presencia y validez.

La nación: principio espiritual

Pero el ensayo define también lo nacional al enfrentarlo de diversas maneras con lo extranjero, percibido como un polo imprescindible para la concreción de la identidad.

A raíz de los contratos con la United Fruit Company, en una conferencia pronunciada en noviembre de 1926, Dengo aclara que él está interesado, fundamentalmente en los aspectos espirituales y morales del problema, que son aquellos en cuya discusión puede dar un mayor aporte. Considera que hay que tener en cuenta el hecho de que para los Estados Unidos las compañías son fuerza de conquista, de imperialismo: no se puede olvidar el espíritu de conquista que desarma la habilidad diplomática: "No aconsejamos la diplomacia. Nuestra defensa está en la cultura, en realizar efectivamente una función de cultura. Hacer pensar al país" (p. 309).

La importancia de la educación y la noción de la cultura como conciencia de la dignidad nacional se manifiestan en el deseo de educar y concientizar a los obreros y los estudiantes, sujeto histórico que se perfila a lo largo de toda su obra. En el fondo de este afán se reconoce una constante de la ensayística costarricense y continental, que recuerda claramente los postulados de Martí. Si los mitos no nos ciegan y llevamos la educación y la alfabetización a todos, los "yankees" nos encontrarán grandes, opina el ensayista, pues en el decoro y la dignidad está la fuerza de las naciones débiles: la nación es un principio espiritual, según el magisterio de Renan.

Esta confianza en la educación la comparte con otros pensadores de la época, que conservan cierta conciencia de grupo rector y confieren a la instrucción una función política. Dicha posición orienta buena parte del quehacer intelectual del momento y se mantiene en la práctica periodística y pedagógica. De hecho, la fe en el pensamiento y la cultura, en las "trincheras de ideas que valen más que trincheras de piedra" no desaparece cuando el ensayo se abre a explicaciones de índole económica y política, como sucederá en el país sobre todo a partir de 1930.

En Dengo, como en García Monge, existe la clara percepción de los datos concretos que

determinan la relación del país con el extranjero:

Nuestra posición entre Nicaragua y Panamá nos hace objeto de su codicia. Ya no son las antenas que transmiten la civilización sino los tentáculos del pulpo en la forma de la política y del capitalismo (p. 311).

En esta conferencia, pronunciada en la Universidad Popular, el problema imperialista se plantea en términos éticos, dentro de una lógica congruente con la orientación de toda la obra de Dengo. Por otra parte, este nunca niega la importancia de los otros ingredientes de la compleja situación. Lo que sucede es que, como se ha indicado a propósito de Martí, "el sustrato moral del texto" determina su engranaje total (Urello, 1986: 59-69). No hay que olvidar la especificidad genérica, la peculiar estructuración del ensayo a partir de una motivación ética, lo que determina la selección de las estrategias retóricas a lo largo de este y la escogencia de determinado tipo de argumentos que posibiliten el proceso de convencimiento del destinatario.

En «Odio al extranjero» (1927), asegura que la deseable afirmación de lo nacional debe surgir libre del odio. En la lucha contra los intereses que lesionan la soberanía debe verse "el esfuerzo enderezado a exteriorizar aspiraciones o anhelos nacionales, confusos acaso, vacilantes, pero que pueden contener fuertes capacidades de expresión del espíritu de la nacionalidad" (p. 305). En estas líneas, parece estar definiendo los espacios de manifestación de lo costarricense. Incluso especifica proyectos concretos de desarrollo nacional, empresas económicas como la electrificación del ferrocarril al Pacífico y la construcción del muelle de Limón.

Es interesante esta búsqueda de significado de la nacionalidad tan alejado de lo típico e incluso de una identidad ideal previamente definida. Lo nacional se entiende aquí como un impulso económico hacia el progreso y la cultura y como confianza en las propias posibilidades.

La identidad nacional debe lograrse, de acuerdo con Dengo, en la apertura a todas las tradiciones culturales desde una posición digna que anteponga la soberanía al interés particular. Es precisamente el "espíritu de soberanía" lo que caracteriza a la patria, afirma en una conferencia que titula «No queremos monopolios en Costa Rica» (1928).

En esta ocasión, denuncia el monopolio como instrumento de conquista y propone la discusión de estos asuntos por las colectividades como una necesidad de la democracia.

La tesis moral, que a su entender debe fundar la discusión de todo problema económico y social, se esgrime también ante la amenaza del monopolio extranjero:

Yo no concibo patrias constituidas a base de odio para nadie, no concibo patrias agresivas y sólo me explico una conducta enérgica y combativa en casos de defensa de la soberanía nacional (p. 320).

Fortaleza moral, sentido de la responsabilidad histórica, decoro, son los elementos que definen la relación con el otro, la posición ante lo extranjero y determinan la acción pedagógica que se debe seguir.

La desmitificación

Como ensayo, los escritos de Dengo se refieren constantemente a los mitos y los estereotipos que constituyen la opinión pública costarricense. El enunciante se muestra impelido por un fuerte propósito didáctico que lo lleva a remover polémicamente las verdades aceptadas y a ofrecer una versión que considera más acertada sobre la identidad y la nación costarricenses.

De hecho, uno de los rasgos del ensayo destacados con más frecuencia por quienes intentan una descripción del género es su tendencia a cuestionar los presupuestos culturales e ideológicos. Por ejemplo, Lukacs insiste en que "el ensayo habla siempre de algo que tiene ya una forma, o a lo sumo de algo que ya ha sido" y que, por lo tanto, ofrece un nuevo ordenamiento de las cosas, orientado por el deseo del ensayista de "enunciar siempre la 'verdad' sobre ellas, hallar la expresión de su esencia" (Lukacs, 1911: 28).

El ensayista se enfrenta a objetos, imágenes, sistemas de representaciones formados previamente, en un movimiento que quiere desplazar los sentidos institucionalizados. El carácter polémico del ensayo se vincula con este rasgo pues la cultura y la ideología se convocan controversialmente en él. Como afirma Lukacs, en el juicio que lleva a cabo el ensayo, resulta decisivo "el proceso mismo de juzgar" (Lukacs, 1911: 38).

En los escritos de Omar Dengo es posible percibir esta condición polémica, el cuestionamiento de presupuestos, creencias o mitos anteriores. En algunos casos se trata incluso de respuestas a apelaciones previas, en las que el pensador resume las tesis contrarias para mostrar los desaciertos de estas y proponer la propia versión sobre el asunto discutido. En otros, son los propios juicios del escritor que se atreven a cuestionar asertos que constituyen presupuestos inobjetable e invariables de la mitología nacional. En tales ocasiones, el solo hecho de someter a discusión ciertas ideas y mitos supone despojarlos de su aparente naturalidad y, por lo tanto, constituye un primer intento de disputar el privilegio del discurso oficial.

A veces, a partir de asuntos muy concretos, revela la tendencia de algunos sectores a construir mitos sobre la realidad nacional. Así, en el breve artículo «¿Precocidad?», al hablar de la pretendida precocidad intelectual del niño costarricense reflexiona de la siguiente manera:

tengo el temor de que estemos dándole vida a un fantasma semejante a aquellos otros que tanto daño nos han causado: "democracia modelo", "París chiquito", "Suiza centroamericana", etc., etc. (p.228).

A continuación, con ironía, distancia su parecer de las opiniones de la mayoría y externa su intención crítica:

Por ahora apenas queremos plantear una duda, a riesgo de maltratar la vanidad colectiva tan ufana, según presumo, de este criadero de genios con que estamos contribuyendo los costarricenses a la gloria del mundo (p.229).

De esta manera, Dengo percibe, tras una afirmación en apariencia ingenua e inofensiva,

todo el entramado de la ideología que, a su entender, adormece la capacidad crítica y el conocimiento más certero de la realidad social.

Al igual que otros ensayistas de la época, como Mario Sancho, Dengo insiste en el cuestionamiento de la democracia como mito básico del discurso nacional. Esta preocupación, presente en el ejemplo analizado, reaparece en numerosas ocasiones a lo largo de sus artículos, ensayos y discursos. Por ejemplo, en sus palabras «Para la clase de 1915», se expresa de esta manera sobre el tema mencionado:

Es una pobre democracia que alquila las ideas para disfrazar su instinto, grotescamente traducido en una tendencia igualitaria cuya norma de nivelación es la altura imperceptible de la medianía (p.357).

La crítica de la democracia indica los problemas de la dependencia cultural y la "mediocracia", engarzándose así con dos temas centrales de la ensayística hispanoamericana de fin de siglo.

En el ensayo «De política mayor y menor» (1926), el autor se pregunta sobre las posibilidades reales de la democracia. Lo que se entiende en nuestro medio por tal le inspira poca confianza y piensa que debe buscarse "una organización capaz de realizar ideales de justicia" (p.292), independientemente de que asuma otras formas de gobierno. A la vez, no deja de percibir los problemas y las objeciones que implica una posición como la que está discutiendo. Sin embargo, las instituciones, los gobiernos y la política le resultan poco creíbles, se cuestiona, duda los asuntos tenidos en mayor valía y divaga sobre diversos aspectos, impelido por un compromiso ético fundamental:

soy ciudadano costarricense y he tenido oportunidad de apreciar la significación de la política. Más de una vez he estado a punto de asfixiarme entre sus farsas. No soy siquiera devoto, en realidad, de nuestras maneras de hacer gobierno, dentro de las cuales tanto predominio conquista, trasgrediendo conveniencias nacionales, la mediocratización de todos los valores (p.291).

En todo este ensayo se despliega el vaivén entre el deseo de evadirse o, bien, asumir la posición justa, aunque sea utópica, y la necesidad de acción, de compromiso con la opción menos negativa. Parece una meditación acerca de los ideales absolutos de la juventud, cada vez más lejanos ante la posibilidad de la "claudicación honrada" y el realismo práctico de la madurez. La exposición señala un ideal, dice "debería ser así" pero, ante la realidad, hay que conformarse con esto... El compromiso ético, ¿debe traducirse en opción política? La respuesta parece orientarse hacia el compromiso con la verdad y la justicia... lo que supone un riesgo: "Los políticos son fuertes. Si viene el lobo, es casi seguro que nos devora" (p.295).

El afán desmitificador se dirige incluso a los elementos centrales del discurso nacionalista, como sucede con el tópico de la muerte por la patria, propio de la épica nacionalista. En «Los soldados» (1911) el ensayista se refiere al proceso de degradación del campesino en el cuartel

"tumba de... la virtud y la lozanía de espíritu" (p.15) y su apego a la paz llega al cuestionamiento del heroísmo bélico:

Triste es morir así. Morir cuando no se ha vivido. Es estar despojado del hermoso derecho de morir por deber. Porque el deber de morir por la patria, quién no sabe ya que es una ignominiosa sumisión, como son ignominiosas todas las que nos anulan para comprender las cosas realmente grandes. Las cosas de la vida profunda. Las cosas de la vida humana, tan distintas de las que reflejan en sus ojos tristes, los tristes bueyes. El heroísmo es una virtud corruptora, la más viciosa de todas quizá. La muerte más despreciable es por eso la del héroe patriota. No es digno de haber vivido quien muere glorificado por la patria (p.14).

Al estudiar las raíces culturales del nacionalismo, Anderson prueba que la imaginación nacionalista se enlaza con los conceptos de la muerte y la inmortalidad. De hecho, la imaginería religiosa y funeraria se insinúa continuamente en el discurso patriótico. Para este autor, la idea de la muerte por la patria reelabora la noción de sacrificio asociada a las creencias religiosas. La fuerza y la persistencia del concepto de nacionalismo, que justifica dar la muerte o recibirla, se explica en parte por este vínculo que establece con la creencia religiosa: el destino patriótico transforma la fatalidad en continuidad y ancla la posibilidad de la salvación en la proyección al futuro de la patria. Se restituye así el vínculo entre el hombre y la trascendencia, perdido en las sociedades laicas (Anderson, 1983).

Esta noción de lo nacional puede coexistir con valores antirracistas y con el sentimiento de amor a la patria. Sin embargo, estos mismos elementos, vinculados con la exaltación militar y bélica, privilegian los aspectos de la muerte y el sacrificio. Al respecto, Gilberto Triviños detalla los elementos del código heroico que identifica la guerra con la fiesta y muestran los combates y la muerte como momentos épicos por excelencia. La "ausencia de discusiones sobre la licitud de la muerte del hombre por el hombre" (Triviños, 1987: 17), propia del discurso épico, implica una representación positiva de la guerra que aparece muchas veces vinculada al nacionalismo y el mito patriótico. De manera que el distanciamiento que Dengo intenta respecto a los cultos patrióticos implica la ruptura con representaciones que se encuentran en la base del concepto tradicional de nación en favor de un llamado a la paz como valor central.

Hay que entender la crítica del militarismo en Dengo sin desligarla de otros rasgos de su ensayo como la actitud ante el extranjero, ante el otro. Existe sobre todo un aspecto importante que subraya la perspectiva antiépica en toda su obra: la presencia de un enunciante caracterizado como maestro. Esta presencia confiere un matiz antiheroico a toda la situación comunicativa y, a la vez, otorga validez al enunciado. El maestro es un "educador modesto que comparte con un grupo de hombres laboriosos y desinteresados la responsabilidad de dirigir la educación de un vasto grupo de juventud" («Problemas nacionales», p.235). Su ámbito de acción se amplía a lo público pero su quehacer no es heroico, brillante, "político" sino fundamentalmente cívico. De esta manera, a lo largo de la obra del ensayista, se reproduce el esquema que estructura el discurso de Próspero en Ariel: un maestro que se dirige y aconseja a los jóvenes.

La posición antimilitarista, presente ya en sus escritos iniciales, se manifiesta, en el plano del enunciado en una serie de antinomias que extienden la oposición central cuartel/educación. El alcance de esta oposición se percibe claramente en las «Palabras de un maestro de escuela» (1923):

Sí, contra el cuartel, la escuela. Y el cuartel en Costa Rica, no es la casa de las armas sino un estado de espíritu amenazante y cruel. Hay que ir contra el espíritu cuartelario, presente dondequiera que la fuerza o el subterfugio traicionen al derecho o atenten contra su predominio y dondequiera que la libertad de pensamiento sufra coacción o menoscabo (p. 378).

La ensayística nacional de la época opera frecuentemente con los conocidos esquemas que oponen civilización y barbarie, razón y violencia, escuela y militarismo. En Dengo adquiere especial importancia el principio espiritual que tiñe de nuevas connotaciones las disyuntivas mencionadas. Se trata, en cierto sentido, del signo espiritual del arielismo de principios de siglo que se sigue insinuando en nuestros ensayistas:

Cuartel es el egoísmo con que se discuten los problemas económicos. Cuartel es la avaricia que le roba oro a la empresa de cultura. Cuartel es el dogmatismo. Cuartel es la ignorancia. Cuartel es el fraude político. Cuartel es la escuela misma si encadena al hombre (p. 379).

Así llega, a partir de la defensa de la escuela a la desmitificación de la escuela, cuando esta no cumple con un papel liberador. En otras ocasiones insiste en una actitud cuestionadora ante la educación:

Aquello de que tenemos más maestros que soldados, sólo es, en la realidad íntima, un alarde funesto. Si en verdad es mayor el número de maestros, también es mayor, y mil veces, la preocupación que nos causa el ejército (p. 338).

Las anteriores líneas, escritas en 1921, a pesar de ser parte de un discurso, tienen del ensayo precisamente el deseo de mostrar una verdad tras las palabras, el afán de mover el velo que los mitos, las "mentiras convencionales", tejen sobre la realidad.

La figura de un enunciante que se define como maestro y el despliegue de oposiciones y juicios como los mencionados, muestran cómo el proceso desmitificador ofrece una nueva visión de los hechos y diseña una nueva propuesta educativa. La escuela debe garantizar la democracia, al cumplir con la función política de formar opinión:

Aprendamos y contribuyamos a formar opinión. A favorecer y estimular todas las actitudes, situaciones, oportunidades, propicias al desarrollo e intercambio y aún al choque de las opiniones... («Mira y pasa», p.227).

Las corrientes de opinión, dice Dengo, conducen a constituir una conciencia social y posibilitan el ejercicio de la opinión pública. La escuela y la ciencia deben enseñar a opinar, educar en una actitud pluralista y antidogmática, insistir en el diálogo de todas las posturas. A la vez, la educación es requisito indispensable para "la formación de una elevada conciencia nacional", al permitir al joven interesarse por los temas cívicos y la solución de los problemas nacionales («Contestando a Gil Sol», p.274).

La nación, definida como un principio espiritual, se constituye a partir de la escuela: la riqueza, la cultura y la soberanía del pueblo se juegan con la enseñanza, afirma el ensayista. Por eso, los problemas de la escuela no son un asunto económico, sino "una cuestión de honor, de decoro nacional" («Fragmentos finales de un discurso», p.338).

De esta manera, cada preocupación que esboza el ensayo vuelve al tema central de la educación y al compromiso ético que define su actitud ante los diversos asuntos.

PARTE QUINTA

EL LUGAR AMENO

El viajero allí se embriaga de perfume y música, pues hay aves, río,
brisa, bosque, flores, sombra.

Tiberiano

El paisaje literario apela al lector como ciudadano de un país compartido, se despliega ante él como un escenario familiar. El lector se reconoce en la naturaleza pródiga, en las montañas y el cielo azul, que se le presentan con la evidencia de lo ya visto. Inconsciente de la mediación literaria, se emociona ante las imágenes que, reiteradas en los cantos escolares, la literatura y la pintura, dibujan el terruño. El sentimiento de pertenencia a un territorio, a un lugar único, propio y diferente, cohesionan así la comunidad nacional.

Este paisaje, fuertemente codificado en diversas manifestaciones literarias, aparece también en la pintura. Como explica Rojas González, en las artes plásticas, a partir de 1930, surgió en Costa Rica una nueva generación que se inspiró en el pasado precolombino y que "asimilando la técnica impresionista (encontró) la forma de recuperar el pasado mediante el paisaje local dominado por un elemento arquitectónico colonial, la casa de adobes" (Rojas González, 1990: 83). Esta generación comprende a los escultores Juan Rafael Chacón, Néstor Zeledón, Juan Manuel Sánchez y Francisco Zúñiga y a los pintores Teodorico Quirós, Fausto Pacheco, Luisa González y Manuel de la Cruz González. En esta misma época, aunque un poco distanciado del grupo, trabajó Max Jiménez, cuya obra se caracteriza por la deformación de la figura humana (Rojas González, 1990: 103).

La "generación nacionalista" desplaza definitivamente la orientación académica o romántica al acercarse a técnicas cercanas a las de la vanguardia. Sin embargo, los temas predominantes siguen siendo la naturaleza y la aldea, lo que produce añoranza por lo rural y mantiene la búsqueda de una identidad en la naturaleza, tal y como sucede en otros países del continente (Rojas Mix, 1990: 481).

Si bien la literatura, al igual que la pintura, trata de ser fiel a una esencia de lo nacional, cada vez es más fuerte la reflexión del lenguaje artístico sobre sí mismo, así como el desencanto y el alejamiento de la imagen idílica. En *El jaul*, de Max Jiménez, el paisaje armonioso se convierte en un infierno lluvioso. Casi simultáneamente, Carlos Salazar Herrera publica en periódicos y revistas unos cuentos breves, ilustrados con grabados suyos, que son pequeños 'tableaux' cuyos temas son el hombre y el paisaje nacionales. La nación se extiende de la costa a la montaña, en relatos en los que la atención se vuelca más y más hacia el lenguaje. Las imágenes cobran autonomía, en frases cortas que las independizan. El paisaje nacional se completa e integra bajo la voluntad estetizante.

DEL PARAÍSO A LA IMAGEN

La palabra "imagen" señala la distancia entre lo real y el lenguaje. La naturaleza costarricense no puede aparecer en la novela más que como elaboración de lenguaje que a menudo recoge el trabajo cultural de generaciones y en algunos momentos lo rompe con una nueva imagen. Estas imágenes son incorporadas a la vida de las sociedades de manera más o menos automática, como si fuesen lo real; otras veces, son examinadas y analizadas y, en este proceso, se indica su carácter convencional. Al escoger la palabra "naturaleza" se procede con la conciencia de que se está nombrando una parte del fenómeno textual con un vocablo cargado de asociaciones culturales.

En la historia de la literatura durante una época se habla de "paisaje". Este término sirve sobre todo para describir el marco en el que actúan los personajes, concebido generalmente como algo estático. El concepto de paisaje aparece sumamente codificado; su codificación se refiere a tradiciones literarias seculares, como la del lugar ameno, que elimina de él todo conflicto. Con él se asocia toda una tradición plástica, hasta el punto que la imagen de la naturaleza descrita como paisaje se convierte en una convención impuesta al modo de percibir lo natural, convención que, además, pasa primero por siglos de pintura y literatura.

El concepto de paisaje literario excluye al ser humano, generalmente; lo natural se presenta como espacio inalterable en el cual se desarrollan acciones. La palabra naturaleza abarca también a los seres humanos; este término no establece una separación entre los personajes y el espacio. Además, el concepto de paisaje excluye al de trabajo, precisamente por su inmovilidad. Para subsanar esta exclusión, la palabra utilizada durante un tiempo en la crítica costarricense fue "agro". Se habló entonces de la novela del agro y así se evitó así la reducción de la naturaleza a un mero marco estático al hacer referencia al proceso de producción de imágenes sobre el trabajo que las mujeres y los hombres realizan para transformar su medio. Antes se había hablado de la novela de la tierra o la novela del campo costarricense. La crítica de los años setenta, sociológica en su orientación, prefirió el vocablo agro, por las razones apuntadas.

Se escoge otras veces, el nombre naturaleza, porque es un concepto más amplio que el de agro, rico en asociaciones culturales y en producción de mitos que la literatura reelabora. Con este concepto, no se excluye al ser humano ni se lo opone a su medio, sino que se lo ubica como parte del mundo natural. Además, la imagen de la naturaleza en la novela de Costa Rica ha pasado por

muy diferentes etapas y las concepciones de paisaje o agro para referirse a ellas son solamente dos entre muchas.

Actualmente, por ejemplo, se habla del ambiente, no de la naturaleza. Esta es, obviamente, una expresión más moderna, que se refiere inmediatamente a las preocupaciones de las últimas décadas por la destrucción del patrimonio natural, tan acelerada en el siglo XX. Sin embargo, no existe un movimiento literario, en narrativa de preocupaciones ecológicas, como sí lo hay en la poesía. Dada la debilidad de la conciencia social sobre la naturaleza, Costa Rica carece de un movimiento narrativo que se preocupe por nombrarla y que, con el nombre y la imagen, forje una relación cultural sólida entre el costarricense y su mundo natural.

En el país perfumado que acaricia el sol

En los inicios del siglo XX, predomina aún la literatura criollista. La narración de costumbres se concentra en acciones y personajes típicos que se ubican en un paisaje, marco apacible de una vida campestre idealizada, que omite el conflicto social. La imagen del espacio que se produce es, como se ha dicho, la del país vergel, según palabras de Sergio Ramírez (1975: 299), quien describe el fenómeno para toda la literatura centroamericana.

Esta presentación de la naturaleza corresponde con el tópico del lugar ameno, tradición de la literatura occidental, que se detiene muy poco en las características específicas de un espacio, para reproducir una imagen altamente codificada por los siglos de recurrencia y que incluye el eterno verdor, la brisa y el agua puras, y los sonidos musicales del viento suave y los pájaros, entre otros elementos. Paradójicamente, la literatura criollista -cuyo designio era hablar de lo específico nacional- reproduce imágenes de la tradición literaria universal, prescindiendo de los rasgos definitorios de "lo costarricense". En otras palabras, las narraciones que se sitúan en el origen de la conciencia nacional, producen una visión de lo costarricense determinada, no por el mundo natural que rodea al escritor sino por la tradición literaria. Las imágenes reelaboradas en el período criollista perduran en la mentalidad colectiva del país, cuando se alude a Costa Rica como la Suiza centroamericana. No se puede dejar de señalar con ironía que esta concepción de la Costa Rica montañosa excluye de sí a más de la mitad del territorio: las costas, la selva, los volcanes y las sabanas no son parte de ella. Valles y montañas llenos de color es lo que se presenta como el asiento de comunidades rurales tranquilas y sin conflictos. Por ejemplo, en

1906, Jenaro Cardona (1863-1930) escribía, en su cuadro de costumbres "Por un par de zapatos":

Muy cerca de la pintoresca villa de ... existe un pequeño caserío en el fondo de un vallecito que se divisa desde una altura vecina donde el viajero cansado de la monotonía del camino reseco y polvoriento, otea aquel hermoso paisaje con verdadero deleite. Las casitas, humildes como chozas, parecen caídas al acaso en los repliegues de aquella cañada, donde cada porción de terreno tiene, vista desde arriba, un matiz diferente, resultando un conjunto espléndido de colores y de tonos, inmensa alfombra tejida por Ceres caprichosa y fantástica (Cardona, 1906: 45).

En la cita anterior se habla de un conjunto de escala reducida: el diminutivo y el caserío pequeño apuntan a ello. El narrador se coloca por encima del mundo disminuido que describe, del cual no es más que observador. La costumbre que narra, además, tiene poca relación con él, lo cual se acentúa porque su lenguaje "correcto" se diferencia del lenguaje rural. El color del paisaje -de valles y montañas- está dado por el cultivo, pero este no se menciona como trabajo sino solamente como paisaje. La actitud distante y superior del hablante, la reducción de la escala del mundo y el paisaje montañoso que omite el trabajo caracterizan la narración criollista. Nótese, además, la alusión a la tradición clásica, que ubica al narrador como hablante culto y que borra la especificidad del trabajo agrícola costarricense.

Otro de los rasgos que el criollismo aporta en cuanto a la imagen de la naturaleza del país es su prodigalidad. La madre naturaleza parece ser la proveedora de todos, sin que el esfuerzo humano se destaque. Los textos de Manuel González Zeledón, con su sentido del humor y los relatos de costumbres de su niñez, de un tiempo ya ido para siempre, se han convertido en parte esencial de la idea que los costarricenses tienen de sí mismos, idea que, de un modo u otro, evade siempre el conflicto. La imagen de la naturaleza pródiga puede apreciarse en la siguiente cita de uno de sus mejores relatos, "La propia", que trasciende en muchos aspectos al costumbrismo:

Por todas partes el sol de febrero, rojo como cara de borracho, quemante abrasador, llenando de vida exuberante a la campiña, dorando la lejana loma, reseca la tierra desnuda, achicharrando los jarales, despellejando los troncos de

los árboles viejos, metiendo sus rayos, como hojas de machete nuevo, entre las breñas y fingiendo relucientes monedas de oro en la fina grama de la espesura. Ese sol que es nuestra gloria, sol tico, amigo nuestro, el gran peón sin salario, que vigoriza el cafeto, barniza la hoja, hincha de miel la roja cereza, seca el abejón, rasga la cascarilla, colora el pergamino, azulea el grano y ... 'el aroma le da, que en los festines la fiebre insana templará a Lio (Magón, 1910: 80).

Es claro que el único agente de tal prodigalidad que merece ser mencionado es el sol. El trabajador de la tierra queda minimizado ante una naturaleza aparentemente capaz de producir sola. En otro de sus relatos, "Un día de mercado en la plaza principal", la enumeración casi febril de productos agrícolas cumple la misma función, de apuntar a una naturaleza que produce sin trabajo:

Las frutas eran a la vez que abundantes, de una risible baratura: mangos, limas, pejibayes, tunas, naranjas, cidras, plátanos, verdes y maduros, guineas amarillas y moradas, guineos machos, piñas, membrillos, duraznos, higos verdes, matasanos, nances, aguacates, zapotes, marañones, coyoles y, en fin, ese millón de riquísimos dones, con que la naturaleza virgen de este privilegiado rincón de la tierra ha empalagado a todas las generaciones de chiquillos (Magón, 1947: 11).

En la cita anterior nada es gratuito (como sí lo son las frutas), a pesar de lo repetitiva que puede parecer. Esta gama maravillosa de frutas brota espontáneamente de la tierra virgen, gracias a un privilegio del país; la enumeración le da la fuerza del crescendo. Este crescendo acentúa la imagen de prodigalidad espontánea que evita mencionar el trabajo y por eso se justifica la "baratura" de los frutos.

Toda horizontes, toda caminos...

Dentro de la literatura de costumbres la crítica suele ubicar a Joaquín García Monge quien, en su obra literaria, va más allá de esta corriente, al incluir en sus relatos problemas de índole social y psicológico. En *El Moto*, un clásico de la literatura nacional, abundan los cuadros

de costumbres de fiestas y ritos campesinos; pero se encuentra también una unidad esencial de los cuadros, mediante el triángulo amoroso y de competencia de clases entre Cundila, José Blas y don Sebastián. Como se vio anteriormente, la novela se desarrolla en un cantón del Valle Central, rural en la época, pero hoy totalmente incorporado a los suburbios de la capital. Esto tiene una gran importancia, pues la figura del cantón es a la que se acude predominantemente cuando se trata de adscribirse a un lugar, con excepción del área urbana de San José.

Con el nombre de moto se designa al ternero sin madre; Blas es aquí el moto y la novela es, en el fondo, la historia de su orfandad total, ya que no pertenece a una familia, no posee tierra ni ocupa un lugar social dentro del cantón. Por eso al final Blas abandona su tierra, porque se lo ha privado de lugar, social, familiar y psicológico, al casarse Cundila con el gamonal, don Sebastián. Como moto, nada le pertenece, pero deja su pueblo ante un horizonte de caminos que se abren ante él, en un final puramente novelesco, de acuerdo con la concepción de Lukacs, quien define el cierre de la novela como clausura de una aventura pero apertura de caminos para el héroe de ella. De alguna manera, el cantón no puede contener al Moto y este se lanza a los caminos. La figura es importante si se entiende dentro de la tradición literaria costarricense.

La generación del cuarenta, neorrealista, de preocupaciones sociales importantes, tomará esos caminos y saldrá, por primera vez en la literatura costarricense, del Valle Central. Los héroes de sus novelas tomarán los diversos caminos que se le insinúan al Moto y se desplazarán a los bananales, las costas, las selvas y las sabanas. *El Moto* desborda las fronteras del criollismo, no sólo por los caminos que abre al futuro de la literatura nacional sino también porque rompe con la visión idealizada del campo, al sugerir la existencia de conflicto social. La historia que narra se cuenta como pasada pero se escribe desde un presente que permite la crítica, que no da paso solamente a la nostalgia, aunque esta también está presente. El pasado parece ser una época en la que al menos la tierra produce lo necesario para subsistir y en la que la forma originaria de la naturaleza no había sido alterada:

Nada desamparados anduvieron, por cierto, nuestros abuelos: los maizales y frijolares se iban arriba con un vicio que hoy se pagaría por verlo (García Monge, 1900: 401).

Además, se describe la alteración del espacio natural, en el presente del narrador, por la

aparición de las cercas y de la propiedad:

situado a no larga distancia de las montañas que por el sur y el este lo rodean, por aquellos días ostentando el lujo de los bosques hoy desfigurados por el tijeiteo de los cañadulzales, los marcos que señalan la división de potreros y bienes, y por las abras y socolas... (p.401).

Dentro de la literatura hispanoamericana, en la década de los treinta, los alambrados y las divisiones significaron progreso. Doña Bárbara es el epítome de esta actitud. García Monge, varias décadas antes, posee otro enfoque y añora la vida comunitaria original. Esta es también una visión idealizada de la organización del campo, que se sitúa más en el terreno del mito que en el de la historia. No obstante, la tierra parece parcelada para el trabajo y es mirada desde el foco de don Soledad, el gamonal.

La visión de la naturaleza que aparece en *El Moto* tiene también un tinte romántico, cuando ésta se identifica con los personajes. Así, la mañana en que José Blas sufre el accidente se describe como fríasima y anticipadora de un temblor de tierra. La naturaleza pierde importancia por sí misma y pasa a ser un indicio de acciones y personajes; deja de ser un elemento estático, como cuando se la concibe como paisaje, aunque su dinamismo no le es propio.

En los altos del infierno

La inversión radical del cuadro de costumbres la hace Max Jiménez, con *El jaul* (1937). Esta obra ha sido descrita como novela, cuando en realidad desconcierta su pertenencia a un género, hasta que se piensa en ella como la inversión del cuadro de costumbres. Todo pintoresquismo ha abandonado a los seres, las acciones y el espacio narrados, para plantear una relación degradada entre estos tres elementos de la narración. La figura de Chunguero y una débil línea argumental acerca de su machismo, unen algunos de los cuadros. La verdadera unidad está, sin embargo, en las tierras altas y frías de un pueblo ficticio del Valle Central, San Luis de los Jaúles. La unidad de lugar sólo se rompe en una visita a la ciudad pero, fuera de esto, la obra transcurre dentro del mismo pueblo. La naturaleza idealizada ha desaparecido para dar paso a una estilización negativa del espacio:

La montaña día a día pierde cielo. El gris, y el servir de limitación, dan a las montañas formas de cuerpos acostados, fisonomías trágicas, tal vez de cuerpos que se mueren. Cuerpos y cuerpos que han muerto, que se desploman en el valle o que se tributan inevitablemente a las aguas. El poder del paisaje es terrible (Jiménez, 1937: 419).

Frente a la naturaleza pródiga de los cuadros de Magón, se encuentra otra, imagen de la muerte. La causa de la maldad del pueblo y del espacio es la ruptura de la unidad esencial del binomio raza-tierra, es decir, la alteración de un vínculo natural. En vez de sugerirlo, la obra expone este asunto, de manera ensayística, de un modo demasiado obvio, con lo que crea un problema de tipo estético. Los personajes ejercen la violencia entre ellos y con la naturaleza que los rodea, maltratan animales, talan los bosques con un sentido puramente utilitario e inmediato. Hay una relación entre esta naturaleza ultrajada y la problemática machista de maltrato a la mujer, que la obra también desarrolla. La conducta del hombre ante el espacio natural y ante la mujer está determinada por el mismo signo, el de la violencia. La naturaleza parece vengarse del maltrato, sin embargo, con la persistencia de su lluvia fría y con la producción de árboles desarraigados y de mala madera, imagen misma de los hombres. En este caso, la naturaleza no tiene una función meramente indicial, sino que juega un papel protagónico: a su cargo está el ejercer la justicia poética ante la maldad del hombre, vengarse de él con su carácter inhóspito. Esta fuerza vengadora de la naturaleza remite de nuevo al mito y aleja de la historia.

El pecado social

En *Juan Varela* (1939), de Adolfo Herrera García, la identificación entre la mujer y la naturaleza se desarrolla en un sentido positivo. Juan y Ana, pioneros en una zona que se sitúa fuera del Valle Central, comienzan su historia robándole la frontera a la montaña para crear una próspera finca. La fertilidad de la tierra se asocia con la de Ana, quien da a luz al mismo tiempo que la tierra da su cosecha:

La mañana en que sobre el campo asomaron los primeros tallos del maizal, Ana se echó sobre la tierra. Parecía que le arrimaba, como a una hija, su pecho caliente. En diciembre retoñó Ana. El amor los prolongaba infinitamente sobre los tiempos (Herrera García, 1939: 20).

La identificación de la mujer con la naturaleza tiene infinitas resonancias mitológicas, aunque dentro de la cultura occidental, sus connotaciones no poseen solamente repercusiones positivas. Como cultura binómica, organiza su pensar y su sentir en oposiciones cuyos términos no implican la igualdad, porque existe uno de ellos que se define como jerárquicamente superior. Esto sucede con la oposición masculino/femenino y con la de cultura/naturaleza. Realizar una asociación de la mujer con la naturaleza -los dos términos inferiores de las oposiciones- puede despertar una serie de asociaciones que ubican al hombre como agente productor y a la mujer como paciente reproductora. De modo que la identificación positiva de la mujer y la naturaleza puede resultar cargada de valores culturales que no son positivos.

La visión que se da en la novela sobre la naturaleza, en los primeros capítulos, es paradisiaca. Sin embargo, la tierra pródiga es producto del trabajo de Juan y Ana. El pecado original, que determina la pérdida del paraíso, es la deuda que Juan se ve forzado a contraer, por el mal precio que obtiene por sus productos. No es un pecado individualmente cometido sino que es de origen social. De allí en adelante se da el proceso de degradación de Juan, hasta ser desposeído de su tierra y terminar en la cárcel.

Juan Varela inaugura la producción de la generación de novelistas más importante en el país, la del cuarenta, que rompe con el silencio que guardaba la literatura anterior sobre todos los espacios que no eran el Valle Central. Esta obra va a colocar la problemática social en el centro de su discurso, con lo cual relegará a segundo plano las relaciones del hombre con la naturaleza.

Dentro de las obras de este grupo, la más conocida es *Mamita Yunai* (1941), de Carlos Luis Fallas. Es una novela de formación de personaje, en la cual el narrador, Sibajita, al visitar Talamanca -región de población indígena- reencuentra a uno de sus amigos y recuerda su experiencia bananera. La obra se inicia con una gran potencia desmitificadora. Sibaja va a Talamanca para unas elecciones presidenciales, como fiscal de un partido político, el Bloque de Obreros, Campesinos e Intelectuales. Las elecciones son claramente fraudulentas y la manipulación de los grupos indígenas descarada. Pero el héroe está configurado desde una pers-

pectiva ultrapositiva y supera los obstáculos que se le imponen, incluyendo los naturales. La naturaleza, en esta novela, es un obstáculo entre otros, que Sibaja enfrenta exitosamente: atraviesa ríos caudalosos a nado, se orienta en un mundo selvático, dinamita montañas, se abre paso entre la vegetación de la selva, etc. El riesgo ante los elementos naturales es un valor que refuerza la imagen positiva del héroe: "No había poza profunda para nosotros ni corriente que nos pudiera dominar" (Fallas, 1941: 109). La confianza del personaje central en sus facultades para enfrentar lo adverso natural no tiene límites y, dentro del mundo novelesco, esto está perfectamente justificado, puesto que el conflicto no se desarrolla con respecto a la naturaleza sino que se da como problema social:

Prendiéndose con uñas y dientes a la roca, resbalándose peligrosamente a cada instante, rompiéndose la ropa y las manos en los agudos filos de las piedras, hormigueaba por el alto peñón la gente de Azuola (p.140).

La inclemencia de la naturaleza no es tal por sí sola, sino que tiene que ver con el trabajo, en condiciones inhumanas, que se impone a los linieros. El problema no es de enfrentamiento hombre-naturaleza; es consecuencia de condiciones laborales injustas: "Así había que trabajar bajo el sol de fuego y bañarse en sudor. Ni el más feroz de los inquisidores imaginó nunca un suplicio más cruel" (p.135).

Las condiciones de trabajo solamente empeoran pero esto no tiene una causa natural sino social. Los tres amigos, después del engaño de Azuola, su contratista, deben abandonar el trabajo e internarse en la selva empantanada, amenazados por la humedad y las serpientes. Esta parte del libro desarrolla una imagen de la naturaleza como infierno, que conduce a la muerte de Calero, uno de los personajes principales. La literatura ha viajado, en treinta años, del paraíso al infierno, en cuanto a la imagen de la naturaleza se refiere.

Dentro de la postura antiimperialista de la novela, aparece la preocupación por el ambiente que los extranjeros están destruyendo:

-Son millones y millones de metros cúbicos de robles y cedros y laureles y de todas clases de maderas buenas que se pudren de abono p'al banano -le dije- Pero qué le importa la madera a los machos si no les cuesta nada. Hasta el clima nos

van a cambiar botando las montañas (p.114).

Las preocupaciones de la cita anterior tienen dos aspectos: por un lado, apuntan al desperdicio de recursos, por otro, a las pérdidas irreparables y definitivas que puede traer la destrucción del entorno natural. Se ha perdido el tono nostálgico por el mundo de los abuelos de García Monge, para dirigir la preocupación a un futuro en el cual se podría haber alterado negativamente el ambiente. Hay, entonces, un viraje en cuanto a la visión de la naturaleza.

Las novelas de la generación del cuarenta da importancia a la naturaleza sin plantear un conflicto entre ella y el personaje, como se usó en la década anterior, en obras como *Doña Bárbara* y *La vorágine*. La ubicación neorrealista de la generación hace que los conflictos se perciban sobre todo en su dimensión social. Con ella, se abandona para siempre la imagen idílica del campo, al igual que se supera la restricción de los espacios novelescos al Valle Central. El país es un lugar que alberga una gran diversidad de espacios.

Si aceptamos la idea de Anderson, según la cual la novela y el periódico son los agentes de la elaboración del concepto de nación y nacionalidad en los países latinoamericanos, puede decirse que, en Costa Rica, la nación era, principalmente, hasta los años cuarenta, la región central del país. El trabajo literario de estos años logra incorporar la sabana guanacasteca, con *Manglar* de Joaquín Gutiérrez; la costa atlántica y los bananales con *Puerto Limón* de Gutiérrez y *Mamita Yunai* de Fallas; el trabajo pionero en la selva, con Juan Varela, de Herrera García y El sitio de las abras, de Fabián Dobles, entre otros.

Es interesante comparar a los protagonistas de *Manglar* y de *Mamita Yunai*. Ambos son de origen urbano pero van a trabajar al campo y, después de volver a la ciudad, regresan de nuevo al campo. Cecilia y Sibaja son presentados dentro de lo que se llama novela de crecimiento de personaje. Su crecimiento implica un hecho determinante: transpasar la frontera -condición del héroe novelesco- hacia el campo, al igual que la frontera ideológica. Para ambos, el regreso a la ciudad implica el inicio de la participación política dentro de la izquierda. En la novela de Fallas, Sibajita narra por qué ha adquirido una nueva perspectiva sobre el mundo y ha de ponerla en ejercicio. De allí el tono didáctico de *Mamita Yunai*. Pero en la novela de Gutiérrez, Cecilia no es la narradora y su participación política no se vuelve motor de la narración, ya que su transformación se da en un terreno existencial, que va más allá de lo ideológico. La novela de Fallas, más ingenua, cuando hace a Sibaja volver al campo, lo presenta ultrapositivamente,

portador de todos los valores, gracias a su nueva perspectiva. Sibaja vuelve al campo y domina indiscutiblemente la naturaleza, tal y como se ha dicho. Manglar termina con el regreso de Cecilia a Guanacaste, como una novela abierta, sin que el problema de dominio de la naturaleza se plantee. Sibaja regresa a controlar el mundo con su nuevo discurso ideológico y Cecilia a integrarse de manera desconocida y abierta, pues ahí termina la novela. Con Manglar es la primera vez que la mujer asume un papel protagónico, fuera del de la madre. Es también en la década del cuarenta que la mujer escribe una de las novelas más importantes de la narrativa costarricense.

De la aldea a la ciudad

Faltaba por incorporar la ciudad al espacio novelesco: en efecto, en la novela de la ciudad la naturaleza prácticamente desaparece. La tradición urbana se afirma precisamente en los años cuarenta con la novela de una mujer, *La ruta de su evasión* (1949), de Yolanda Oreamuno. Anteriormente, además de Las hijas del campo de García Monge, en la temática urbana se habían destacado los cuadros y relatos de Carmen Lyra. En ellos se contrastan los vicios de las clases dominantes con las condiciones de vida de los sectores marginales, por ejemplo, en *El barrio Cothnejo Fishy* (1923) y en la serie *Siluetas de la maternal* (1929). La capital interesa sobre todo como escenario de una situación de desigualdad social. En el género novelesco se sitúa dentro de la tradición urbana, *El resplandor del ocaso* (1918), de Francisco Soler, que relata escenas y costumbres de la clase media, y que, según León Pacheco, "es importante porque en sus páginas aparece por primera vez, con características más o menos definidas, el drama prosaico de la ciudad costarricense", desaparece el campesino y surgen los personajes de clase media (Pacheco, 1940: 80). El espacio urbano ya había sido utilizado en otros géneros como el teatro y el cuento.

La novela de Oreamuno, de preocupaciones intimistas, es un intento significativo de elaborar una imagen del espacio urbano. Dentro de una novela típica de la heroína alienada el espacio urbano se convierte en marco de conflictos psicológicos. Más adelante, en los años sesenta, Carmen Naranjo continúa tejiendo el espacio citadino. Su trabajo culmina en los setenta con el *Diario de una multitud* (1974), texto en el cual la ciudad deja de ser el marco de los conflictos de los personajes para convertirse en protagonista (Carballo y Mora, 1980). Escritoras de la década siguiente hacen también novela urbana; entre ellas Alicia Miranda, con *La huella de*

abril (1989).

Ceremonia de casta (1976), de Samuel Rovinski, combina el espacio urbano con el rural. Esta novela es la historia del día en que muere Juan Matías, cafetalero rico del país. Juan revisa su vida entera y, en un primer momento, idealiza la parte transcurrida en el campo. En su monólogo interior recibe la visita de su hijo bastardo, quien no lo deja mantener la imagen idealizada del campo:

Su verdadero deseo era encargarse de las fincas. Amaba el campo, las largas cabalgatas, las aguas templadas de la poza, el perfume de los cafetales, el profundo silencio de la noche, el despertar del alba, roto por el canto de los gallos y el mugido del ganado y el trino de los pájaros (Rovinski, 1976: 49).

Ante esta idealización, se recuerda que su aparente amor por la naturaleza está determinado por la posesión o por la necesidad de evasión:

En la finca se sentía dueño del aire y de la tierra. Era el hijo del patrón. Cuando el aire y la tierra no son tuyos, ni el ganado ni lo que llevás puesto, el campo no es un refugio (p.49). dicen una vez el narrador y otra el hijo bastardo sobre Juan Matías. El hijo lo acusa más directamente: "Idealistas, románticos... hipócritas. El campo para vos, viejo, y el mar para el tío Manuel. Una buena pareja de mentirosos" (p.52).

El contraste entre la vida del personaje en el campo, fuente de su poder, y la ciudad, que lo amenaza con perderlo por su crecimiento, vuelve a situar la imagen de la naturaleza dentro de la tradición de los años cuarenta, en la cual esta se subordina a la dinámica social. Hay que advertir que en la obra de Rovinski hay grandes diferencias con respecto a la novela del cuarenta, especialmente en lo que se refiere a la complejidad con que se presentan los problemas. La generación del cuarenta, a pesar de su gran fuerza narrativa y su capacidad para contar una historia interesante, tendió a ser un poco discursiva en cuanto a la problemática social; al intentar explicar los asuntos que describió, cayó en el reduccionismo. Rovinski tiene una mayor capacidad para ver a sus personajes en sus dimensiones más complejas pero, sin embargo, no

elimina totalmente el aspecto discursivo. En todo caso, en relación con la imagen de lo natural y la subordinación de ella a lo social, sigue a la generación del cuarenta.

La construcción del espacio citadino muestra un movimiento desde aquellos cuadros que insisten en los aspectos conocidos y familiares al lector hasta el surgimiento de un espacio anónimo, indiferente o amenazador. El cambio de la aldea a la urbe no significa el desplazamiento del espacio rural ni la irrupción total de la ciudad en las letras costarricenses. Lo que sí resulta perceptible es que, a medida que el espacio se torna más ajeno y amenazante, cobra importancia la casa como centro de los encuentros y la acción. La familia, o lo que de ella resta, la tradición y hasta la patria, parecen encontrar allí un momentáneo refugio.

EL JAUL: EL IDILIO PERDIDO

En *El jaul*¹⁷¹ se elabora la tendencia a imaginar una esencia nacional profunda y genuina, situada en el pasado remoto y ligada a un origen desaparecido, que se relaciona con lo indígena y lo telúrico. El contraste con un pasado de armonía entre la raza y la tierra, perdido para siempre, presenta al mundo contemporáneo como degradación total. El mundo narrado es el inverso del deber ser, pasado idílico que se contempla con nostalgia.

Dentro de las generaciones hispanoamericanas, Max Jiménez se ubica como surrealista. Esta generación, que participó de los movimientos de entreguerras en Europa, tenía como uno de sus intereses fundamentales es la preocupación por los orígenes míticos americanos, tal y como lo atestiguan las obras de Asturias, Carpentier o Villalobos. Ubicado dentro de esta orientación, *El jaul* desarrolla reflexiones ensayísticas acerca de la ruptura de la armonía hom-

171 *El jaul* (1937), del pintor y grabador Max Jiménez (1900-1947), autor también de las obras de poesía *Gleba* (1929) y *Sonaja* (1930), y de narrativa *Unos fantoches* (1928), *El domador de pulgas* (1936). Se utiliza aquí la edición de 1982.

bre-naturaleza que significó la Conquista.

En el campo de la narrativa, el superrealismo debilita el hilo argumental para ocuparse más del tejido del lenguaje en la obra. Este debilitamiento puede apreciarse en *El jaul* en la relativa ausencia de relación que cada parte del texto mantiene con las otras. Si la generación se caracteriza por el énfasis en el trabajo, en la manera cómo se narra, puede vislumbrarse un asomo de esta actitud en ese texto puesto que el lenguaje se contempla desde una perspectiva problemática, sin tomarlo como algo dado e inmutable o como sustancia absolutamente transparente con respecto a la historia que se narra o al asunto que se describe. Esta es una de las primeras veces, en Costa Rica, que el lenguaje de la obra narrativa es objeto de reflexión.

La dimensión problemática que el lenguaje ha adquirido se hace evidente en el prólogo. Allí se declara una abierta actitud antiacademicista y un pronunciamiento en favor del español nacional: " mis costarriqueñismos tienen su diccionario en la vida de mi patria", se afirma, y, por ello, se decide rechazar las correcciones que sugieren los madrileños, "señores de mente estrecha", incapaces de entender las determinaciones que pesan sobre una obra de origen americano: "mi nacimiento y vida en América [son] fuerzas ineludibles" (Jiménez, 1937: 415).

En *El jaul* se supone que existe una determinación forzosa del espacio sobre el lenguaje: "en los libros el ambiente se forma con palabras. Mi libro no se produce en antecámaras sino entre barriales y montañas". La actitud, más que problemática, es ambivalente: por un lado, se postula la determinación del ambiente sobre el lenguaje; por otro, se reconoce que la "creación" de un ambiente, en literatura, es asunto de palabras. Actitud indecisa de una generación que se mueve entre la estética del reflejo y las nuevas concepciones del lenguaje.

En esta obra de Jiménez, interesa, sin embargo, destacar que hay una visión explícitamente nacionalista frente al lenguaje: según lo que se aclara en el prólogo, hay variantes costarricenses legítimas y, quienes han detentado la legitimidad por siglos, gracias al argumento naturalista de determinación geográfica, la han perdido, sumiéndose en "la monotonía académica" (p.415).

Imágenes y narración

Se observa que no se da una sucesión de acciones en el tiempo y que no hay un vínculo narrativo entre los distintos cuadros de *El jaul*. La ausencia de estos elementos hace que el poco contenido narrativo del texto sea sugerido, antes que narrado; por ello, predomina la elipsis.

Constantemente se elude la narración completa de los hechos que se cuentan, lo cual se suma a la elipsis de los segmentos narrativos que podrían establecer la secuencia de los cuadros entre sí. De esta manera se contribuye a formar una totalidad en la cual los diferentes segmentos se mantienen independientes unos de otros. Por eso esta obra puede leerse como una colección de cuadros yuxtapuestos, en los cuales el tiempo apenas transcurre y, por esto, también, en ella predomina la imagen visual que presenta una totalidad simultáneamente: "Era un espantapájaros sin trigal, fabricado del bejuco de las montañas. Ojos azules. Blanco, muy blanco" (p.443).

La preponderancia de la imagen visual se refuerza con los grabados del autor que se incluyen en la edición. Así, se insiste en el carácter de cuadros que tienen las partes del relato, en su estatismo y su predilección por lo visual.

El uso de lo sugestivo se combina con un estilo que representa su polo opuesto, el discurso abstracto, propio del ensayo, para imponerle una sola interpretación a lo narrado. La tensión creada por estos dos estilos resulta en problemas estéticos, pues no se da el diálogo entre dos estilos sino que ambos aparecen aislados, sin tocarse el uno al otro, de modo similar a los cuadros. El contacto entre los dos estilos es jerárquico: el discurso abstracto le impone una significación única a lo narrado: "No es una vileza adquirida: es una segunda naturaleza, es un empleo perverso de sus fuerzas. Allí el robo es un deporte" (p.425).

La misma yuxtaposición de estilos se encuentra en niveles más pequeños del texto: los cuadros en los que se habla del maestro y el cura están más matizados con humor, lo cual es una especie de oasis en una obra tan anclada en su idea central, empeñada en demostrar seriamente las consecuencias degeneradoras de la ruptura del binomio raza-tierra. El sentido del humor aparece brevemente, sin entrar en relación -en diálogo- con otros estilos. A su lado se da un léxico de influencia modernista tardía. Al describir un entierro, la lluvia en la cabeza de las mujeres se compara con perlas y la luz en la lluvia se describe así: "un rayo de sol le dio algo de oro [a la llovizna]" (p.451). Más adelante se habla del "divino color" de los pétalos de una flor (p.483). Puede señalarse otro rasgo del primer modernismo que presenta *El jaul*: la inclinación, ya indicada, por la imagen visual, plástica y, finalmente, estática, si se la compara con cualquier género narrativo. Así, esta obra coloca uno al lado del otro la pincelada sugerente y el más explícito de los juicios; el humor y la prosa modernista.

Los personajes se presentan bajo la misma óptica oscilante entre el trazo y la interpretación única. No aparece un protagonista en el sentido tradicional de la palabra, ya que

ningún personaje pasa por un proceso o un conflicto que lo desarrolle. Los elementos narrativos giran alrededor de la solapada lucha por el poder, el machismo y una débil secuencia que plantea el conflicto padre-hijo. Ñor Santiago, padre de Chunguero, es el patriarca violento de San Luis de los Jaules. Su poder se sustenta en el origen de la población: es uno de los pioneros, el más antiguo colonizador. La obra lo presenta como el más fuerte, aun ante su hijo: ante el desafío que se le propone, ñor Santiago conserva su vida y elude la trampa en la cual se le quiso hacer caer. Chunguero cae en la celada de sus "amigos" y muere. El desenlace es irónico, en la medida en que el más "macho" muere, víctima de su propio machismo y de su propia ingenuidad: los "amigos" de Chunguero ganan esta vez en el conflicto de autoridad, con astucia rudimentaria.

El mundo narrado se cierra con la muerte, sin sugerir ninguna dimensión del futuro: no hay hijos, ni generaciones jóvenes que anuncien una evolución de San Luis; el mundo es estático y eterno en sus cuadros, como el infierno. Este fin cerrado contrasta con el de El Moto, cuya apertura se destaca con el uso de la figura de los caminos. Ambas obras se desarrollan en una aldea de la Meseta Central pero el final de El Moto señala ya la insuficiencia del confinamiento que se ha impuesto la narrativa y el de El jaul lo asume como un infierno irremediable. José Blas se muda después de la experiencia dolorosa. Chunguero ni siquiera vive los sucesos como experiencia; de aquí que el proceso de José Blas esté claramente insinuado, mientras que el de Chunguero no existe. A esta ausencia de elementos dinámicos en la concepción del personaje se acomoda perfectamente el final de la muerte absurda, en la cual el personaje no aprende nada y muere idéntico a sí mismo.

Otras de las características que separan el texto de lo novelesco -y de lo narrativo-, además del predominio del cuadro sobre la secuencia, es la ausencia de final para cada hilo del argumento que se refiere a un personaje o a un grupo. El conflicto que tiende a repetirse en los cuadros es el de los celos, el cual encaja perfectamente dentro de la ideología patriarcal pues las relaciones supuestamente amorosas se viven más como competencia por el objeto amado que como búsqueda de comunión y placer por la unión.

Los fragmentos del texto se encadenan entre sí por la propensión a repetir el tema de los celos y, además, por una conexión ideológica: todos tienden a ilustrar la idea expuesta desde el principio, según la cual la ruptura de la unidad esencial raza-tierra ha resultado en una degeneración paralela del ambiente y la raza advenediza. No es, pues, un hilo narrativo lo que relaciona estos fragmentos. El texto, en realidad, no avanza con dirección a un final; más bien repite

obsesivamente una temática y una ideología.

La armonía perdida

El distanciamiento con respecto al pasado de origen y el olvido de la raza natural se sienten como irremediables. Por ello, el ayer se convierte en un momento aislado, cuyos valores no se pueden rescatar frente a un hoy degenerado: "Los indios, los verdaderos dueños, los que eran raíz de la montaña, huyeron a su fondo. La selva los acogió blandamente" (p. 425).

Paralelamente a la instauración de un pasado original lejano e inaccesible, los cuadros de - El jaul dibujan un espacio cerrado, escenario de una raza advenediza y degradada. Las características del espacio original aparecen invertidas en el presente. La pérdida del vínculo armonioso con la naturaleza y el alejamiento del origen implican ausencia de ligámenes familiares y armonía social y distanciamiento de la figura idealizada del campesino. Hay, pues un espacio y un tiempo idealizados, exteriores a la narración, opuestos al espacio y al tiempo degradados, descritos en la obra. Se trata de una inversión total del cronotopo idílico: el pasado originario representa el paraíso perdido, a causa de un desarraigo por la ruptura de la unidad inicial; el pueblo del presente es un infierno, colocado en la montaña. San Luis de los Jaules, comunidad rural de la Meseta Central, aparece rodeada por montañas y nubes. El horizonte no es nunca visible desde allí: "Las nubes pasan, enjugándole su trágica existencia. La montaña día a día pierde cielo" (p. - 419). Espacialmente es una comunidad cerrada, que ni siquiera vislumbra otras dimensiones; temporalmente, no existe una dimensión de futuro.

La relación del hombre con la naturaleza se mantiene, pero ahora esta es una simbiosis nociva, en la que el personaje asimila los rasgos negativos del espacio que lo rodea. La comparación explícita de los hombres de San Luis con los jaúles ilustra esta percepción: el jaúl es un árbol de mala madera, inservible para la producción, como los seres degradados del pueblo. En el final del texto, la muerte de Chunguero se imbrica con la caída de un jaúl:

Un vendaval... la lluvia arreciando, se oyó un jaul partirse y venir a tierra con un profundo crujido (..).

No había perros, ya no era la hora del alarido del coyote, el perro maldito, los aullidos eran de la mujer y los hijos de Chunguero (p. 514).

La insistencia en mostrar este espacio degradado, que trastorna todos los elementos del cronotopo idílico, espacializa la idea de nación. Aunque la obra no habla de San Luis como representación del país, las reflexiones del prólogo enmarcan el mundo representado como espacio nacional. Ante la carencia de vínculos entre los personajes y de acciones narradas, la nación es, ante todo, un espacio geográfico degradado. El mal no nace de los problemas sociales sino de la alteración de los lazos concebidos como naturales entre el espacio y los seres. La misma estructura del texto, tan cercana a la plástica, incluso el estilo de frases y párrafos cortos que se distribuyen en la página dejando amplios espacios blancos que alternan con el negro de la impresión, refuerzan la importancia de la imagen visual y la función central del espacio.

La nación, concebida sólo como espacio, se presta especialmente para una poética referencialista, para un lenguaje que trate de dibujar fielmente un paisaje preexistente, designado como nacional. Los segmentos de la obra parecen unirse fundamentalmente porque describen un mismo lugar, San Luis de los Jaules, y no por secuencias narrativas producto de la dinámica del lenguaje.

El mundo invertido

El universo de *El jaul* es casi totalmente rural. Lo urbano sólo aparece momentáneamente y no incide para nada en la vida del pueblo. El confinamiento al mundo rural recuerda claramente la literatura costumbrista. Los personajes organizados en una tipología son aparentemente los mismos del costumbrismo: el patriarca, el valiente, el avaro, el cura y el maestro. Las costumbres que se narran, como las fiestas religiosas, los entierros y las reuniones de amigos en la cantina son temas frecuentes del relato de costumbres.

A pesar de las similitudes temáticas tan claras, la visión de ellas es radicalmente diferente, al punto de que se puede hablar de la tónica del mundo al revés. El jaul es, por esto, una obra esencialmente negadora de las actitudes y los valores del criollismo¹⁷².

172 Como indica Durán Luzio, El jaul desmitifica el discurso oficial y popular "desacreditando la imagen del campesino honrado y justo y afincado a su tierra, trabajador y fuerte" (Durán Luzio, 1987: 380).

Al tomar en cuenta el conjunto de la literatura costarricense, desde la perspectiva de la lectura, esta obra establece un diálogo con su antítesis idílica: si el objetivo del costumbrismo es construir esta imagen armoniosa de la nación, aquí se muestra una lucha ciega e inconsciente por parte de los seres para imponer su fuerza, la cual se condensa en la apertura del texto, con el enfrentamiento de Chunguero con el buey.

El jaul presenta algunos elementos naturalistas matizados con la nostalgia por el paraíso perdido: la determinación fundamental del carácter del mundo está dada por la unidad herencia-ambiente. La "raza" indígena, unida con el espacio geográfico, logró desarrollarse armónicamente gracias a un vínculo natural respetado por las dos instancias. Cuando otra "raza" toma posesión de la tierra, el vínculo se disuelve y se provoca una degeneración cuyo origen se remonta al irrespeto de los lazos naturales:

No se trata del campesino que ama la tierra y que al morir se une a su madre la tierra. Se trata de un hombre blanco que no se ha integrado. Los indios... [h]uyeron de unos invasores mil veces más bárbaros que ellos y cuyo único sostén, cuyo único motivo de vida es la maldad (p. 425).

Y ahora, una raza blanca, degenerada, haciendo una vida de intemperie que tan mal resiste. Una raza blanca desintegrada del paisaje (p. 431).

El principio de la nacionalidad se plantea como la búsqueda de un origen geográfico y racial, mediante una serie de oposiciones que, en diferentes niveles, enfrentan a los blancos con los indígenas, a los usurpadores con los naturales, al desarraigo con el arraigo y al jaúl, vegetación nueva e inútil, con el maíz, alimento ancestral:

Unas gentes que no saben que el maíz es muy digno de adorarse, como lo adoraban los indios; cuyas mazorcas están formadas como de dientes humanos, con cabelleras y con flores como estrellas, y cuyo fermento da el olvido del tiempo, por el conocimiento de la vida (p. 432).

El jaul crece rápidamente. Por eso su madera es barata Parece ser malo crecer

rápidamente. El jaul, por su precio y su calidad inferior, se emplea para la fabricación de ataúdes (p. 432).

Tanto el recurso a lo telúrico así como la nostalgia por el origen paradisíaco alejan el texto de la estética naturalista¹⁷³. El sentimiento de ruptura de la unidad hombre-tierra muestra una actitud de desgarramiento común en la literatura de la época, que cuenta ya con los antecedentes de la noción freudiana de pérdida frente a una etapa de unidad total con la madre o la tierra. A partir de esta noción de pérdida, todo el mal se explica como su consecuencia. Dentro de esta misma lógica, las determinaciones sociales no juegan ningún papel, lo cual también separa el texto de los postulados naturalistas. Las relaciones que se establecen entre los hombres están exentas casi de cualquier carácter social y la única diferencia es la que marca la autoridad del padre. Las fronteras sociales desaparecen al punto que son defectos comunes, como el robo, los que caracterizan a los habitantes del pueblo. Además, contrariamente a lo que sucedía con el naturalismo, las causas de la degradación actual se sitúan en un pasado irrecuperable y mítico y, por lo tanto, no existe posibilidad de actuar sobre ellas.

Un rasgo que comparte *El jaul* con el naturalismo es la presencia del punto de vista civilizador del narrador. Este se sitúa por encima del mundo, lo comprende, lo explica y no participa de la degradación. Su autoridad, que acude a párrafos de corte ensayístico para exponer sus tesis sobre el mundo, no contrasta con ninguna otra voz del texto.

El narrador sesga su posición de autoridad relegando las transgresiones de ciertos límites al mundo de los personajes. Por ejemplo, a lo largo del texto se produce una ruptura de las fronteras entre lo humano, lo animal y lo vegetal, mundos que aparecen indiferenciados. Sin embargo, el narrador no se involucra en esta infracción.

La confusión de los límites destierra los rasgos humanos de los personajes: Chungero y el buey se enfrentan en un mismo nivel, como brutos ambos (p.502) y la muerte violenta de uno anticipa irónicamente la del otro. Resulta irónico también que el adversario digno de Chungero

¹⁷³ Durán Luzio niega la filiación naturalista que la crítica atribuye a este texto. Pese a que se interesa por el tema de la raza y no obstante la presencia de un habla y unos personajes campesinos "aquí no se quiere concretar un determinismo ciego ni se propone reformar nada, ni probar tesis que contribuyan a aliviar los males sociales: su única función es la crítica acerba y total (Durán Luzio, 1987: 381).

sea un buey, lo que borra cualquier tono heroico del enfrentamiento. Hacia el final de la obra *Chungero* se va asimilando a un perro: "Chungero parecía un perro que se estuviera buscando el rabo... Chungero no pudo más, soltó espuma con maldiciones, y se tiró sobre Gordiano" (p. 513). En el último párrafo, citado anteriormente, sus hijos, al aullar, asumen el lugar de los perros. Tanto en las descripciones del narrador como en las ilustraciones que acompañan el texto, se percibe una predilección por una estética grotesca, lo que favorece esta manera de presentar el mundo. Este aspecto, al igual que la violencia en las relaciones entre padre e hijo, la presencia opresiva de la lluvia y el ambiente rural de personajes aislados recuerdan algunos pasajes de Valle Inclán¹⁷⁴.

La superioridad del narrador sobre lo narrado, en un mundo regido por el machismo, lo coloca en el lugar que asume el padre en una sociedad patriarcal. El sólo hecho de que se sitúe por encima del mundo lo ubica en este papel pero, además, cuando Jeremar habla, lo designa como patrón y le atribuye valores diferentes a los del resto:

No ande solo, patroncito, aunque no me explico cómo podrían matar a una persona tan buena como usted. Pero esta gente es muy traicionera. A usted lo pueden matar de puro bueno, o le cortan las orejas y los rabos de sus vacas (p. 461).

Jeremar, el narrador y las acciones reiteran la maldad del pueblo con la insistencia didáctica de una tesis, propia de la corriente naturalista.

La ausente

Junto al narrador autoritario descrito, se da en el texto un desplazamiento de las figuras y actitudes femeninas. Las pocas relaciones narradas son entre hombres. Los escasos personajes femeninos que aparecen, las hermanas Petra, Dulcerina y Tina, mantienen entre sí relaciones de celos y rivalidad. Resalta especialmente en el texto la carencia de vínculos afectivos entre los personajes en el presente y el pasado pues ninguno tiene historia familiar. Ni siquiera puede

¹⁷⁴ Bonilla observó rápidamente esta relación con el escritor español refiriéndola a los personajes (Bonilla, 1957: 165). Por su parte, Durán Luzio compara el procedimiento de intensificación léxica de esta obra con el empleado por Valle Inclán en *Tirano Banderas* (Durán Luzio, 1987: 379).

hablarse de una familia, ya que los roles familiares están prácticamente ausentes. El mundo del trabajo y las fiestas, que en la narrativa criollista representaba los momentos de la unidad familiar y comunal, aparece aquí regido por la violencia. De la familia se conserva únicamente la imagen del padre autoritario. La posición de autoridad paterna se refuerza cuando se le asigna el papel de policía ("Ñor Santiago policía"). La figura paterna representa la ley en dos niveles: en el formal y el vital, gracias a su capacidad de sobrevivencia -de la cual su hijo carece- por medio de la astucia.

Si la pérdida de la unidad representa la separación de la madre tierra, en el nivel de las acciones la madre es la gran excluida del mundo autoritario del poder del más fuerte. El lamento del narrador por la pérdida de la situación de unidad originaria no le impide repetir el gesto que denuncia: expulsa a la madre no sólo del universo de los personajes sino también del de los valores y las funciones o los papeles narrativos.

La imagen de la familia, una de las preferidas de la narrativa costarricense para hablar del país, desaparece casi y sus restos, en lugar de estar idealizados con imágenes de paz y trabajo, se enmarcan dentro de la violencia y la competencia hostil. En términos generales, lo sexual y la temática de la familia se excluyen; en esta obra, lo sexual se alude claramente y es parte de la degradación, al punto de que tres hermanas comparten y compiten por un mismo hombre. Esta situación resultaría impensable para toda la narrativa anterior.

El jaul constituye, en el plano ideológico, un momento fuertemente crítico con respecto a la imagen de lo nacional dominante en la narrativa costarricense y representa la inversión de la imagen idílica del país. No obstante, en lo estético literario esa transgresión no se concreta en una obra coherentemente construida. Como se vio, es una mezcla de estilos y lenguajes literarios. En ella priva un excesivo afán ensayístico sobre lo narrativo y, sobre todo, predomina la figura de un narrador que repite la figura paterna, criticada en otros niveles.

La generación de novelistas posterior mantendrá la actitud crítica ante el idilio pero propondrá elementos propiamente novelescos, como el crecimiento y la evolución del personaje, el desarrollo de lo propiamente narrativo y la imbricación de una historia individual con la social. Esto último producirá, al final de la década de 1940, una imagen de la nación como conjunto de historias individuales supeditadas a una dinámica social, lo cual está aún ausente de *El jaul*.

EL LECTOR NACIONAL:
CUENTOS DE ANGUSTIAS Y PAISAJES

Cuentos de angustias y paisajes, otro clásico de la literatura costarricense, consiste en un conjunto de treinta relatos breves (ciento cincuenta y cuatro páginas), algunos de los cuales el autor había publicado años atrás en el Repertorio americano¹⁷⁵.

Un cuento, para Salazar Herrera, es como una pequeña embarcación:

Un bongo es una pequeña embarcación de velas, en donde caben apenas unas cuantas personas. El casco es hecho de una sola pieza, labrada golpe a golpe, a fuerza de hacha y azuela, de un gran tronco de espavel.

Un bongo es para aguas mansas.

Un bongo no se puede aventurar a mar abierta, como los grandes navíos, en donde cabe mucha gente y pasan muchas cosas en sus largas travesías.

Un bongo no puede perder de vista la tierra, porque a pensar de todo, sigue siendo un árbol («El bongo», p. 41).

Así concebido, el cuento se desarrolla de acuerdo con dos principios: la tensión y la intensidad, es decir, la suspensión del desenlace y el final sorpresivo. Escribir de acuerdo con ellos tiene, por lo menos, dos consecuencias. El relato construye un texto literario desrealizador, que se aleja del verosímil realista, tan fuerte en la historia de la literatura costarricense. Por otro lado, hay una tendencia al final efectista. La historia contiene elementos folletinescos, que buscan un efecto sentimental en el desenlace.

¹⁷⁵ Carlos Salazar Herrera (1906-1980), dibujante y escritor, es autor básicamente de un libro, *Cuentos de angustias y paisajes*, cuya primera edición (1947) apareció con veintiocho cuentos, con grabados del mismo autor. A la quinta edición (1974) agregó dos cuentos más. En este trabajo se utiliza esta edición.

La intensidad y la sorpresa como principios literarios del género exigen una línea argumental simple, de poca complejidad y, por lo tanto, economía expresiva, todo lo cual contrasta con la descripción, metafórica y expansiva.

El título del libro apunta a su vez a otros dos planos que constituyen la particular visión del mundo de esta obra. Por un lado, el plano humano (las "angustias"), que remite al argumento, a los conflictos de las relaciones humanas. En segundo lugar, el paisaje plantea las relaciones entre hombres y naturaleza, la relación hombres-espacio y, por lo tanto, acude a la descripción.

El conflicto humano

En un mundo en el que hay individuos de todas las razas -negros, chinos, mulatos, blancos, indios-, el conflicto aparece centralizado en las pasiones: se trata de un mundo psicológico, de conflictos de parejas. La mayoría de los personajes son parejas, que enfrentan problemas derivados de su relación sentimental: separaciones, adulterios, muerte de uno de ellos, etc. Los conflictos no son particulares, no están determinados por la situación social o por los rasgos raciales de los personajes. De una lectura falsa de la realidad como proyección de los sentimientos -aun cuando se trate de personajes solos- surge el conflicto que desencadena el cuento y que termina generalmente con la desintegración familiar. El personaje ve lo que desea ver en el mundo, no lo que este es, de aquí el error.

En «Un matoneado», la rabia de venganza de un hombre hace que este mate por error a su propio hermano; en «Una noche», por su ansiedad y su miedo, el protagonista cree muerto al otro que está dormido; en «El resuello" los celos hacen ver al marido como adulterio lo que en realidad es el intento de salvación de su mujer ahogada y, en consecuencia, asesina a ambos.

De lo anterior se deriva la importancia que posee en estos cuentos la temática de la muerte, la soledad, el silencio y la incomunicación. Se trata de un mundo definido por el elemento humano, de pocas relaciones sociales, de dos o tres individuales. En este sentido es paradigmático el cuento titulado «La sequía»: la incapacidad de comunicación del hombre -seco como el paisaje- provoca la separación de la mujer.

La estetización del paisaje

En varios cuentos el espacio aparece identificado con algún lugar de Costa Rica y en otros pertenece a distintos ambientes (playas, montañas, ríos) que también se asocian a este país por la operación cooperativa del lector¹⁷⁶. Por ello, el conjunto de los cuentos podría dar la impresión de una multiplicidad de ambientes. Sin embargo, al igual que sucede con los personajes (variedad de razas), la variedad de ambientes obedece a un mismo principio de unificación estética. Así como los personajes no son ni conchos ni tipos sociales sino personajes literarios, el paisaje de estos cuentos es uno solo, el producido por un lenguaje particular que los unifica estéticamente. Tanto es así, que el intercambio no afectaría en nada la historia relatada. Paisajes y personajes integran pues, un mundo específico, que es un mundo subjetivo y literario, estético. Esto, por otro lado, explica no sólo la presencia de los grabados hechos por el mismo autor sino también algunas lecturas críticas, que insisten en el aspecto "plástico" de esta obra¹⁷⁷.

Ante la conflictividad del mundo humano originada por el juego de las pasiones, la naturaleza es un marco en el que se inscribe de modo particular el personaje. Al contrario de las relaciones humanas, conflictivas por la presencia del sentimiento y el deseo, la naturaleza es dinámica y no conflictiva.

Hay, pues, un contraste entre paisaje y hombre y una percepción del primero tanto como puro marco indiferente al acontecer trágico del otro como referente de identificación: "y ella se quedó dormida. Igual que cuando tocamos una de esas plantas sensitivas que conocemos por acá con el pintoresco nombre de 'dormilonas' " («Las horas», p.157); "Piedra con musgo era así su cara, al reflejo de las matas que todavía podían ser verdes. (...) Los pies con raíces en la tierra" («La sequía», p.111).

Personajes que son casi plantas o barro, revelan una percepción naturalizadora de la comunidad humana. Junto a esto, el tipo de descripción del paisaje, la línea argumental simple, el poco diálogo y la presentación de un mundo sin objetos apunta todo a un mundo subjetivizado, a una actitud desrealizadora. La subjetivización de este mundo aparece en la conducta de los per-

176 Generalmente, la naturaleza plantea dos ejes: uno vertical, la jerarquía, de arriba hacia abajo, y otro horizontal: el cielo constelado, a flor de agua, el horizonte, el mar.

177 Se dice, por ejemplo: [Salazar Herrera] "escribe cuentos de tal trazo y colorido que por momentos parecieran narrados a pincel" (contratapa de la quinta edición (1974).

sonajes, su habla y la palabra del narrador, el cual por una parte domina y conoce el mundo y por otra se relaciona con los personajes como uno que escucha sus historias.

El placer y lo femenino

En el nivel ideológico, el mundo de Cuentos de angustias y paisajes propone una ley que castiga la transgresión del deber-ser. En «El puente», por ejemplo, Chela resulta castigada por actuar de acuerdo con su placer, incompatible con su soltería y, por ende, con su deber de permanecer virgen. Lo mismo sucede a la protagonista de «La trenza», en el que, además, el sexo en la mujer implica la maternidad. Al igual que cortarse la trenza en este cuento, quemar el puente en el primero equivale a la automutilación de la mujer.

En general, el mundo es el del deseo, pero frustrado y, por lo tanto, reprimido. Sin embargo, hay cuentos como «La ventana» que no siguen este patrón: aquí la oposición entre

barrotes = cárcel = hombre

ventana = casa = mujer

hace triunfar lo femenino y la vida, en oposición con la muerte que implica la cárcel. Igual sucede en «La dulzaina», «El bongo» y «El cholo». En estos cuentos la figura femenina cumple un papel que corresponde al principio del placer. En «La dulzaina», por ejemplo, la madre aparece relacionada con la música, en oposición con el deber del trabajo que defiende el padre. El hijo logra cumplir, a costa de la renuncia a la actividad musical, la prueba que en términos de desafío le impone el padre y que aquel vive como una renuncia. Con el cumplimiento, el padre otorga lo prometido -las tierras- pero, al mismo tiempo, la mujer, a escondidas, lo premia con la devolución de la dulzaina.

En cuentos como «La dulzaina» y «El novillo», la transgresión al deber-ser, al orden del mundo, la lleva a cabo un personaje femenino. En «El novillo» la mujer que se venga incluso se postula como inexistente en el mundo masculino: "-¿Quién habrá disparado?... ¡Si aquí no falta nadie!..." (p. 34).

Sin embargo, no se trata de una diferencia únicamente apreciable en el nivel de los personajes. En «El cholo» no es un personaje femenino quien transgrede la ley del deber-ser sino más bien el hombre más valiente de toda una cuadrilla de cogedores de café. Ante la obligación de batirse como un verdadero macho, es decir, ante la opción de la muerte, el Cholo decide por la vida: el nacimiento de su hijo lo hace cambiar su actitud: "¿Sabés qu'es?... Que mi mujer acaba de tener un güililita" (p. 141).

Se trata, entonces, más que de la oposición hombre-mujer, de la oposición vida-muerte que se presenta en términos que relacionan la vida con lo femenino y la muerte con lo masculino.

El lenguaje, así como la alusión a lo sensorial, se convierten en el sitio de superación de la censura sobre lo erótico. En «El puente», por ejemplo, el deseo amoroso de Chela es como la música de marimba que brota del puente. El caballo que al tocar el puente produce la música es el hombre que la posee.

El encuentro amoroso tiene lugar en dos planos: se insinúa en la historia relatada y se simboliza en el puente, el caballo y la música. Sin embargo, como se dijo, la censura no deja de actuar: Chela es el puente, de ahí que al quemarlo, en el desenlace, la mujer se castiga.

El país leído

Al igual que sucede con obras anteriores, al final de Cuentos de angustias y paisajes hay un glosario que se refiere al léxico, los topónimos y el habla. A partir de este detalle, podría afirmarse que la relación con el lector, aparentemente, no se aparta de la que proponen otros textos de la época. Sin embargo, la fuerte conciencia estética y literaria de estos relatos apuntan hacia una idea del lector diferente quien, como se verá enseguida, es la figura que unifica los diferentes 'tableaux' que despliega el libro.

Si en el título, la referencia a los cuentos alude a la literatura (en cuanto escritura y lectura), las angustias al ser humano y los paisajes al espacio, es mediante la conjugación de estos tres planos como se construye el referente "Costa Rica". Así, es el lector quien constituye en la lectura la comunidad nacional. Esta operación se logra por medio de la identificación de los conflictos de los personajes y el paisaje mediatizados por el estilo que los construye según dos hablas, la del narrador, que homogeniza la naturaleza, y la de los personajes, siempre igual.

En estos cuentos, calificados como ficticios desde el comienzo, el mundo periférico y

rural se despliega como parte de un paisaje uniformado estéticamente. El lector es aludido en cuanto tal y la complicidad entre él y el narrador, la posible identificación del lector nacional, se da, no sólo en la referencia a una geografía exterior, sino en el plano estético. En Cuentos de angustias y paisajes la nación deja de ser referente exterior del texto literario y se convierte en literatura. Por este cambio, exige de su lector una especie de trabajo nacionalizador, más participativo, más activo, construye, en otras palabras, un lector nacional.

El jardín de noche

En «La ventana» reaparecen los viejos temas del retorno y la espera: un hombre que promete volver, una mujer que aguarda. Ambas situaciones concentradas en un momento común, aquella noche: "El dijo, en una carta, que aquella noche regresaría..y aquella noche, ella estaba esperándolo", y en un lugar, centro del mundo de los amantes: la casa.

Como es característico en los cuentos de Salazar Herrera, el paisaje se abre hacia lo alto y las miradas abarcan grandes espacios. Aquí es la que espera quien sube sus ojos hacia el cielo: "Sentada en una banca de la salita, de rato en rato, desde la ventana, hacía subir una mirada por la cuesta... hasta la Osa Mayor". La ventana es el espacio de la mirada y el lugar de tránsito hacia lo externo, lo celeste, el horizonte más allá del abrigo de la casa. La mirada femenina desciende con la del lector: "Las casas, enfrente, blanqueadas con cal de luna, estaban arrugadas de puro viejas".

La descripción reitera el efecto desrealizador, al confundir al ser humano con el entorno animal o físico. La que espera, como Penélope no envejece y los años sólo tocan la máscara de otras casas. La alusión a la "cal de luna", sitúa un nivel más cercano de la trayectoria de la mirada, que asciende y desciende. Y todavía más abajo, se repite la presencia brillante de lo celeste: "A veces, las luciérnagas trazaban líneas con tinta luminosa", y vuelve a surgir el motivo inicial de la escritura.

Mientras ella espera sentada frente a una ventana, o bien se levanta para alimentar el fuego, actividad milenaria, el regreso de él se anuncia de varias maneras: el gato que entra en la casa, el viento que viene de los potreros. La ventana es entonces el umbral de entrada a la casa, resguardo de lo femenino.

La pérdida de los límites entre lo humano y lo natural permite percibir los elementos

antropomórficos del viento, elemento masculino, que anuncia dos veces la llegada del hombre, como él errante y alejado de su centro. Si el viento se anuda con sensaciones olfativas: "El viento venía por los potreros cortando aromas de santalucías, y entraba fragante por la ventana... igual que el gato de la casa", el agua se vincula con el sonido: "Del filtro de piedra caían las gotas en una tinaja acústica. Caía una gota y salía una nota... Caía una gota y salía una nota..."

La música del agua se acompaña con el canto producido por el encuentro del agua y el fuego, con el que el texto alude veladamente a la cercanía de un elemento femenino y otro masculino¹⁷⁸. Así, la descripción dibuja un jardín galante, lugar del encuentro amoroso: la noche, las flores, los aromas, el viento, el ruido del agua.

Esta manera de situar las alusiones a lo erótico en el plano del lenguaje o de los simbolismos tiene un equivalente en la presentación del encuentro de los amantes: "El nuevo duendecillo proyectó en la pared un abrazo inmenso". El abrazo se proyecta, el lector lo mira de manera indirecta, percibe su sombra, su reflejo.

El brevísimo diálogo permite una explicación de la ausencia del hombre, en un plano realista. El pide agua fresca, "porque allá... donde él había estado tanto tiempo, el agua era tibia y salobre". A la vez, gracias a su rico simbolismo, la alusión al agua permite pensar de nuevo en el abrazo amoroso.

El mundo amenazante, lo negativo, se sitúa lejos del cobijo femenino de la casa. Un espacio cerrado, enclaustrante, antítesis de la ventana y la casa sin barrotes. Los dos espacios se contraponen y se asemejan, no sólo como casa y celda sino como casa y tumba, vida y muerte. En el ayer del cuento, la casa tuvo barrotes y el gesto de la mujer la alejó del encierro, abrió una ventana hacia la libertad de la pareja.

De esta manera, la alusión final a la ventana sin barrotes, adquiere un doble significado. Por un lado apunta a la oposición casa, presente, mujer, frente a cárcel, pasado, hombre y, por otro, a la ruptura de las trabas impuestas al placer.

178 Rafael Pérez Miguel (1990) indica en el cuento la confluencia de los cuatro elementos: agua, tierra, aire y fuego.

Umbrales y fronteras

PARTE SEXTA

UMBRALES Y FRONTERAS

«Seguro que fue un sueño», insistían los oficiales.
«En Macondo no ha pasado nada, ni está pasando, ni
pasará nunca. Este es un pueblo feliz».

Gabriel García Márquez

No basta, para revivir y fijar esa Arcadia literaria que se añora como un mítico pasado nacional, con traer a la escena de las letras a los protagonistas tradicionales, el campesino, el pequeño propietario, ni con dibujar los decorados de las montañas acogedoras. Con estos elementos puede surgir también una literatura que atente contra la imagen idílica al alterar la relación de concierto entre las piezas del entramado ficticio. O pueden aparecer componentes nuevos, personajes molestos, vagabundos, desplazados, que sustituyan al concho, al campesino feliz: una nación que cambia por la base, ya no más por las cumbres, ni por las figuras heroicas, ni siquiera por las pintorescas. O la naturaleza puede dejar de ser paisaje y su carácter decorativo y protector tornarse amenazante, al sentirse el mundo como ajeno, hostil, cruzado y determinado por el enfrentamiento entre las clases.

En 1939 se publica, con el título de *Vida y dolores de Juan Varela*, una novela corta que ofrece ya muchos de los rasgos de la nueva orientación del género. La presencia de dos estilos opuestos, uno descriptivo y de adjetivación recargada y otro rápido, sintético, ágil, perceptible sobre todo en los diálogos, revela ya la adscripción de Juan Varela a la estética neorrealista⁹⁵. El lector vislumbra una concepción de la literatura que, por una parte se preocupa por el lenguaje y por otra lo concibe como simple vehículo para la denuncia política. Como anota Pérés a propósito de esta narrativa, el valor de "verdad" del texto adquiere una especial importancia, mientras que el valor estético se refiere muchas veces a un "arte del buen decir" (Pérés, 1982: 159).

Así, por ejemplo, el paisaje se encara desde una actitud aparentemente lírica y se recurre a una serie de adjetivos y gastadas figuras literarias, lo que resulta en una elaboración estética más bien débil y retórica:

La aurora trágica, lenta y desmayada como un atardecer, encendió su cielo sobre las crestas, avivando el despertar perenne de las selvas inmaculadas (Herrera García, 1939: 79).

Por el contrario, los acontecimientos y los diálogos, sintéticos y hasta elípticos recuerdan más bien una prosa periodística, rápida y directa: "La carreta era prestada. Le hizo un entoldado de bambú, tendió en el piso la esterilla y allí acomodó a la familia" (Herrera García, 1939: 58).

Paralelamente, el propósito de denuncia, percibido como independiente de la elaboración retórica y el afán de objetividad que mueve estos textos facilitan la utilización de diversos

95 El grupo de narradores conocido por la crítica como "generación del 40", posee una vasta producción novelística orientada en general por los postulados neorrealistas. Destacan los nombres de Adolfo Herrera García (1914-1975), Carlos Luis Fallas (1909-1966), Fabián Dobles (1918), Yolanda Oreamuno (1916-1956) y Joaquín Gutiérrez (1918). Algunas veces se incluye en este grupo a José Marín Cañas (1904-1981).

La casa paterna

mecanismos conceptuados como "no literarios". En el caso de Juan Varela, el uso de documentos legales y recortes de periódicos busca reafirmar la veracidad de los hechos narrados y apunta a un nuevo código de verosimilitud.

La discusión sobre estos parámetros de verosimilitud es constante, no sólo en la crítica literaria sino también en los mismos escritores. Es conocida la insistencia del narrador neorrealista en su carencia de oficio literario. Pérus señala esta peculiaridad a propósito de *Mamita Yunai* y advierte que el problema de la forma es casi un 'leit motiv' de la narrativa de esos años (Pérus, 1982: 159). Así, en un prólogo escrito inicialmente para la edición mexicana de 1957, Fallas se encarga de aclarar que la militancia política no le ha dejado espacio a la preparación literaria:

Pero, para la labor literaria, a la que soy aficionado, tengo muy mala preparación; no domino siquiera las elementales reglas gramaticales del español, que es el único idioma que conozco, ni tengo tiempo ahora para dedicarlo a superar mis deficiencias (Fallas, 1957: 14).

Tanto la oposición mencionada entre oficio y compromiso como el argumento de la escasa educación se repiten en la crítica. En su prólogo a la novela de Fallas (edición de 1966), V. M. Arroyo insiste en la escasa instrucción del autor y su desconocimiento de "escuelas ni estilos, de modas literarias, ni de recursos o trucos artísticos" (Arroyo, 1966: 8).

Autodidactismo, pobre preparación literaria, formación partidaria, se ofrecen como garantía de veracidad y compromiso y configuran una noción de literatura diferente. Como explica Picado, esta oposición *natural/artificial* es uno de los recursos más frecuentes del verosímil crítico:

Lo que se considera mayor o menor naturalidad o artificiosidad de las obras, permite a la crítica dividir al conjunto en dos grupos; unas espontáneas, claras, sinceras, naturales, en último termino; las otras, literarias, retóricas, cerebrales, sofisticadas (Picado, 1983: 47).

Según el autor, este mecanismo reduce los textos diferentes a textos conocidos, tratando de neutralizar sus posibilidades de romper las fronteras de lo verosímil.

Pero a esta crítica militante se enfrenta otra, defensora de un quehacer literario que no altere la armonía de la imagen nacional. Como recuerda Bonilla, inicialmente *Mamita Yunai* se declaró

ilegible y fue expulsada por los críticos del campo de lo literario⁹⁶.

Existen otros recursos, menos extremos, para neutralizar cualquier efecto subversivo que puedan producir estos textos. Por ejemplo, en ediciones reciente de la novela de Fallas, se recurre a comentarios o advertencias que sacan del presente de la lectura los aspectos de denuncia del texto. Por ejemplo, la edición de la editorial Lehmann de 1971 está acompañada de una nota significativa:

Si la novela ha sido traducida a muchos idiomas, quizá con el doble propósito literario y proselitista, para nosotros tiene un valor un tanto diferente: es una obra literaria definitiva y tiene aspectos históricos, cuyas circunstancias hemos ido superando gracias a nuestro régimen democrático, a la educación de nuestro pueblo y como consecuencia por haber tenido gobiernos moralmente fuertes frente de (sic) grandes empresas.

A lo anterior hay que agregar las advertencias que, en la primera página, recuerdan que Fallas es "Benemérito de la Patria" y que obtuvo el "Premio Nacional de Literatura Magón".

La oscilación de la crítica en cuanto a los parámetros de verosimilitud aplicables a las novelas del período se percibe en las opiniones de Bonilla sobre Juan Varela. Bonilla juzga como positivos detalles de gran realismo pero advierte que estos aparecen junto con problemas y soluciones que no corresponden al modo de ser costarricense y juzga "como un defecto lo que el considera una tesis colectivista absurda" (Bonilla, 1957: 312).

Desde otro punto de vista, Arroyo, siempre en relación con Fallas, subraya también el realismo, entendido como adecuación a la realidad externa, como un mérito de la novela. Este rasgo, que posibilita el carácter didáctico y militante del texto, aparece como uno de sus valores centrales.

Tomando en cuenta juicios como los mencionados, no es de extrañar que, como anotan Gallardo y Picado a propósito de la literatura criollista (1984), la referencia al autor y las circunstancias concretas de la escritura sean un criterio de validación tan importante para esta literatura y sus

96 "El libro citado fue uno de los que se presentaron en 1940 al concurso de la mejor novela latinoamericana pero el jurado lo desechó, por no considerarlo una novela, y el autor lo editó en 1941" (Bonilla, 1957: 320). Era un concurso auspiciado por la Editorial Farrar y Rinehart, de los Estados Unidos.

críticos.

Se trata de nuevo de adecuar la obra a una imagen previa del país, imagen cuyo sentido armónico y cuyo sabor idílico varían o se niegan de acuerdo con el compromiso ideológico del crítico. La crítica más conservadora se empeña en filtrar los elementos fastidiosos, mientras que otros destacan el valor de verdad de estos textos. Así, pese a las diferencias de la crítica, el reclamo realista se mantiene constante. Se trata siempre de exigir a la obra una adecuación con un mundo previo, externo a ella y del cual debe dar cuenta cabal. Como indica Picado a propósito de este asunto

La lectura de las obras de Fallas ha tendido a encerrarse en concepciones normativas de diversa índole. Eso sólo puede originar una seudocrítica de pose judicial, condenada a escoger el marco de series binarias: protesta-conformidad, realismo- ficción, artificial-auténtico, bueno-malo, etc. (Picado, 1987: 229).

La intención ejemplarizante y didáctica que la crítica y los autores otorgan a esta literatura queda de manifiesto en los abundantes párrafos en los que el narrador reflexiona sobre tópicos sociológicos, históricos o políticos que le preocupan. Los comentarios sobre la democracia rural, el país y la sociedad costarricenses, o las reflexiones del narrador de *El sitio de las abras* sobre la religión, o bien su larga insistencia en presentar un código moral del campesino creado para hacerlo fallar, profundizan la orientación didáctica de la novela.

A veces, como es el caso de *El sitio de las abras*, surgen elementos folletinescos que debilitan la fuerza del texto: en las digresiones de Martín, el amor y la degradación de Concha, hija de terratenientes enamorada de un abrero. Igualmente acontece con la historia insertada de Perdomo, cuyos elementos interesantes de oposición con Martín: leer, conocer, hablar, actuar, frente a no leer, no mirar, callar, actuar violentamente están abortados por lo folletinesco. Sucede así con los procedimientos de construcción de los personajes, cuyas intenciones son las que generan los conflictos, todo lo cual hace que estos se sientan como inmotivados. En la novela de esta generación, la intención ideológica no siempre redundan en logro estético.

LA PÉRDIDA DE LA ARCADIA

Algunas de las novelas de la numerosa producción narrativa de estos años, siguen la impronta de arquetipos míticos y recurren a viejos moldes literarios, como el relato de fronteras y la novela de aprendizaje, que reviven el periplo heroico dentro de una sociedad desacralizada.

Juan Varela, la novela de Herrera García narra la vida de un campesino, desde la adquisición de una parcela hasta su ruina y encarcelamiento. La crítica literaria la ha enfocado como una obra opuesta al costumbrismo y que rompe con los mitos oficiales sobre la propiedad de la tierra. Utiliza un esquema biográfico, lo que es evidente desde el título y posee un carácter ejemplar que extiende la crítica política a la totalidad de la comunidad campesina.

El sitio de las abras, de Fabián Dobles⁹⁷, considerada representativa de la corriente agrarista, trata el tema de la posesión de la tierra desde la lucha de los pioneros hasta su pérdida en manos de los acaparadores. Los campesinos reciben ayuda del cazador de lagartos, Martín Villalta, pese a lo cual pierden las abras. Será Martín Vega, nieto de este y bisnieto del fundador Espíritu Santo Vega, quien reanude la lucha, esta vez organizada, contra los latifundistas.

La tierra de conquista

El viaje de los pioneros, ya sea la pareja primordial o la familia del patriarca, los aleja de un mundo ordinario que se torna para ellos inhabitable. El valle ha dejado de acoger a sus hijos que se desplazan a espacios alejados e inhóspitos. Este allá del pionero está evocado con nostalgia en *El sitio de las abras*:

No obstante, en la Meseta el tono de la vida civil era rural y democrático. Resultaba difícil

97 Entre la producción de Dobles destacan *Ese que llaman pueblo* (1942), *El sitio de las abras* (1950) y *Los años, pequeños días* (1989).

La casa paterna

encontrar una familia de labriegos que se tuviera en el fondo de su corazón por menos que cualquier otra. Si bien se respetaba en grado más alto al letrado, al hombre rico o al cura, la conciencia de igualdad se hallaba bien atrincherada en los espíritus, ya que históricamente todos, los de abajo y los que solían considerarse arriba, habían por igual edificado el país (Dobles, 1950: 39).

En la cita precedente se nota un rasgo que se mantiene constante en la novela de Dobles: la oscilación del narrador frente al lenguaje campesino y la dificultad de cederle la palabra. La reflexión sobre el origen de la democracia costarricense aparece enlazada a las opiniones de una campesina, Dolores, esposa de Santos Vega pero el narrador no logra desprender su voz de la del personaje. Esta manera de narrar se encuentra también en la novela de Herrera y en Mamita Yunai.

En aquella tierra añorada por los campesinos, cambiaron las relaciones de propiedad y los pioneros se sintieron desplazados, asunto del que tiene conciencia el patriarca, don Santos Vega. Hay, pues, una referencia a un tiempo mejor, todavía más remoto, anterior al presente de Santos Vega. La meseta y las abras son, en apariencia, espacios contrapuestos.

En esta novela, sin embargo, la colonización de la nueva tierra consiste en proporcionarle los rasgos ancestrales y morales de la tierra de origen, construir la utopía que se sitúa en los inicios legendarios de la nacionalidad. El esfuerzo de los pioneros consistirá en recrear ese tiempo inicial y reconstruir la Arcadia perdida. El pasado idílico, que aquí también se sitúa en las décadas doradas de 1850 y 1860, sirve de modelo mítico a los colonos, que nunca perdieron la memoria de aquellos tiempos mejores⁹⁸.

La visión del valle es la de un lugar idílico pero sin retos, por lo que su carácter de conquistable vuelve atractivo el nuevo territorio. La naturaleza fuera del valle es un espacio de conquista, t-

98 Esta novela se desarrolla en cuatro momentos históricos diferentes: el primero, antes de 1875, cuenta la absorción de las pequeñas propiedades por el latifundio en el Valle Central; en un segundo momento se narra el intento de Ambrosio Castro de apoderarse de las tierras de los abrerros; posteriormente se cuenta como se apodera Laureano Castro de las abras, a principios del siglo; la parte final se refiere a la lucha entre los precaristas, descendientes de los abrerros y la familia de los González, a mediados del siglo.

La casa paterna

tierra de hombres, en la que se despliega la épica y la ética del trabajo como fuente de riqueza. En las abras por eso van adelante los hombres, luego las mujeres y el resto de la familia y los animales. Pero, a la vez, la naturaleza es el espacio para una arcádica imbricación entre el hombre y la naturaleza, presente en ambas novelas, aunque más claramente en Juan Varela.

El espacio natural es, por lo tanto, transformable por el trabajo, actividad comparada en la novela de Dobles con la guerra. La cercanía entre labor y guerra hace oír los ecos del Himno Nacional en varios momentos: la guerra de las abras se compara con la guerra de 1856, la familia se equipara con la patria, el trabajo con la batalla y, de alguna manera, el enemigo con la naturaleza. Esta percepción de la naturaleza no es sin embargo la única posible, ya que esta es, en otros momentos, madre nutricia.

La imagen de la naturaleza no se separa de la visión, algo mítica, de la mujer en las abras, con algo de hechicera y sabia, como sucede con Dolores:

Se conocía de cabo a punta el abecedario de yerbas medicinales, y en el arte de curandear, aconsejar oraciones infalibles y, en veces, hasta leer la suerte en la palma de la mano, no se le encontraba rival en varias leguas a la redonda (p. 19).

La figura de Dolores ejemplifica en la novela otras virtudes, como la decisión, la valentía, la prudencia e incluso la superación de los prejuicios que dominan a Santos, su marido, como queda claro en su actuación comprensiva ante los amores de su hija Magdalena y Martín Villalta. En ese punto, su actitud contrasta con la del esposo, dispuesto a vengar la deshonra de la muchacha.

De alguna manera, en ambas novelas se produce una asimilación entre la tierra y la mujer. En Juan Varela, Ana es un elemento natural más, en aparente valoración de lo femenino. La mujer se confunde con la tierra y su hijo es otro fruto del trabajo de Juan como labrador: "Y creció más el niño. Y creció más la milpa" (Herrera, 1939: 23). La mujer es, entonces, el espacio del trabajo creador y fecundante del hombre. Lo histórico, el mundo fuera de la vinculación elemental con la naturaleza estará generalmente determinado por las actuaciones masculinas. En Herrera, lo natural, lo amoroso, lo relativo a la mujer, prescinde de lo escrito y casi de la palabra, es silencioso: "Por las noches, abrazado a Ana, decíale cosas al oído. Ella no pronunciaba vocablo" (p. 28). No obstante, la actuación de los personajes femeninos en El sitio de las abras, especialmente en el caso de Dolores,

les permite una mayor participación en el universo de las decisiones vinculadas con la historia.

En el otro lugar de esta ecuación, surgen las figuras del patriarca y el pionero. Santos Vega aparece descrito con las cualidades del campesino religioso, honrado, valiente y trabajador. La presencia de Martín Villalta resalta los arquetipos del cazador y el labriego. Aparece como un héroe, amante del peligro, cazador de lagartos, de hacendados. Villalta viene de fuera, explica y dirige a los campesinos, quienes por sí solos no logran superar las limitaciones de su situación. En cuanto personaje, Villalta es más complicado que Espíritu Santo, se enfrenta a este con astucia, sentido común. Hay un atractivo diabólico en él y su actividad y conocimiento del mundo exterior lo tornan superior al resto. Su valor individual ante los hacendados, al frente del grupo campesino, contradice en apariencia la tesis final de organización sindical. La actitud individualista es causa de que el fruto de los esfuerzos de Villalta se pierda cuando este se aleja de las abras. Sin embargo, en un plano más profundo, también su nieto, heredero de su valor y decisión, es un héroe solitario, un hombre también venido de fuera para auxiliar a los campesinos.

Efectivamente, en la segunda parte de la novela, esta figura justiciera, portadora de la voz y la acción de los oprimidos más que del conocimiento de una civilización, se sustituye con la del sindicalista Martín, el hombre de partido, el nuevo héroe. En el nacimiento de Martín convergen las circunstancias del nacimiento del héroe: descendiente de un hombre superior, contrasta como aquel con la colectividad de abrerros. Como su abuelo, es inteligente, posee el don del habla y es justiciero. Conoce, a diferencia de su tío abuelo Remigio, la verdadera versión, la versión trágica de la historia de los Vegas, la interpretación del despojo que coincide con la historia de la familia de pioneros en la realidad del texto.

A partir de estos dos personajes, entonces, la novela bosqueja una tesis: el individuo solo no puede solucionar los problemas de una comunidad. Sólo la organización permite interpretar correctamente los hechos y actuar adecuadamente y con posibilidades de éxito.

Los hacendados son descritos por el narrador en sus rasgos físicos: labios delgados, gordura y en sus actitudes morales, de acuerdo con modelos literarios trillados en los que la congruencia entre la apariencia y el comportamiento denuncia un evidente propósito didáctico. Por lo tanto, la psicología de los personajes es previsible, está motivada por el narrador moralmente y explicada incluso por los rasgos físicos. En contraste con los hacendados, los abrerros trabajan con sus manos y las de sus familias, algunos de ellos están cerca del arte y el amor o son personajes lúdicos, artistas,

contemplativos. Unos son ociosos, los otros trabajadores, lo que les da un incuestionable derecho a la tierra. Unos son usurpadores, otros usurpados y algunos, muy pocos, aparecen como salvadores.

Por otro lado, en Juan Varela, el lector se encuentra con un campesino ya totalmente alejado de la caracterización folclorizante. Un personaje, que al igual que los abrerros, aparece como paciente, a merced de las fuerzas económicas, un protagonista limitado en su hacer. Su historia se cuenta, al menos en la primera edición de la novela, como la vida y los dolores de un campesino, es decir, el autor marca desde el inicio una visión del campesino como ser sufriente.

Arcadia y utopía

El nuevo territorio tiene condiciones paradisíacas junto a los elementos de salvajismo y dureza propios de territorios vírgenes. En *Juan Varela*, una pareja primordial consolida su cariño en una secuencia entrelazada con el proceso de apropiación de la tierra por parte de Juan. Juan y Ana van creando el espacio que los rodea, casa, hijos, animales, siembras, en una actividad en la que el trabajo pierde sus rasgos negativos. El erotismo se insinúa, cosa rara en la narrativa nacional de la época, y se acepta como algo primitivo, natural, sin censura y sin la norma matrimonial. Lo milenario, los rezos, el fuego, la luz de los insectos contribuyen al ambiente paradisíaco. La imbricación entre el hombre y la naturaleza llega a tal punto que los animales se aproximan a la casa y no causan daño a los sembradíos: "Enfrente del arenal, entre los breñales y socolas donde se riegan los frijoles, ha hecho su sesteo, este verano, una manada castaña de venados" (p. 29). Estos mismos animales serán dañinos hacia el final de la novela, cuando Juan y su familia son expulsados del paraíso que deseaban reconstruir. De la misma manera, cambiará para Juan en ese momento la relación con la tierra, y el trabajo dejará de ser placentero para convertirse en una lucha dolorosa⁹⁹.

Este espacio natural se despliega dentro de una cronología también natural, regida por el decurso de las estaciones y los partos de la mujer. La familia de Juan y Ana es casi una familia sagrada, descrita mediante imágenes que recuerdan a la Virgen y al Niño. La historia de la pareja no se separa de la historia de la tierra y a la pérdida de esta corresponde la disolución de los vínculos

99 Como aclara Frye, con el cristianismo "el mito del contrato se convierte en el de la creación y el del jardín del Edén, siendo la subsiguiente caída resultado de una violación del contrato" (Frye, 1971: 163).

familiares y la muerte del primogénito.

A propósito de la persistencia de estructuras míticas en la literatura, Frye se refiere al mito del contrato social, como explicación del origen y al de la utopía como el futuro o el fin que busca la sociedad (Frye, 1971: 151). La utopía insiste en la proyección al futuro, el ordenamiento racional y el dominio del hombre sobre la naturaleza. Como una variante de la utopía, el autor se refiere al mito de la Arcadia, en el que destaca la cercanía entre el hombre y el mundo natural.

De acuerdo con esto, parece que el elemento utópico ocupa un lugar muy periférico en la obra de Dobles y está casi ausente de la de Herrera. En esta última se sitúa quizás únicamente en la voluntad autoral visible en el prólogo y en la función asignada a la escritura. Incluso ahí, el hecho de que muera Alvaro Castañeda, el intelectual y maestro, aunque sus deseos sean recuperados por el autor, disipa aún más cualquier esperanza de cambio. No en balde el texto insiste en la disolución de la familia y la expulsión de Juan y los suyos de la nación. En otras palabras, la visión de un idilio posible no ilumina un camino para reconstruir el pasado. En Dobles, el futuro se vislumbra de alguna manera y Martín Vega encuentra en el relato de su tío Remigio, el poeta y artista, la reconstrucción ideal de la sociedad que intenta hacer posible mediante la acción revolucionaria. Además, el establecimiento de la utopía tiende, en esta novela, a repetir los rasgos sociales de la sociedad anterior pero organizados alrededor de la casa patriarcal, en la que se centralizan los ritos y las funciones sociales. Es decir, que al sometimiento de la naturaleza no corresponde una organización política, social o económica complejas sino que el progreso se piensa junto a la vida de las generaciones alrededor de la casa familiar. Se confirma así el carácter paradisiaco de la sociedad ideal: en *El sitio de las abras*, la casa es a la vez hospital, lugar de reunión, ermita, lugar de justicia. Esas funciones las ejerce la pareja fundadora y la casa se convierte en una especie de centro e imagen reducida del mundo. A su vez, la imagen se reproduce dentro del hogar en otra más sagrada: el portal, el nacimiento, que Dolores construye cada año a semejanza de los belenes tradicionales de la tierra de origen. El hogar como patria, que reduce de nuevo el espacio social al familiar.

Más fuertes que la orientación utópica resultan los matices arcádicos y paradisiacos de las formas de convivencia imaginadas en ambas novelas. En *El sitio de las abras* este elemento alude a un estado original, a una Edad de Oro localizable en el tiempo. Los elementos paradisiacos y arcádicos en Juan Varela se perciben sobre todo en la integración del hombre con la naturaleza y en aspectos antiintelectuales, como el silencio y la fecundidad, vinculados más que nada con la figura

La casa paterna

de Ana. En esta novela, la organización social es externa y opresiva, rompe una relación prácticamente asocial, una vida de pareja, simple, sexualmente plena y armoniosa, ligada a la naturaleza. En la de Dobles, como se dijo, los elementos sociales, basados en la sencillez y la igualdad, aparecen ordenados alrededor de la casa y la pareja fundadora.

Familia y partido

Si en la novela de Herrera la denuncia social va unida a la historia de la pareja, en la de Dobles se trata sobre todo de una genealogía y se concibe la familia en un sentido más amplio. La familia patriarcal en las abbras se rige por valores antiguos de trabajo y abnegación y en ella lo religioso juega un papel central. En este punto, como en los demás, el narrador trenza sus reflexiones con las del personaje. Desde la perspectiva de Espíritu Santo Vega, la familia aparece como el marco que posibilita la diferenciación y la identidad de los sectores sociales. Se medita sobre la familia de campesinos, la familia de desposeídos, en líneas que enlazan la noción de familia y la cuestión social. También se concibe la familia como el motor del cambio, de modo que el transcurrir del tiempo se avista como un sucederse de las generaciones campesinas.

En las meditaciones de Martín Vega, la asociación política, el sindicato o el partido, reproducen también las relaciones familiares:

Cuando lo llaman "compañero Martín, camarada Vega", se siente cálidamente satisfecho, orgulloso y hasta enternecido, casi tanto como cuando su madre le cantaba de pequeño para que se durmiera confiadamente. Aunque ya no esté la madre, ahora también confía (p. 148).

Se trata de un mundo asocial, primitivo, coherente con la relación *hombre/naturaleza* propia del inicio mítico. La unidad social sigue siendo la familia, que se proyecta en la unidad mayor de los pioneros, con ausencia de una sociedad organizada mediante principios más impersonales.

Expulsión del paraíso

El alejamiento progresivo del valle a que se ven sometidos los nuevos personajes tiene lugar

mediante una serie de desplazamientos, de pérdidas y expulsiones que terminan, en algunos casos, por aislarlos de la comunidad nacional. Así, Juan Varela sale de su Santa Bárbara y se dirige hacia Barranca, en el litoral del Pacífico, de donde es expulsado hacia la isla del penal, San Lucas. En su caso, ese movimiento implica también un tránsito de lo legal a lo ilegal. Ana, su esposa, también cae fuera del cobijo de la nación: unida a un extranjero, un nicaragüense, se marcha a la lejana localidad de Parrita. La historia de amor es una historia de pérdida desde el momento en que el protagonista es despojado de su parcela. Empieza con la unión de los amantes y termina la historia con la muerte de la pareja y el niño.

Este proceso se marca en las dos partes de la novela. En la primera se presenta la tierra como madre generosa, con una fecundidad parecida a la de Ana. Se habla de la solidaridad sin conflictos y el protagonista sueña con un futuro mejor. El narrador mantiene un tono optimista, que varía a partir del capítulo tercero, al entrar en crisis los demás elementos de la visión idílica (Arce, 1978b).

El nuevo paraíso se pierde también¹⁰⁰. Las causas del despojo son externas, económicas. Las de la tragedia se sitúan fuera del espacio novelesco, lo que da la impresión de que son fuerzas incontrolables y desconocidas. Pese al reiterado realismo, el lector topa con una concepción mágica de la causalidad social, donde juega el dinero como obstáculo para la felicidad del protagonista Juan Varela: la ley económica casi llega a personificarse. El enfrentamiento social se concibe con simplicidad, literaturizado, en una sencilla historia de buenos y malos.

Hay entonces dos formas de imaginar la tierra: como propia y entonces se asimila a la mujer amada, o como ajena, y se califica como prostituta. Así, la tierra siempre se piensa desde su relación con el pequeño propietario¹⁰¹. Por eso en *El sitio de las abras* se defiende la organización de los abreros y en la novela de Herrera se alude a un pasado feliz de pequeña propiedad. En la narrativa,

100 Interesa recordar el análisis de algunas de las obras de este período propuesto por Quince Duncan. Según él, en esta narrativa alcanza su máximo desarrollo el mito del paraíso perdido. El autor estudia la presencia del mito en *Dobles* y en *Herrera* a partir de un esquema organizado por los elementos pasado, caída, peregrinaje y redención (Duncan, 1987: 88).

101 De nuevo se evidencian las relaciones entre la novela nacional y la organización patriarcal. Como explica Sommer, la figura del Macho implica una doble actividad, como luchador y como padre. La Mujer-tierra es el premio de su lucha y la fuente de su trabajo (Sommer, 1983: 12).

como en otras formas de la conciencia nacional de los costarricenses es la gran propiedad la que rompe la utopía. No en balde el mito original sitúa el nacimiento de la democracia en la distribución justa de la tierra.

En Juan Varela, el tiempo natural de los partos y las cosechas, la tierra y la mujer traba vínculos estrechos con un tiempo ajeno al mundo campesino: un tiempo indeterminado, marcado a veces por el imperfecto y a veces por el presente pero no referido ya a lo natural: el tiempo del jornalero despojados. Pero sobre todo, existen un espacio y una temporalidad dictados por la ley. El tiempo y el espacio de la ley enmarcan la narración en Juan Varela, inaugurada por un texto que, en su doble condición de documento escrito y documento legal, se desvaloriza a lo largo de la narración. El capítulo 1 da inicio con la copia del "Boletín Judicial n.26 del año XIII" (p. 15), fechado el 29 de enero de 1935. Además de trabajar a favor de la verosimilitud, al proporcionar exactamente la ubicación del terreno baldío que se convertirá en la tierra del campesino Juan Varela, el recurso traza un espacio jurídico previo al desarrollo de la trama. Los elementos que marcan la degradación de Juan, como la baja en los precios de los productos agrícolas, las notificaciones, el pagaré, se incorporan como textos escritos dentro del propio tejido textual, o sea, como intertextos. El espacio legal es entonces previo a la historia de Juan, quien pierde el auxilio de la legalidad y realiza acciones fuera de la ley. Así, el texto propone el problema de la legalidad y la ilegalidad de manera que el desarrollo de los hechos invierte la posición ante la ley y la axiología de la obra resulta determinada por la historia de un solo individuo. La entereza, la valentía, la justicia quedan fuera de la ley, la delación, la traición, la injusticia, dentro de ella.

Más adelante, el documento de pérdida del terreno, fechado en 1937, que cierra el cuarto capítulo, clausura también definitivamente el tiempo de Juan como campesino. A partir de este capítulo, en un ritmo más acelerado, en páginas menos descriptivas, se narra su vida como peón en una tierra ajena y su definitiva degradación.

La dedicatoria de la novela, que resulta otro intento de borrar la distancia entre la realidad y la ficción, ofrece la obra "A la memoria de Eduardo, primogénito de Juan Varela y Ana Madrigal, enterrado la tarde del domingo 20 de febrero en el cementerio de San Ramón". Firmada y fechada por el autor, la dedicatoria permite saber que la historia de Juan Varela tiene lugar en un lapso de cuatro años, entre principios de 1934 y febrero de 1939. Pero 1939 es también la fecha de la

La casa paterna

escritura de la novela, que ve la luz ese mismo año¹⁰². De esa manera, el autor sitúa el origen de su texto en la realidad. Al acercar el momento de finalización de la vida y los dolores del campesino con la fecha de la escritura y publicación de la novela, el autor se incorpora como parte del mundo narrado. Este recurso se repite en otros momentos, como en el capítulo VI, en que aparece una nota en la que el autor interviene directamente: "Álvaro Castañeda, maestro de escuela: yo recogí por intermedio de un reo tu última voluntad. Espero el transcurso del tiempo para darle cumplimiento. A.H.G." (p. 80). En el caso de la dedicatoria, además, se logra otro efecto. En el capítulo final un reo comunica a Juan la muerte de Eduardo con palabras casi idénticas a las de la dedicatoria. Esta reiteración muestra la voluntad de denuncia que enmarca el texto, de manera que las referencias a la ley quedan dentro de este marco. La visión del presidio y la expulsión de Juan y Ana son la otra cara, la verdadera para el autor y los lectores, del universo legal que condiciona la desgracia del campesino.

El capítulo VI termina con la expulsión de Juan del territorio nacional, geográfico y legal, hacia la isla de San Lucas. El Juan del último capítulo ya está fuera de la nación y del tiempo de su propia historia. Un dato de anticipación, que bien puede considerarse una falla de construcción dentro de la estética realista del texto, indica la segregación de Juan Varela del tiempo marcado en la novela: "Cuando recibió noticias ya había encanecido" (p. 6). Juan se encuentra, por lo tanto, más allá incluso del mundo y el tiempo de escritura de la novela.

Ayer y hoy

En *El sitio de las abras*, se oponen constantemente presente y pasado¹⁰³. Para algunos, como

102 Arce recuerda que en este texto existe un marcado interés en mostrar el orden cronológico de los acontecimientos. Sin embargo, la indicación de fechas plantea un desfase entre el tiempo de la historia y el de la narración que se siente como un anacronismo. Este dato se explicaría gracias al deseo de presentar la novela como crónica de algo efectivamente acaecido, al situar los hechos, simultáneos a la narración, como ya sucedidos (Arce, 1978b).

103 Según Molina y Salas, la oposición pasado/presente constituye el eje estructurador de la obra. Analizan el conflicto y los personajes a través de esa dicotomía. El pasado funciona con respecto del

La casa paterna

Remigio, el paraíso es un tiempo, el tiempo en que sus antepasados dominaron la naturaleza de las abras. También para Santos Vega el pasado tenía el atractivo del paraíso perdido pero para él y los pioneros era posible reconstruirlo. Si Remigio idealiza el ayer, un ayer que ya se narró como difícil, tiempo de despojos e injusticia, Martín y Concha se separan del pasado al crecer y el joven sindicalista realiza una lectura revolucionaria de este pasado, que utiliza políticamente. En la historia del último Martín, el ayer sufre un proceso de desficcionalización: primero, Concha y Martín niños, todo se imagina como maravilloso y poco a poco se va difuminando de la conciencia del joven este matiz de felicidad. En su mente, la historia de las abras y los Vega, pasa por un primer momento en que la tierra ofrece condiciones de paraíso. La presencia del ciudadano Ambrosio Castro amenaza esta armonía, peligro que se detiene momentáneamente por la intervención de Martín Villata. Posteriormente, vendrá el despojo total, la desunión familiar, la cárcel y la muerte. El ciclo por la justicia se reinicia con la lucha de los precaristas, conducida por el nuevo Martín.

La lucha final de Martín Villalta y el sindicalismo intenta un retorno a la propiedad antigua, a la antigua distribución de la tierra. El texto se hace eco del mito fundador de la nacionalidad costarricense, el de una justa distribución inicial de la tierra, de un ayer feliz y añorado en el que todos fueron pequeños propietarios. La tarea de Martín, el sindicalista y hombre de partido es convertir en dueños a los des-poseídos, despojados de hoy.

El capítulo XI narra el nacimiento de Marcelino Vega, hijo de Magdalena Vega y Martín Villata, la partida de este último y la muerte del patriarca Santos Vega. Marcelino Vega es hijo del héroe y, en cierto sentido, de la "reina", Dolores. Constantemente se insinúa la seducción que el cazador ejerce sobre la mujer: "Dolores, en cambio, se había dicho ya que tal proceder era digno de un hombre como hubiera querido que fuera ñor Vega" (p. 62). Villalta, por su parte, admira la fuerza de Dolores y se siente más unido a ella que a cualquier otro de los abrereros: "Además, qué hermosa manera de cantar, se decía para sí, cuando la oía reír: 'tintinea como un cenizontle' " (p. 78). Dolores impulsa a Magdalena a tener el hijo que ella, por su condición de casada y por su edad no podía tener con Vega y el texto resuelve el problema de la unión entre ellos sin romper el pudor ni

presente como génesis de este, como punto de comparación para resaltar la degradación actual y como garantía moral para la acción. La idealización del pasado, por otra parte, le confiere un peso definitivo en la obra y la tiñe de un matiz añorante (Molina y Salas, 1980-1981: 159-182).

La casa paterna

atentar contra la coherencia ideológica del mundo. La pelea, sin mayores consecuencias, entre el héroe y el patriarca, será suscitada por la pérdida de la honra de la muchacha. No sólo Dolores y Martín, sino incluso el propio narrador, desacreditan el código de honor campesino y posibilitan una solución conciliadora del conflicto. No se consuma el sacrificio, no hay ritual sangriento para desplazar de su mandato a ñor Espíritu Santo.

La pérdida de las abras y la muerte de Laureano Castro a manos de Marcelino Vega no aparecen actuados en el texto. Martín Vega, el nieto de Martín Villata, recuerda estos pasajes. De esta manera, los hechos se conocen mediados por los recuerdos del joven, inseparables en muchos momentos de la palabra del narrador. El texto, que ya evadió el conflicto erótico en relación con el nacimiento de Marcelino Vega, lo posterga de nuevo al expulsar su actitud vengadora a un lugar doblemente protegido por el lenguaje. Será el nieto de Martín Villalta quien asuma, desde su presente y mediante la acción organizada en un sindicato, la responsabilidad de redimir a los campesinos usurpados. También será este personaje quien se proponga la reconciliación con la figura paterna. El acercamiento final se logra en el campo de la acción política, de la que Martín toma conciencia en la ciudad, fuera del texto y el ambiente campesino. Este último rasgo resulta también congruente con la desconfianza en las posibilidades del campesino para cambiar su situación, que se había manifestado en la historia de Martín Villalta.

La reconciliación entre Marcelino y Martín Vega, muy poco justificada en el texto, lleva no obstante a una identificación que comporta cierta visión de futuro:

Martín ligeramente más alto. Marcelino de hombros más anchos, caminan el uno al lado del otro.

Ellos no lo saben, más se parecen tanto sus andados (pp. 196-197).

De esta manera, cualquier mirada sobre el porvenir que sitúe en una utopía la sociedad anhelada, aparece como una derivación del poder ejemplarizante y didáctico concedido a la literatura.

No obstante este final proyectado hacia el futuro mantiene gran peso la mirada hacia el pasado. La proyección hacia el ayer tiende a mitificar los orígenes de la sociedad costarricense. A partir del análisis y, a veces, el rechazo del presente se busca la génesis en un "contrato social"

imaginado en la edad de oro de la república. El intervalo temporal respecto de ese origen es generalmente insuperable. La literatura toma conciencia de la distancia entre su presente y el pasado idealizado, distancia esta no sólo temporal sino sobre todo ética.

En la novela de Dobles, sin embargo, existen dos elementos que aproximan el pasado fundacional: la ubicación temporal del inicio de la saga de los Vega en una fecha cercana a la época dorada (1875) y la presencia de Espíritu Santo Vega, partícipe de los hechos de 1856 y, por lo tanto, testigo de los orígenes heroicos de la nación. Los Vega tratan de reiniciar una época e inaugurar una sociedad que reproduzcan los tiempos pretéritos. Por situarse en el pasado, el mito del contrato social permite explicar las virtudes y el comportamiento igualitario de los campesinos¹⁰⁴. Por otro lado, proporciona un modelo posible y no totalmente alejado de la experiencia de los personajes.

Las resonancias del canto «Patriótica costarricense» en varios lugares del texto recalcan esta tendencia a la reconstrucción del paraíso original. Esta canción aparece cantada por Remigio (p. 142). Se trata de un nuevo esfuerzo didáctico por reiterar el mensaje de la pérdida de las abras como ejemplo del cambio experimentado por la totalidad del país. La idea de nación remite a un transcurrir en el tiempo, más que en el espacio, se intenta una relectura de la historia para explicar la nación actual. Se trata, en la novela de Dobles, de una proyección de lo nacional a un origen ahistórico: la distancia temporal del presente de la narración con los hechos relatados en la primera parte, así como la cercanía de estos con los hechos bélicos de 1856, confieren cierto tono épico a la novela. Este se reafirma en el carácter heroico de algunos personajes, así como con la ausencia de una sociedad. Sin embargo, y surge de nuevo lo didáctico, se pretende reconstruir el vínculo entre ese tiempo heroico y el presente, de manera que se proyecte el origen de lo nacional a un pasado reconocible, aunque paradisiaco. Se transforman los cultivos y el campo a través del tiempo pero sin romper totalmente con el pasado en ningún momento: permanece siempre el espíritu de las abras. La historia nacional se equipara al ciclo vital de las abras, es la herencia de los hombres dentro del ideal del pequeño propietario.

Además, como se ha indicado, el establecimiento de esta utopía tiende a repetir los rasgos

104 Frye habla del poder explicativo de este mito, que "pone énfasis sobre los datos actuales de la sociedad, de los cuales se supone que es una explicación" y agrega que el pasado del mito del contrato social "es el ámbito en el que reside la evidencia histórica" (Frye, 1971: 152).

sociales de la sociedad anterior aunque organizados alrededor de la casa patriarcal, en la que se centralizan los ritos y las funciones sociales. Es decir, que al sometimiento de la naturaleza no corresponde una organización política, social o económica complejas, sino que el progreso se piensa junto a la vida de las generaciones alrededor de la casa familiar. Incluso el ciclo de las abras se imagina conforme con una metáfora biológica explícita: la infancia y la madurez de las abras son la instauración de un nuevo contrato, una racionalidad que repiten los perdidos. La infancia, según el texto, termina con la llegada de Martín Villalta (capítulo IV). La madurez corresponde al dominio total de la naturaleza por los campesinos, expresada en una frase que invierte los términos de la relación hombre y naturaleza de la literatura mundonovista: "los devoró la sierra".

El peor enemigo

En ninguna de las dos novelas la oposición entre cultura y naturaleza lleva a la ruptura del mundo natural. Este se rompe con la aparición del sistema. En Juan Varela, el alambre de púas que divide y somete la tierra ya no significa progreso sino degradación del campesino, anticipa su prisión y convierte la tierra en una inmensa cárcel: "Los alambres de las cercas son los hilos telegráficos que transmiten a los hombres el mensaje de las supremas injusticias" (p.56).

En la novela de Dobles, el enfrentamiento *campo/ciudad* opone a opresores y oprimidos, al hacendado y al jornalero, mientras que el conflicto se reduce a lo moral y lo folletinesco. La mujer campesina es sencilla, sana, fértil, mientras que la ciudadina es complicada, enferma, estéril. Dolores sabe que en el campo, por eso, existe otra ley del sexo y es capaz de oponerse al hombre que pelea por la virginidad de la hija pero no por el despojo de su propiedad. En este asunto, el narrador hace ver también una falla del sistema religioso del campesino, construido para probar su ineficacia, conforme con la orientación didáctica que tantas veces interviene en la obra. Dado que en El sitio de las abras la idea de la nación es más temporal que espacial, se construye la oposición entre el espacio natural y campesino, vinculado al pasado, y el espacio ciudadano, civilizado, unido al presente. Esta oposición *campo/ciudad* destaca la presencia de hombres magnánimos, solidarios, regidos por nuevas leyes. En el caso de Juan Varela, la oposición constante entre texto escrito (legal) y texto oral (canciones, rezos), se muestra como el lugar final donde afloraría la confrontación entre cultura y naturaleza. La dicotomía entre el mundo legal y ciudadano y el rural y natural es un poco

La casa paterna

más compleja en el caso de El sitio de las abras. Al igual que en Mamita Yunai y Manglar, la conciencia de clase y de partido se adquiere en la ciudad, donde finalmente están el futuro y la posibilidad de conocimiento y cambio. El periódico en las abras vincula la ciudad y campo y es vehículo de concientización.

Los datos anteriores indican la presencia de orientaciones contradictorias en El sitio de las abras. En primer lugar, el texto alternativamente muestra la confianza en el dominio de la naturaleza como fuente de progreso y postula la ausencia de cualquier organización social diferente a la familia como el estado ideal de los hombres. Esta concepción contrasta con la tesis colectivista pero a la vez explica por qué la organización viene de fuera, de la ciudad. La insistencia en el estado arcádico y la alusión al mito paradisíaco secularizado, por otra parte, sitúan en el pasado y el retorno al mundo de pequeños propietarios la solución de la injusticia. La respuesta ante el desafío de la naturaleza y el retorno a un mundo primitivo justo se buscan en el trabajo y la conquista de las abras por los pioneros. Sin embargo, son los aspectos naturales los que hacen recreable el paraíso y será de nuevo la civilización la que rompa la armonía. Para intentar restaurarla se requiere de organización y conocimiento, provenientes de la ciudad y así sucesivamente.

La salida de este círculo se encuentra en los postulados de la estética neorrealista. Como es frecuente en este tipo de narrativa, las reflexiones del personaje repiten la tesis del narrador al respecto:

Fíjese usted en que lo más duro no es la montaña, sino el hombre... Pero vea usted quiénes han salido perdiendo aquí a la larga: los ríos y las montañas. La selva se ha venido pudriendo bajo las plantas de los hombres mientras los hombres ven crecer a sus hijos y a sus reses y saben venerar a los difuntos. ¿Dónde estaba el peor enemigo? En ustedes mismos, los hombres, en nosotros (p. 66).

Las palabras de ñor Vega, al reiterar los postulados del narrador y confirmar el desarrollo de los hechos, aluden a una determinada manera de concebir la relación entre el hombre y la naturaleza y a una interpretación de las relaciones sociales que sustentan la narrativa de los cuarenta en Costa Rica. Es en el afán didáctico y en el plano doctrinario donde finalmente coexisten la Arcadia y la Utopía.

MAMITA YUNAI: EL CAMINO DE LAS PRUEBAS

En *Mamita Yunai*, la novela más conocida de Carlos Luis Fallas¹⁰⁵, los diversos momentos de la aventura del héroe (partida, iniciación y regreso) corren paralelos al surgimiento de espacios inexplorados y a la incorporación de personajes antes ajenos a la galería nacional.

El desplazamiento del narrador-protagonista, José Francisco Sibaja, posibilita la incorporación, conflictiva y difícil, de estos elementos. La experiencia significa para él introducirse en un espacio desconocido, que se ofrece ante sus ojos como un sector enajenado de la nación. A la vez, su movimiento favorece una serie de reflexiones sobre el pasado indígena y la historia del país, implica un gesto de inclusión temporal¹⁰⁶.

Nuevos umbrales

La primera parte de la novela, "El Tisingal de la leyenda", se desarrolla en la lejana región de Talamanca, que Sibajita recorre en cumplimiento de una tarea partidaria. El paso del personaje a

105 Autor también de las novelas *Gentes y genticillas* (1947), *Marcos Ramírez* (1952) y *Mi madrina* (1954).

106 Picado se refiere a la estructura de la novela desde el punto de vista temporal. Distingue un primer plano que cuenta la tarea de Sibajita como fiscal del Bloque de Obreros y Campesinos en Talamanca. Este hilo narrativo presenta el carácter amañado del proceso electoral y las deplorables condiciones de los indígenas. Lo anterior sirve como un marco del encuentro de Sibajita con Herminio, antiguo camarada de los bananeros. Se inicia aquí un segundo hilo temporal, época del compañerismo de Sibajita, Herminio y Caler. Estos recuerdos de Sibajita constituyen el grueso de la novela y enmarcan el relato de la gran huelga bananera de 1934 (Picado, 1987: 233).

La casa paterna

través de la selva y los múltiples obstáculos que supera lo confirman en su dimensión protagónica y heroica. En cuanto narrador, le permiten proporcionar una visión de la zona, como un espacio nacional marginal y olvidado.

La mirada sobre el pasado posibilita un paralelo entre la colonización española y el sistema neocolonial: el verde de las esmeraldas de las minas del Tisingal es igual al verde de los bananales. Sin embargo, el presente aparece como degradado en relación con el pasado legendario:

Esos indios que casi lloraban implorando un poco de carne o un jarro de guaro, ¿eran los descendientes de aquellos belicosos talamancas? ¿No fueron sus antepasados los que hicieron famoso, con su bravura, el nombre de su región en los tiempos de la Colonia? ¿No fue esta raza, altiva otrora, la que mantuvo en jaque al audaz y fiero conquistador hispano? (Fallas, 1941: 69).

La segunda parte, "A la sombra del banano", despliega el espacio de pesadilla de los bananales de la zona atlántica, la selva, como lugar de iniciación. Sobre todo en esta parte de la novela, es posible apreciar que la descripción del espacio no es desinteresada sino que, como sucede con la narrativa bananera desde Carmen Lyra, se vincula con la génesis de los problemas sociales y la descripción de las condiciones de vida de los grupos populares. La relación entre el hombre y la naturaleza no se concibe como una lucha. La naturaleza, aunque agresiva e imponente, no es ya el adversario del ser humano y el enfrentamiento se produce básicamente entre los grupos sociales.

Consecuentemente, la denuncia de la destrucción de la naturaleza que lleva a cabo la Compañía bananera, no sólo demuestra una temprana conciencia sobre el problema sino que sirve para vincular las actuaciones de la transnacional con los elementos más negativos. La Compañía acaba con la alegría de la gente y termina con la naturaleza, se asocia con la muerte, es la antvida.

De esta manera, e incluso en este plano, la estructura de dominio más importante, que explica las otras, es la Yunai. El imperialismo resulta entonces un dato fundamental para comprender las relaciones hombre-naturaleza en la obra. No sólo explota a los hombres, sino que, además, el extranjero destruye el ambiente. Todas las calamidades, como el abandono de los trabajos en el Atlántico, la emigración de los negros, la miseria social y moral de los indios, la degradación individual de Herminio, Calero, Cabo Lencho y otros personajes, tienen su origen en la

Bananera.

A la vez que incorpora espacios nuevos, la novela de Fallas ofrece una visión de otros grupos sociales sometida a un esquema en el que se oponen grandes sectores de opresores y oprimidos. Sucede así con la visión sobre el indio y el negro, la cual es, no obstante, un tanto ambigua.

Generalmente, el negro y el indio se enfocan con racismo si se alían con el grupo dominante. Aunque del indígena se destacan también elementos positivos, como su habilidad e inteligencia, existen varias formas de calificarlo despectivamente. Todas estas remiten a su condición de dominado y, en tanto tal, manipulado, dirigido por los poderosos. Paralelamente, se hace alusión constante a las condiciones de vida del indígena, su miseria y abandono extremos, en relación con los cuales es posible la solidaridad.

La conciencia sobre el indígena supone una incorporación retrospectiva de este sector a la comunidad nacional. Sin embargo, el habla de los indios es estereotipada, lo que, unido a ciertos juicios contradictorios, hace ver que el texto oscila entre un intento de su integración y una incapacidad de lograr ese objetivo. Incluso, es significativo que los indígenas se encuentren totalmente fuera de la red partidaria, lo que los sitúa definitivamente en el pasado y al margen de la redención futura a que aspira la ideología del protagonista.

El negro es visto en forma racista en algunas partes del discurso del narrador, cuando se relaciona con lo folclórico, con el estereotipo o con una condición no humana. Por ejemplo, se le vincula con el escándalo y lo demoníaco y en la descripción de sus borracheras aparecen muchos elementos y connotaciones de irracionalidad, animalidad u obscenidad. Estos juicios, sin embargo, se relativizan sobre todo en la relación de los jóvenes pescadores con Clinton, el negro cazador, en la que los hechos afirman la calidad humana y la solidaridad entre los linieros y su amigo.

Como puede notarse, la integración de otros espacios y otros grupos se logra de manera conflictiva, alejada de cualquier idealización. El texto se muestra consciente de la remotidad y la hostilidad del nuevo espacio, peligroso en sus condiciones geográficas y políticas. Talamanca no es siquiera Costa Rica, pues ahí corre otra moneda, el dólar, y los extranjeros son los dueños de la tierra. Igualmente, la manera en que el sistema pretende integrar a otras comunidades, el voto, se perfila como engañosa e ilegal.

En cuanto a la presencia de "centroamericanos", se insiste en una hermandad más allá de las fronteras nacionales, determinada por las condiciones de pobreza de los trabajadores. De cierta

La casa paterna

manera se sustituye la relación jerárquica familiar por esta nueva familia de hermanos, como también sucede en relación con los compañeros del partido. No obstante, de nuevo el narrador falla en su intento de reproducir el habla nicaragüense. Como en el caso del indígena, la fuerte mediación del narrador contradice el intento de conceder protagonismo y presencia a estos sectores.

En todo caso, es claro que el texto opta por una decidida valoración de los grupos populares. En el caso de Sibajita, la valoración narrativa se basa en dos rasgos principalmente: su condición de trabajador y su militancia. José Francisco asume una empresa riesgosa, asociada con un fin político, de manera que se combinan la estima individual y las metas del Partido.

La valoración positiva incluye aspectos como la pobreza, la alegría, la militancia política, el riesgo, la satisfacción de la labor cumplida y, de manera especial, la solidaridad humana. En general, son sólo los personajes populares los que comparten con los copartidarios de Sibajita estas virtudes, lo que fusiona al pueblo y al Partido y los enfrenta a los grupos de los ricos y los extranjeros explotadores. La óptica global del texto muestra una constante adhesión a los trabajadores: José Francisco, Calero, Herminio. Pese a que el mundo muestra una estructuración basada en lo inauténtico (la falsedad, la explotación, el abuso), los trabajadores están constante, aunque momentáneamente, manifestando lo que el texto valora como auténtico. Aspectos como la alegría e incluso la burla se relacionan con esta visión de los trabajadores: la alegría es un elemento cuya función es enriquecer la valoración positiva del pueblo y la burla es una forma inicial de la conciencia y el orgullo de los trabajadores. Por último, hay que notar que el entusiasmo, la unión, la amistad, surgen generalmente de la actividad laboral, sobre todo de la pesca, un trabajo donde no hay explotación ni injusticia.

Los opositores del Bloque son los empleados de gobierno, como Leví, Jorge Mena y Samuel Mena y los extranjeros y capataces aliados. Como en otras novelas del período, se resiente la remanencia de una estética bastante simple, pues, los "malos" son descritos como desagradables incluso físicamente.

Los elementos que funcionan para valorar positivamente a Sibajita sirven a la vez para valorar al Partido, cuya presencia es constante en la primera y tercera partes de la novela. El Partido representa una ayuda importante para el héroe al punto que incluso el recuerdo de compañeros desaparecidos, como Antonio y Meléndez lo fortifica psicológicamente. Son frecuentes las alusiones a la condición moral y social de los compañeros y se valora altamente su pobreza y

solidaridad, junto con otras virtudes como la autenticidad, la inteligencia, la racionalidad y la capacidad de asumir riesgos. Incluso la simpatía de Sibaja por Leví se justifica por la actitud posterior de este en el asesinato de Meléndez, es decir, por actuar en esa ocasión de acuerdo con las normas partidarias de solidaridad, valor y justicia.

La aventura del héroe

José Francisco Sibaja transgrede los límites ideológicos y geográficos que constituyen la frontera de lo nacional y logra constituirse en protagonista y héroe¹⁰⁷. El riesgo y la capacidad de correr aventuras y enfrentarse al peligro tienen sentido por la cualidad que persigue y no por su relación con la búsqueda de dinero o prestigio social. Los personajes que se arriesgan se valoran positivamente, como Calero y el Cabo Pancho, incluso si no pertenecen al Partido. Junto al riesgo y la audacia, los trabajadores y, especialmente José Francisco, se distinguen por la destreza. Todas estas cualidades adquieren más sentido cuando Sibajita plantea la posibilidad de canalizarlas dentro de la lucha contra la explotación, lo que confiere dimensión de futuro a su quehacer. Incluso el pacto electoral, al que llega con sus oponentes políticos, se entiende dentro de esta lógica y se explica al recalcar las dificultades que el personaje debe vencer para cumplir su misión. Este pacto se lee como una prueba de astucia y sentido de la realidad y no como una componenda.

De su vinculación con el Partido y su experiencia como trabajador provienen el conocimiento que Sibaja tiene de los poderosos y la zona. La astucia, así como las cualidades que le permiten interpretar correctamente los datos de la realidad, lo proveen de una definitiva superioridad práctica y moral sobre sus adversarios y le aseguran la victoria de las acciones que emprende.

La condición positiva de Sibajita como héroe novelesco motiva y refuerza su superioridad en cuanto narrador. Esta superioridad se justifica así por medio de dos experiencias vividas por el personaje: la del trabajador y la del militante, que adquieren así una particular importancia.

107 "La secularización del concepto de Rey escatológico no ha abolido la esperanza, metida en lo más hondo del alma colectiva, de una renovación universal operada por el Héroe ejemplar bajo una de sus nuevas formas: el Reformador, el Revolucionario, el Mártir (en nombre de la libertad de los pueblos), el Jefe de Partido" (Eliade, 1968: 195).

Por otro lado, la superioridad se refuerza con los frecuentes mecanismos de anticipación y con la apropiación, por parte del narrador, de las narraciones insertadas. En estas, la focalización interna en un personaje y la omnisciencia del relator hacen que José Francisco aparezca como narrador, pese a que supuestamente es la voz de Leví u otro personaje. La apropiación mencionada ocurre porque las narraciones insertadas repiten la función del conjunto de la narración, son redundantes y sirven para presentar las oposiciones básicas que plantea la totalidad del texto. Cumplen, por lo tanto, un papel doblemente didáctico: por una parte, los hechos confirman ejemplarmente las tesis del narrador y, por otra, reafirman su superioridad y presencia en el plano argumental. Junto a esto, el narrador interrumpe el texto para valorar, conceptualizar y explicar, lo que apunta a una peculiar concepción del destinatario como alguien a quien hay que convencer, actitud propia del ensayo político. La lectura se muestra así como un fenómeno de carácter a la vez individual y social, político¹⁰⁸. La dedicatoria de la obra lo confirma así: "Dedico este libro a mis ex-compañeros de trabajo: los linieros de la Zona Atlántica".

El paso de personaje a narrador va acompañado de un aumento de la conciencia sobre el mundo, que posibilita la narración. Conocer, dominar el mundo hace posible narrar y respalda como acertada la posición del texto.

El proceso de iniciación

A la vez, las pruebas que superan los trabajadores en la segunda parte de la novela, constituyen una especie de noviciado que permite a Sibaja acceder a un estado superior de conocimiento de las causas de la explotación. Las aventuras y riesgos de esta segunda parte, la primera cronológicamente, poseen un significado distinto a los narrados en "El Tisingal de la leyenda". Constituyen los momentos iniciales de un proceso de iniciación que se completará en la ciudad y del cual el lector no será testigo.

Los amigos son tres y cada uno representa una opción: Herminio permanece igual, Calero, que llena una función develadora a través de su humor y alegría, muere en la montaña y Sibajita

108 Pérus opina que la estética neorrelista se afianza debido al surgimiento de un nuevo público, real o potencial, perteneciente a las diversas organizaciones políticas y sindicales (Pérus, 1982: 157).

milita y escribe. Al final de esta parte, la imagen de los peces y la pesca parece aportar un poco de esperanza, al aludir a la abundancia y la fecundidad de la naturaleza, la juventud y el agua como lugar de gestación y origen de la vida.

De esta forma, la visión política aparece como algo dado, no producido en el texto. La novela comienza con la visión política formada, dada previamente por la realidad. Por eso también el afán verosimilizante de la parte justificadora ("A la sombra del banano") y el carácter reiterativo y ensayístico del texto, que confirman el valor de verdad y la importancia de la realidad en la novela. La revisión del pasado en "A la sombra del banano" se convierte en un proceso que abre la posibilidad de un futuro auténtico, visible en la tercera parte "En la brecha" y en la parte final, agregada posteriormente: "La gran huelga bananera del Atlántico de 1934"¹⁰⁹. Sin embargo, la idea de avance aparece como añadida, en parte por la ausencia del proceso de José Francisco en el texto.

Dominio de dos mundos

Sibajita, en cuanto narrador e incluso como personaje, muestra un dominio casi absoluto sobre el mundo. Pese a que los favorecidos por el discurso son los perdedores de las elecciones, el militante no fracasa, pues la seguridad le viene de una perspectiva política externa que se confirma en la dimensión de futuro que se insinúa en la obra.

Como se dijo, la descripción de las condiciones de vida del trabajador favorece tanto la posición antiimperialista como la adhesión a los grupos populares, en la medida en que los sufrimientos se generan en la estructura que los domina. Por otro lado, la posición crítica se vuelve reiterativa, al fundamentarse en los hechos y no sólo en el discurso. De esta manera, el texto cuestiona varios mitos, como el del progreso y la civilización nacionales por medio de la protección extranjera.

La oposición entre los títulos "Mamita Yunai" y "A la sombra del banano", que connotan la supuesta esperanza de protección, y la historia, que los contradice, resulta así fuertemente irónica.

109 "A la manera de cuarta parte. Discurso pronunciado por Carlos Luis Fallas en la asamblea de solidaridad con los huelgistas de Puerto González Viquez, celebrada en San José el 18 de setiembre de 1955 (Arreglo de la versión mecanográfica)".

La casa paterna

Otro mito que se impugna es el de la legalidad, ya cuestionado por los ensayistas desde décadas anteriores. El papel de las autoridades como quebrantadoras del orden legal y la insistencia en el fraude electoral comprueban lo anterior. La crítica se extiende a la prensa al indicar su papel al servicio de los poderosos. Como es propio de la narrativa neorrealista, las dimensiones de los problemas sociales denunciados así como la actitud del narrador ante ellos, amplían los alcances de la denuncia a todo el conglomerado social, a la vez que constituyen como protagonistas de la acción a los grupos sociales. Como sucedía ya en los pequeños relatos que Carmen Lyra tituló *Bananos y hombres*, la noción de que el dinamismo social está presidido por el enfrentamiento de clases hace que los problemas particulares se engloben en una situación más amplia. A la vez, la variedad y cantidad de los conflictos sociales ensancha el alcance de la crítica¹¹⁰. Según apunta Picado:

El interés de *Mamita Yunai* se centra en la mostración del espacio social y humano, explica una actividad intensa de percepción sensorial en que se imponen lo auditivo y lo visual. La tarea narrativa se acerca a la recolección de datos e impresiones de los sentidos y esto genera una verosimilitud caracterizada por la acumulación de los detalles (Picado, 1987: 224).

Los mecanismos preferidos para estructurar el mundo novelesco serán entonces la oposición y la antítesis, lo que resta complejidad y lleva al maniqueísmo. Sin embargo, ya no son el medio, la raza o la herencia las causas de la degradación sino que estas se sitúan en la estructura social como un todo.

Otro mito cuestionado con fuerza es el de la soberanía, que deja de tener sentido en una nación entregada al extranjero. Como el de la legalidad, este es uno de los mitos centrales del discurso nacional, lo que extiende aún más el alcance de la crítica.

110 Hay que recordar el papel precursor de estos cuentos, aparecidos en 1933 en el periódico Trabajo, en el desarrollo de la narrativa de tema bananero. Los estratos populares desempeñan ya un papel protagónico y surge el personaje colectivo. El punto de vista se afianza en el conocimiento objetivo y científico y en la percepción sensorial de la realidad y la voz narradora se detiene en datos externos como la pobreza y la salud de los personajes. Pero, a la vez, la perspectiva global otorga prioridad a las motivaciones políticas y sociales y rechaza el determinismo racial o geográfico (cfr. Araya y Ovarés, 1985:106-107).

Escribir es actuar

La literatura se concibe entonces como crónica, discurso político, testimonio. La lógica de este verosímil permite un estilo conversacional. Por otra parte, la misma función del glosario, que anteriormente marcaba la distancia entre el mundo culto del narrador y el lector, ahora indica el afán didáctico de un texto dirigido a una mayoría, que debe ser comprendido por todos. Como recuerda Picado:

La base de la novela está en el informe que el autor rindió ante su partido luego de haber sido fiscal de la mesa electoral en Talamanca durante las elecciones de 1940. La crónica de su labor fue publicada, por entregas semanales en el periódico *Trabajo*, del 16 de marzo al 7 de setiembre de 1940 (Picado, 1987: 233).

La génesis militante de la escritura está subrayada en los diferentes niveles del texto. La importancia de lo político se apoya en el hecho mismo de que la posición política del narrador es lo que posibilita el relato. Como se dijo, entre lo vivido por José Francisco y la escritura del texto hay un lapso en el que tiene lugar su adscripción al Bloque, la toma de conciencia política: la militancia y la experiencia son el origen de la escritura.

Tal vez el hecho de considerar *Mamita Yunai* como prototipo de este tipo de novela se base en que este texto reúne, en su propia estructura, todos los elementos normados para el género. Antes que nada, está concebida como un "testimonio" y si se quisiera buscar, retrospectiva y quizás anacrónicamente, los rasgos atribuidos a este género, no presentaría esta tarea ninguna dificultad. Inmediatamente resaltan los párrafos metadiscursivos que expresan la intencionalidad de narrar la verdad y que, como explica Prada, subrayan el carácter referencial del discurso testimonial. Asimismo, se percibe el afán desmitificador de la escritura, que "explícita o implícitamente supone otra versión o interpretación (otro texto) sobre su objeto (referente)" (Prada, 1986: 9).

La novela de Fallas ofrece también la garantía del testigo y el actor inmediato de los acontecimientos narrados, presenta la marca lingüística del emisor en primera persona y hace constante referencia a la intención de denuncia. Confiere un valor de praxis inmediata al discurso, a

la par que la insistencia en la oralidad y ausencia de condiciones literarias y estéticas refuerzan la intención utilitaria, educativa y comunicativa (Prada, 1986: 11). Incluso la relación entre el narrador y su enunciado es semejante a la que surge en los relatos testimoniales, dada la modalidad valorativa del discurso, en la que el yo es testigo, juez y actor de los hechos (Jara, 1986: 1).

Mamita Yunai continúa las tesis de la narrativa del momento, la defensa del trabajo político y colectivo. En este sentido comparte el afán didáctico y la apertura al futuro de *El sitio de las abras pero*, igualmente, se acerca al maniqueísmo en la presentación del mundo social.

Con respecto al discurso nacional, la novela de Fallas insiste en un elemento que no podrá soslayarse ya más: la presencia del poder transnacional. Aparte de la marca ideológica conflictiva que esta inclusión genera, la visión del otro se torna más compleja. Este no será un otro interno, nacional, aún familiar sino que llevará la señal de extranjero, ajeno. Lo anterior por un lado favorecerá la constitución de un discurso nacional(ista) antimperialista y, por otro, variará definitivamente aquella lejana representación del "extranjero portador del progreso", el admirable mister Keith de Pío Víquez.

OTRO MANGLAR INFINITO

Mientras que en *Mamita Yunai* los sucesivos peregrinajes del protagonista incorporan nuevos espacios al discurso nacional, en *Manglar* (1947)¹¹¹, el viaje de la protagonista, la maestra Cecilia, se corresponde con un proceso de crecimiento interior. La apropiación de otro espacio, la provincia norteña de Guanacaste, sin dejar de aludir a diversas situaciones y grupos sociales, convierte el lugar en una especie de escenario de una experiencia subjetiva.

El desplazamiento desde San José, el centro habitual, hacia Guanacaste, es también un alejamiento de los centros alrededor de los cuales gira la literatura nacional. Se varía el tratamiento

111 Joaquín Gutiérrez es también autor de las novelas *Puerto Limón* (1950), *Murámonos, Federico* (-1973) y *¿Te acordás, hermano?* (1978).

de la figura del personaje, pues el centro se desplaza con la protagonista. A la vez, la narrativa costarricense se torna sensible a la fuerza subjetiva.

La huída y el reencuentro

La novela se inicia, no con el relato de la llegada de Cecilia a Guanacaste, sino con la imagen interior de este hecho. Los acontecimientos previos a este momento, se irán relatando a lo largo del texto. Poco a poco, el pasado de Cecilia se convierte en la explicación de su huída a la provincia. La indagación en el pasado familiar, construida mediante las reflexiones de la joven, muestra los antecedentes del proceso de iniciación y aprendizaje de la maestra. De esta manera, la narración se concentra en este proceso, mientras que las causas, relegadas al pasado, se sitúan en otro nivel narrativo, en el recuerdo de Cecilia. A diferencia de lo que ocurre en otras novelas del período, la perspectiva se traslada y el lugar en que se halla la protagonista se convierte, al menos parcialmente, en el centro de la narración.

En el proceso de destrucción del mundo infantil y conocido que experimenta Cecilia, los adversarios son tales básicamente desde la perspectiva de la mujer. Sucede así con la familia, especialmente la madre y con los curas, presentados como oponentes de la joven maestra. Este rasgo de la novela, unido al hecho de que los temas se despliegan a partir de su conciencia, hace que el resto de los personajes se perciba en una relación "funcional" con respecto a ella. Además, existe un cambio a lo largo de la novela en lo referente a esta relación pues, en la parte segunda, que tiene lugar de nuevo en San José, los adversarios, curas y latifundistas, se convierten en oponentes básicamente por su vinculación con los grupos sociales, es decir, se enfrentan a los revolucionarios en una lucha de carácter político (Monge: 1978).

El desplazamiento implica igualmente una ruptura más profunda con una temporalidad lineal. El viaje de Cecilia supone además el emerger de un espacio interno, que como se dijo, resulta determinante en la obra e implica un cambio en relación con la literatura de la época. Paralelamente, se asiste a la experimentación de técnicas narrativas novedosas en la literatura nacional, las que serán perfeccionadas en las sucesivas versiones de la novela¹¹².

112 Yolanda Román apunta el predominio de la escena como caracterización psicológica de los

La casa paterna

Para Cecilia, en el momento inicial, el llamado a la aventura se disfraza de razonamiento filantrópico, pues la joven justifica su decisión con el deseo o el pretexto de llevar el conocimiento al campo. Sin embargo, a medida que avanza la lectura, surgen los motivos más profundos de su acción: la búsqueda de la propia identidad y la ruptura con el mundo familiar:

Por otra parte tenía razón su hermano, claro que debía forjarse una personalidad. Miró de espaldas hacia el pizarrón para que no la vieran llorar. En su casa jamás la tuvo, siempre todos hicieron su gusto con ella. El mundo había que conquistarlo al abordaje, esto era cierto, pero todavía ninguna palabra germinaba en la lengua... (Gutiérrez, 1947: 35).

Las motivaciones de la aventura se ligan constantemente con la subjetividad de la mujer, quien expresa sus deseos mediante símbolos:

Siempre he ambicionado lanzarme algún día a bogar por ese inmenso dédalo de canales que se escurren bajo las raíces retorcidas de los mangles. Podría perderme y bogar en búsqueda de una salida, después de otra, hasta darme cuenta que no hacía otra cosa que completar círculos absurdos, siempre de regreso al punto de partida... Y perderme y volverme a buscar sin buscarme, segura de no encontrarme, porque muy en lo hondo llevo otra manglar infinito, con sus callejuelas de agua entrelazadas, alucinantes, todas iguales, verdes y retorcidas (p.7).

El viaje aparece como navegación, lo que confiere un significado simbólico a la llegada de Cecilia a Guanacaste, a través del agua. La cita alude también a la relación entre el mundo externo y el interno, al reflejo del laberinto en el interior de la protagonista y a la aventura como una jornada de crecimiento personal.

La partida del entorno natal supone para la joven la presencia de dos guías: Flora, la

personajes, la alternancia de diversos tipos de focalización, la pérdida de jerarquía del narrador y la abundancia del discurso indirecto libre. Anota también la importancia en Manglar del sumario y el relato narrativizado (Román, 1979: 7). Otros aspectos formales se analizan en Araya, 1983: 23-24.

La casa paterna

hermana, síntesis del distanciamiento con el mundo familiar, dogmático y rígido, Rogelio, el hermano, quien representa la ruptura en el orden político. Los guías, entonces, no son figuras paternas, representantes de una jerarquía estricta y un pasado que se desea superar, sino los hermanos, garantía de igualdad y afirmación del tiempo presente. En consecuencia, el punto de vista narrativo señala reiteradamente el fuerte sentimiento de frustración de las viejas generaciones (Monge: 1978).

En cada momento de su trayecto, Cecilia se encuentra con diversas figuras que, en menor o mayor grado, la inician e introducen en parajes desconocidos, por ejemplo, la "mujer de los breeches", quien la ayuda al llegar a la provincia. En el progresivo adentrarse en el mundo rural, surge como guía el campesino Pedro Grajales, alumno de la joven. La relación entre ambos invierte las funciones entre maestro y discípulo, lo que es congruente con el cambio de la relación inicial entre campo y ciudad.

Efectivamente, en un primer momento, esta oposición, presente en las motivaciones de Cecilia al trasladarse a Guanacaste, otorgaba superioridad a la ciudad frente al campo. El cambio de roles indicado entre Cecilia y el campesino ayuda a invertir esta impresión primera. Inicialmente, como aclara Monge, surge una cierta contradicción entre juzgar el mundo a partir de los valores ciudadanos y el intento de abandonar el ambiente de la ciudad. Posteriormente, la experiencia en el campo pone en entredicho estos valores, distancia a Cecilia del ambiente citadino y le ofrece una imagen no idealizada de lo rural. Además, en Grajales se contrarresta la imagen del campesino feliz, pero se refuerzan y reivindican los valores positivos del mundo rural (Monge: 1978). Se percibe, pues, a lo largo del texto, una evolución de la dicotomía *campo/ciudad*, proceso que acompaña la maduración de la joven.

Los valores que se fracturan en el campo son los religiosos, el sentido de la educación e incluso el papel de la política. La denuncia social surge como parte del crecimiento y proceso de madurez de Cecilia, forma parte de sus propios descubrimientos y reflexiones. También se percibe una fuerte desvalorización de la imagen de la familia, elemento central, como se ha repetido, del discurso nacional. La familia, inicialmente representada en la de la protagonista, atada a valores católicos y sociales en crisis, encuentra una imagen de resquebrajamiento definitivo en el bosquejo de la familia Mondragón. La crueldad, la desilusión, el dolor, que acompañan el retrato de los Mondragón y el desencanto de las figuras paterna y materna de la familia de Cecilia, sólo tendrán

paralelo con la descripción de la familia de Vasco, en La ruta de su evasión, de Yolanda Oreamuno.

A diferencia de lo que ocurre en *Mamita Yunai*, el proceso de iniciación se desarrolla en el propio texto y no se cuenta como algo acaecido fuera del espacio novelesco. En ambas novelas, sin embargo, la laboriosa jornada, el camino de las pruebas iniciado en el campo, se completa en la ciudad. Es como si en el campo tuviera lugar un proceso de educación previo a los momentos cumbres de la iniciación política y sexual de la protagonista, lo que confiere otro sesgo a la oposición *campo/ciudad*¹¹³. En confirmación de esto, el texto se aleja concientemente de las trampas del folclorismo y la imagen ideológica del campo. Dicha visión folclorizante, que aparece en los juicios de algunos personajes, como la esposa del gobernador, se somete a una mirada textual fuertemente irónica.

En *Mamita Yunai*, las sucesivas pruebas que afrontan los trabajadores en "A la sombra del banano" justifican la posesión de la verdad política y la iniciación partidaria de Sibaja, proceso que sin embargo no aparece en el texto. En la novela de Gutiérrez se trata de una doble iniciación, política y sexual, que tiene lugar de manera simultánea al volver la joven a San José. De nuevo aquí, el campo (la montaña) es el lugar de iniciación donde se superan las pruebas que permiten el acceso al conocimiento, que ocurre en la ciudad y que se narra en el texto. Esto sucede en ambos planos, el erótico y el político. En el primero, con Grajales, Cecilia se inicia en el reconocimiento de su sexualidad. En lo político, es en Guanacaste donde se percata de la injusticia y la miseria, donde rompe las distancias que la separaban de los demás, lo que la llevará posteriormente a la militancia. Guanacaste es el espacio del deseo y de la revelación. San José es el espacio del conocimiento y la iniciación.

El proceso de madurez y autoaceptación, que en el caso de Sibajita se elude y se envía a un lugar periférico en el texto, implica para Cecilia un reencuentro con el padre, su reconciliación con esta figura. El encuentro de Cecilia con él le permite separarse de la figura protectora de Flora, guía de la que debe independizarse en el proceso de individuación. El pasado, representado en el anillo de la hermana que se deja el padre, queda con él. En cierto sentido, la figura paterna se alía con ella

113 Al decir de Monge, "la interiorización del mundo natural se manifiesta un acercamiento más o menos impulsivo a la naturaleza, que recuerda un poco el tópico de la naturaleza que recibe maternalmente al ser humano" (Monge, 1978: s.p.).

frente a la madre, es él quien en dos ocasiones la impulsa a alejarse del lugar materno hacia el campo y su imagen brinda más protección que la de aquella:

Se precipitó contra su padre y lo abrazó con toda su fuerza, como si quisiera reintegrarse a su carne. (La voz de su madre venía desde lejos, los pasos sonaban por el embaldosado conforme se alejaba. Pero no quiso oírla). Bajo su mejilla sintió un fuelle gangoso latiendo. El terreno de la ira tiene un ligero declive hacia la muerte (p. 102).

El encuentro con la madre, teñido también de compasión, no llega a darse fuera de las reflexiones de la joven, no ocupa lugar como un acontecimiento de la novela. Cecilia atisba la miseria y el dolor de su madre, comprende y perdona su dureza e indiferencia, pero no logra verbalizar ante ella sus pensamientos, pedirle explicaciones o expresar su sentimiento. Aunque las reflexiones de Cecilia acerca de su madre son más extensas en la última edición de la novela (1988), siempre permanecen en el plano de su conciencia.

En relación con los aspectos propiamente políticos de la iniciación de Cecilia, estos no aparecen, contrariamente a lo afirmado en la crítica, como la culminación del proceso de madurez de la maestra. El hecho de la militancia trata de motivarse en el texto al afirmar el narrador que ella se siente a sí misma como colectividad. No obstante, los hechos políticos no dejan de percibirse como externos o al menos casualmente simultáneos al descubrimiento de la identidad por Cecilia. En este punto también, la novela de Gutiérrez marca un momento de transición entre el reclamo neorrealista y formas de narrar más contemporáneas.

La mirada en el espejo

La presencia de un proceso de iniciación y aprendizaje se marca en *Manglar* en varios niveles, en los que se alude al tránsito, el nacimiento y el cambio. El título mismo se refiere al agua y lo vegetal, a un estado intermedio entre el agua y la tierra, lo líquido y lo sólido. En el manglar confluyen y se confunden arriba y abajo, el cielo y la tierra, se borran los límites en la superficie azogada y tiene lugar el espejismo. Así, el manglar recuerda el espejo y anticipa el gesto final de autocontemplación y autoconocimiento de Cecilia, cuando esta decide integrar en sí misma los

La casa paterna

aspectos negados de su ser. Por último, el manglar es el laberinto, la opción, el cruce de los caminos, el umbral de la partida hacia un mañana más pleno, sugerido apenas en un texto que se teje en el presente.

La escena primera de la novela es también un bautizo, que incluye al lector y la lectura se inicia así con el movimiento simbólico de la inmersión:

En lo alto, hacia la superficie, vio brillar el agua abierta por un manotazo, salpicando cristales que descendían hacia la profundidad, por donde ahora se trasladaba con torpes, lentos, perezosos movimientos de autómeta. Creyó que caminaba por el fondo arenoso sin ninguna dificultad, casi danzando, vaporosa y ágil (p.1).

Datos como este, unidos a las innovaciones respecto de la temporalidad, hacen pensar en una concepción más avanzada del lector aunque, como indica Román, siempre mantienen mucho peso la apelación, la aclaración, las informaciones, las explicaciones y las especificaciones del narrador, así como la toma de posición de este con respecto de sus personajes (Román, 1979: 8). Incluso, pese a las numerosas modificaciones del texto, que evidencian una fuerte conciencia de la escritura, el glosario se mantiene en todas las ediciones.

En el proceso de iniciación e individuación de la joven maestra juega un papel importante el erotismo, elemento afirmado continuamente en el texto y que sirve además para reforzar el cuestionamiento del mito familiar (Monge: 1978). La emergencia del mundo subjetivo y el individuo, la pregunta por la feminidad, la afirmación del presente, son todos datos sin duda imbricados con la aceptación del erotismo, elemento reprimido en tantas novelas costarricenses de la época.

La presencia conjunta de algunos de los elementos connotados en el título y las líneas iniciales en la escena amorosa entre Cecilia y Francisco, el compañero de partido con quien se inicia sexualmente, reafirma la cercanía entre estos momentos del texto. En esta escena la mezcla del agua y la tierra, el barro, alude también a la transición y la transformación.

La escena final de la novela, cuando Cecilia se prepara para volver al campo, conecta con la primera mediante la alusión al espejo, relacionado con la mirada, el pensamiento y el autoconocimiento, la aceptación propia:

La casa paterna

Retrocedió hacia el velador y continuó arreglando la valija. En un cajón encontró una caja de soldados de plomo y casi llegó a sonreír cuando recordó a su hermano que se pasaba de niño las horas jugando con ellos. Tuvo la caja un momento en la mano y por último se decidió y la guardó con su ropa. Y dijo en voz alta:

-Tal vez a Fidel le gusten.

Al alzar la vista reencontró sus ojos en el espejo. Y sostuvo la mirada (p.127).

Cecilia guarda consigo el pasado y lo liga con el futuro: los juguetes del hermano serán para el alumno que la espera en Guanacaste. Al aceptar su pasado, logra mirarse en el espejo y aceptarse a sí misma.

La alusión al espejo, al reflejo y el doble aparece, como se ha indicado, en varios momentos de la novela. Estos motivos se reiteran tanto en la mención de un espacio interno y otro externo, que se reflejan mutuamente, como en la presencia obsesiva de Flora, doble de Cecilia. A lo largo de la evolución de la joven se percibe este doble movimiento de aceptación de lo diverso o lo inquietante y de construcción de una identidad individual.

Con respecto a los valores propuestos en el discurso nacional, *Manglar* es tal vez la novela que, dos años antes que la *Ruta de su evasión*, provoca las rupturas más profundas en la ya agrietada imagen de la Suiza Centroamericana. No sólo ofrece planteamientos novedosos en lo concerniente al tiempo y el espacio sino que incorpora el tema prohibido del erotismo femenino. El simple hecho de aceptar la sexualidad fuera del matrimonio y abrir las puertas a la sensualidad y el erotismo, sin vincularlos al matrimonio y la procreación, resulta transgresor en la literatura costarricense.

Esta afirmación puede parecer exagerada, toda vez que la literatura de fin de siglo se movía ya por consideraciones acerca del erotismo ajenas a la moralidad católica y burguesa. Pero, como se ha indicado, a diferencia de lo que sucede en otras literaturas latinoamericanas, en la narrativa costarricense raramente surge el tema erótico de manera clara y sin trabas, si no es en años muy recientes. La censura del discurso patriarcal sobre el erotismo y la sensualidad es aún mayor que la ejercida sobre los temas políticos. En íntima relación con lo anterior, en *Manglar* aparece como

La casa paterna

protagonista una mujer, lo que también es bastante novedoso, sobre todo en la novela¹¹⁴.

Los elementos mencionados refuerzan el proceso de erosión de la familia tradicional, modelo de las relaciones sociales y expresión simbólica del conglomerado nacional. En este punto, así como en la inclusión de los temas políticos, la novela de Gutiérrez comparte una tendencia importante de la novelística de 1940, que contradice definitivamente el viejo idilio rural de la "Costa Rica de antaño".

114 Los relatos de Carmen Lyra frecuentemente presentan protagonistas femeninas, por ejemplo, «Ramona, la mujer de la brasa» (1922) y «Estefanía» (1931). Se ha señalado también su preocupación constante por la situación de la mujer y los niños, así como la perspectiva "femenina", sentimental, sobre el mundo.

La casa paterna

YOLANDA OREAMUNO:
LA VENTANA ABIERTA

Los ensayos de Yolanda Oreamuno¹¹⁵ se distancian de la visión idílica del campesino costarricense e ironiza sobre los estereotipos nacionales. Su reclamo de una literatura que se ocupe de lo urbano y se aleje de los mitos revela una posición fuertemente crítica ante la cultura nacional. Por ejemplo, en el ensayo que titula "El ambiente tico y los mitos tropicales" (1938) ironiza sobre diversos comportamientos y defectos nacionales. En "Protesta contra el folklore", aparecido en 1943, critica el exceso de folclorismo con el que "alimentamos los mitos del extranjero dominador y su avidez tradicional" y rechaza los "trucos colorísticos" de cierta literatura (Oreamuno, 1943: 96-97). A raíz de la publicación de Juan Varela (1939) opina en un ensayo dedicado a esta obra:

Aquileo nos halaga: carcajearnos de gusto ante la sabiduría, popular, nos erguimos orgullosos ante "Cuatro filazos". Juan Varela, en cambio, es la primera lágrima en este mito religioso de la tierra muy repartida, la casita pintada de blanco y azul y el pequeño propietario de chanchos y gallinas que lleva al cuello un pañuelo 'colorado' (Oreamuno, 1939: 77).

Esta actitud, común a toda la generación del cuarenta, se repite de cierta manera en su narrativa, en la que irrumpen espacios inexplorados y el conflicto amenaza la armonía familiar, base de la representación ideológica de la nación.

El mundo interior

La ruta de su evasión (1949) no se ha considerado nunca como obra que represente el alma o los valores nacionales. Los problemas que plantea no forman parte de las categorías que dentro del imaginario costarricense constituyen nuestra nacionalidad¹¹⁶. Probablemente esto se relaciona

115 De esta autora son las novelas *Por tierra firme*, inédita, y *La ruta de su evasión* (1949) y el libro de ensayos *A lo largo del corto camino* (póstumo, 1961).

116 "El asunto es relativamente simple, integrado por dos temas: el primero, la agonía lenta de una mujer, Teresa, que al borde de la muerte presencia a medias la vida en el infierno de su casa y su familia,

con la oposición que se establece, desde la Independencia, entre la esfera de lo público y la de lo privado. Esta novela plantea sobre todo asuntos relacionados con la vida íntima de un grupo de mujeres, es decir, prefiere lo privado. Como apunta Franco, es a partir de la Independencia que "el dogma deja de ser la justificación de esta separación entre la esfera pública (masculina) y la esfera privada (femenina) que entonces pasa a depender de la constitución más débil de la mujer y de su rol prioritario en la reproducción de la familia" (Franco, 1986: 35).

En la literatura costarricense, desde muy temprano, la oposición entre el mundo público y el privado se plantea mediante la simbolización de la nación (lo público) con una imagen proveniente de lo privado, la familia. Existen casos en los que las virtudes del gobernante se plantean en términos domésticos; además, las connotaciones bélicas de los héroes nacionales tienden a ser neutralizadas por imágenes que valoran la paz y el trabajo, tal y como se ve en el Himno Nacional. Además, generalmente, los conflictos de todo tipo están ausentes de la imagen de la familia. En este sentido, uno de los aportes de *La ruta de su evasión* es la consideración del conflicto y la dimensión sexual dentro de la familia.

Por otro lado, el gesto radical de esta novela, al concentrarse totalmente en el mundo interior de los personajes, no tiene antecedente dentro de la literatura del país. Así, el campo de lo decible se ensancha con esta nueva dimensión.

El mundo psicológico de los personajes carece de dimensión espacio-temporal externa. Si lo nacional tiende a definirse a partir de un espacio y un tiempo objetivos, exteriores a los sujetos, la novela carece entonces de dimensión nacional; en este sentido, este texto no tiene nación, cosa que Bonilla nota: "En la obra de Yolanda Oreamuno no aparece el ambiente nacional" (Bonilla, 1957: 328).

Como se ha dicho, uno de los pasos imprescindibles del discurso nacional es la naturalización de la idea de lo nacional, es decir, la consideración de un tiempo y un espacio objetivos y exteriores al sujeto. La concepción con que se construye un discurso que supone un espacio y un tiempo exteriores es, lógicamente, referencialista. Lo nacional se supone como algo independiente del lenguaje y, por lo tanto, esencial. Por el contrario, la novela de Oreamuno prescinde en buena

y vive agónicamente su vida interior enlazada a sus recuerdos; el segundo, la vida de Aurora, enamorada de un hijo de Teresa que la libera con su muerte, mediante un extraño suicidio" (Bonilla, 1957: 328.)

parte de la realidad exterior al lenguaje y participa así de una concepción más contemporánea de este.

Frente a la estética neorrealista de la generación de 1940, Orearuno parece conducirse con un norte antirrealista pues dedica escasa atención al detalle material; el mundo narrado y los personajes no están constituidos por rasgos físicos o descripciones de objetos. La ciudad en que se mueven los personajes apenas está descrita y la casa en la cual transcurre toda la novela no tiene ninguna importancia como arquitectura o decoración pues sólo está habitada por discursos de personajes, de los cuales surge.

Otro de los rasgos que distingue esta novela dentro de la narrativa costarricense es el predominio casi total del discurso de palabras, frente al de acontecimientos. Así, el lenguaje no se concibe como reflejo del mundo externo sino que resulta producto del dinamismo de la conciencia del personaje y, por lo tanto, de la novela.

Por otro lado, la sintaxis de la narración no es lineal sino que encadena sus segmentos de un modo particular: se adelanta retrocediendo constantemente, alternando secuencias que realizan una retrospectiva con otras que avanzan. La linealidad no se rompe, sin embargo, por medio del artificio de la memoria, como sucede dentro de una concepción realista. La tendencia es más bien hacia la anulación del tiempo representado, para dejar como tiempo único el presente del discurso. Mientras que la lógica realista privilegia el orden temporal, derivado de un mundo supuestamente externo que se representa, *La ruta de su evasión* produce una temporalidad esencialmente discursiva. La agonía de Teresa es básicamente un discurso interior que se muestra directamente y por ello su temporalidad es la del presente¹¹⁷.

El texto vuelve a separarse de la estética realista en las explicaciones de los hechos narrados. Las explicaciones de la narrativa neorrealista tienden a plantear una causalidad social bastante simple, concebida como causa objetiva exterior al texto. Por el contrario, las explicaciones en *La ruta de su evasión* proponen una causalidad psicológica, producida por la información del discurso de los personajes y las constantes intromisiones del narrador. El paso de un segmento a otro de la narración está determinado por el flujo del pensamiento de los personajes: "La enfermera ha salido

117 Bonilla se refiere a la importancia del monólogo interior en esta obra, así como al contraste permanente entre la realidad y el sueño (Bonilla, 1957: 328).

prometiendo volver. Hay tiempo para hundirse en el pensamiento" (p.172). Estas palabras dan entrada a un largo segmento del texto donde predomina claramente el fluir de la conciencia del personaje Cristina.

La casa de palabras

En la tradición narrativa costarricense la casa es un espacio importante ya que reúne a la familia o alberga su historia. En esta novela, aunque la casa como espacio físico es casi inexistente, se convierte en el centro de emisión de la mayor parte de los discursos, el espacio propio de la palabra de los personajes. La casa contiene palabras en dos sentidos: las tiene dentro de sí y les impide su salida. Teresa se encuentra encerrada en la casa y sólo su muerte le permitirá salir de ella.

Desde la perspectiva de este personaje, la casa de su agonía es la tumba de su vida. Para Aurora, por el contrario, la casa deja de ser el continente: como la luz de su nombre, Aurora se desborda al final, con el gesto que cierra la novela: la apertura de la ventana. La casa, para Aurora, no es una tumba sino más bien una ventana al mundo, en el inicio de un día nuevo.

En esta novela, la familia está constituida por seres aislados, sin interrelación entre sí. Las relaciones horizontales están ausentes y sólo quedan los papeles de cada uno, definidos jerárquicamente por la autoridad del padre.

La carencia de relaciones horizontales hace del diálogo una ausencia. Lo que se encuentra es una yuxtaposición de monólogos, que se relacionan entre sí por temáticas recurrentes (la preocupación por las relaciones interpersonales o el amor, el temor o el odio frente a la autoridad) pero no porque se dé la comunicación entre personaje¹¹⁸. En general, el diálogo en la novela no sólo está casi ausente sino que, cuando tiene lugar, es muy débil, al punto de que adquiere resonancias folletinescas:

-¡Eres un miserable!

-No le des suelta a tu lujoso vocabulario. Es mejor, por tu propio decoro, que te contengas.

118 Victoria Urbano describe un rasgo de la novela relacionado con este asunto: "...cuando el diálogo ocurre, es casi siempre por selección en la vida misma del personaje que recuerda, es decir, surge como una vivencia dramatizada dentro del mismo monólogo" (Urbano, 1968: 161).

-¡He dicho que eres un miserable! (Oreamuno, 1949: 60).

En la novela contemporánea que toca el tema de la familia predomina el monólogo interior no solamente por la importancia que ha adquirido el mundo íntimo sino también porque se trata de una novela de incomunicación. La visión de la familia como unidad cede terreno a la presentación del ente como pura jerarquía, carente de lazos íntimos. Al valorarse la dimensión íntima como esencial dentro del universo novelesco, la familia, que carece de esta dimensión, se ve críticamente, fuera de cualquier idealización.

Dentro de la familia, los papeles están definidos claramente y responden a una caracterización que niega, en la mayor parte de los casos, los matices: Vasco, el padre que ha perdido todo atributo protector y de proveedor con su familia para conservar sólo sus rasgos violentos y autoritarios, victimario de los demás; Teresa es la madre sacrificada y enferma, víctima de Vasco; Gabriel es el hijo de características "femeninas" (sensible, dominado), víctima también de su padre, pero identificado con él como victimario de Aurora; Roberto y Cristina repiten, en otra generación, la relación de Vasco y Teresa y Elena reproduce el modelo masculino de poder sin ataduras ni vínculos emocionales.

De esta manera, el mundo de los personajes se organiza de acuerdo con una oposición entre dos papeles: el de victimario (masculino) y el de víctima (femenino). La historia narrada presenta una serie de conflictos de matrimonios cuya progresión y proceso desembocan en la evolución de Aurora pero que básicamente se repiten de una pareja a otra. En esto se percibe la orientación didáctica del cuarenta, que insiste en la repetición de situaciones que ejemplifican una tesis, en este caso, la del dominio injusto del hombre sobre la mujer.

El poder del padre

La crítica no suele referirse a los rasgos comunes de La ruta de su evasión con la generación del cuarenta. La división tajante de la esfera pública y la privada hace que se descarte de la novela de Oreamuno toda preocupación social, supuestamente en favor del mundo psicológico. La crítica de la "literatura femenina" también la adscribe dentro del ámbito de lo privado no social. El problema con este tipo de adscripciones es que pierden de vista las dimensiones sociales del conflicto psicológico o viceversa. Se practica un recorte sobre el texto que impide leerlo dentro de

un marco de resonancias más amplias.

No obstante, en la novela de Oreamuno, está presente, de modo novedoso, la preocupación social propia de la generación. No es sino hasta hoy que se ha logrado considerar la violencia doméstica como problema social. En esto, la novela no hizo más que adelantarse y desenmascarar un problema negado. La dimensión social de la violencia se aprecia en el hecho de que esta se repite en generaciones de hombres contra generaciones de mujeres. Como se apuntó, en el contexto patriarcal, la brutalización de las relaciones familiares ha sido enfocada dentro del esquema oposicional público-privado. Al remitir la violencia doméstica al ámbito de lo privado se le niega su aspecto social y, por ello, las posibilidades de solución colectiva y pública. El texto de Oreamuno puede considerarse un eslabón inicial en la cadena de modificaciones de esta percepción, porque la literatura es siempre un hecho público, aunque trate de asuntos privados. En realidad, la época contemporánea ha llegado a descubrir que las relaciones dentro de la familia son también relaciones sociales y políticas, es decir, implican poder y jerarquía dentro de una globalidad superior a la familia.

Este aspecto de la violencia no fue nunca percibido por el resto de la generación fuera del contexto del conflicto entre las clases. En la narrativa de la época, la alusión a la violencia física contra la mujer generalmente se enfocó dentro del contexto patrón-empleado, mientras que la dimensión familiar y la violencia mental se percibían raramente.

El hecho de que en *La ruta de su evasión* se inscriba una preocupación por las injusticias cometidas contra la mujer en el ámbito familiar permite hablar de feminismo, aunque el término se popularizará en Costa Rica muchas décadas después¹¹⁹. Con esto se relaciona también la configuración de Aurora como personaje, cuya evolución describe una línea de avance hacia el futuro. El proceso por el cual pasan Teresa y Cristina cobra sentido en la manera como Aurora lo recoge para liberarse del dominio de Gabriel. La novela no narra la vida liberada de Aurora sino

119 En el ensayo «¿Qué hora es...?» (1938), se analiza la situación de la mujer, especialmente en relación con el sistema educativo. Se llama a las jóvenes a perder el miedo de hablar y a adquirir independencia económica y mental: "Porque no hay dignidad sin conciencia y la suprema conciencia está en asumir con pleno conocimiento de causa las responsabilidades que da la vida al enrolar a un ser en su corriente, sea hombre y sea mujer" (Oreamuno, 1938: 46).

que termina con un final abierto en el cual el personaje simbólicamente abre la ventana para que entre la luz del nuevo día.

El proceso de transformación atraviesa las generaciones de mujeres de la novela y aunque la relación familiar entre ellas no sea directa, se puede hablar de una genealogía femenina. La experiencia de víctima de Teresa no se queda en ella; se desarrolla en Cristina y Aurora pero en esta última se trasciende. La muerte de las dos mujeres casadas resulta aleccionadora para el cambio de Aurora.

Dado que el proceso se completa en las tres mujeres, no se puede hablar de una de ellas como protagonista, ya que su historia es compartida y el proceso que atraviesan pasa por sus etapas en cada una de ellas. Así, un mismo papel se distribuye en distintos personajes, lo que da como resultado una concepción del sujeto menos apegada a la noción realista y unitaria del individuo, según la cual a cada personaje correspondería el desarrollo completo de un papel. Lo mismo sucede con otros personajes de la novela, por ejemplo, con la señora González, quien comparte funciones de intrusión y ruptura del mundo de la casa con Aurora. En la agonía de Teresa logra imponerle el silencio a Vasco, tal y como lo hace Aurora con Gabriel, el Vasco de su generación.

Genealogía de mujeres en proceso de transformación, ajena a la circunscripción de lo nacional, que contrasta con la elaboración de una iconografía de héroes del panteón nacional.

Al igual que en *Manglar de Gutiérrez*, en esta novela la mujer aparece en el papel central. El interés del texto está siempre en las figuras femeninas, su vida interior, sus diferencias y sus relaciones con los hombres. Además, la historia gira alrededor de un hecho vivido por una mujer: la agonía de Teresa¹²⁰.

El mundo femenino es el que tiene el lugar central, al punto que se relega el conflicto *padre/hijo*, típicamente novelesco, a un segundo plano. La relación conflictiva de Vasco y Gabriel

120 Tal parece que en Costa Rica existía en ese momento histórico una nueva concepción de la mujer, que la alejaba de su papel tradicional de objeto y la miraba por primera vez, como sujeto novelesco y como sujeto nacional. Por ejemplo, es en 1949, año de la publicación de la novela, cuando finalmente la mujer el derecho al voto. Por otro lado, la historia de la cultura no ha dado suficiente importancia a muchas mujeres, cuya participación en la vida nacional prepara el camino para los movimientos literarios y políticos del cuarenta. Entre estas podemos citar a Carmen Lyra, Teresa Obregón y Emilia Prieto.

se desarrolla sin que la toque la idea de proceso. Por otro lado, el enfrentamiento de Roberto con su padre tiene un desenlace diferente. Este sale de su casa habiendo planteado sus principales divergencias con Vasco, después de comprender la naturaleza repetitiva de sus relaciones con Cristina: "Haga pues comparaciones porque sólo repetí, sin alterarlo en nada su propio caso con mamá... (p.193). La oportunidad de enfrentamiento ante el padre, sin embargo, es desaprovechada por Gabriel quien, en ese momento reafirma la posición paterna, calificando de mentira las denuncias que hace Roberto (p.199).

La forma habitual de presentar el conflicto con el padre implica una dimensión temporal fuertemente marcada por esta figura, como representante del pasado, y el hijo, como portador del tiempo futuro. Por el contrario, la novela de Oreamuno se concentra en el presente de la agonía de Teresa y la línea argumental que considera un proceso se refiere a Aurora.

Los personajes femeninos no son sólo los más importantes porque asumen el aspecto temporal-evolutivo de la novela sino también por ser quienes toman la palabra en los monólogos, con pocas excepciones de algunos discursos de Gabriel y, en menor grado, de Roberto. El verbo pertenece a la mujer, fundamentalmente a Teresa y Aurora. Vasco, la figura más fuerte en la historia representada, apenas toma la palabra. El padre está despojado aquí de la palabra y la racionalidad puesto que su poder dentro de la familia se representa como el resultado de la violencia y el miedo irracionales.

La racionalidad diferente que implica una explicación psicológica y la capacidad de articular un discurso pertenecen a los personajes femeninos, quienes representan lo verdaderamente humano en la novela. En un texto en el cual la causalidad psicológica es tan fuerte como explicación de la acción en el mundo de los personajes, carecer de discurso interior significa que no se tiene explicación. La conducta de Vasco, entonces, además de que es criticada por los otros personajes, se presenta como inmotivada. El personaje se deshumaniza al quitarle el texto la racionalidad y presentar su conducta -sin explicación desde una perspectiva psíquica- como resultado de fuerzas instintivas de fiera, como la violencia. Vasco no tiene discurso, sólo rompe el silencio de la casa con el ruido de sus pasos repetitivos e incansables, que son constantemente oídos por Teresa en su agonía y marcan su Tiempo: "Vasco es un reloj caminando" (p.227). La presencia de ellos en el discurso de Teresa apunta al problema de poder que la novela plantea: ante una racionalidad y un discurso nuevos y humanizados se erigen los pasos patriarcales.

La casa paterna

En otro plano, debido a la tendencia didáctica de la novela, el alejamiento de idea de proceso y explicación en la figura de Vasco, hace que resulte plana y más cercana al villano folletinesco que a un verdadero personaje novelesco:

-Es arrogante, violento, le gusta que le obedezcan. Se hace obedecer... Es vanidoso. Se preocupa mucho de su propia persona. No se preocupa nada de los demás... siempre está tratando de aparentar lo que no tiene, lo que no es. Con los extraños es muy generoso, muy cortés; con nosotros es duro, implacable. No tiene compasión de nosotros. Nunca demuestra nada. ¡Es cruel! ¡Oh! ¡Es muy cruel! (p.14-15).

Por otra parte, el silenciamiento de Vasco no implica que se destierre la voz autoritaria del texto. El narrador de la novela, con su constante intervención para aclarar la interpretación de lo narrado y su discurso abstracto y valorativo, reduce la apertura del texto:

Judas Iscariote no traicionó a Jesús. Había sido un hombre rico que dejó todo por seguirlo, es fútil pensar que lo vendiera por treinta dineros. Lo que pidió de Jesús al entregarlo fue una prueba palpable de su divinidad, algo así como: "Sálvate de ellos y déjanos ver que eres Dios".

Consignamos esto a propósito de ella. Ella es Aurora. Viene a la mente como explicatoria de su acción. Tal vez hasta evocó fugazmente a Judas cuando aceptó aquella prueba. Si no lo hizo, su acto tuvo idénticos móviles. Y no lo decimos para justificarla, mas sí para situar los acontecimientos en el sitio preciso que les corresponde (p.309).

Se está ante un narrador que no sólo propone una interpretación de los hechos sino que además los sitúa en su "sitio preciso". Así, este narrador reduce las posibilidades de lectura de lo narrado.

El hecho de que los personajes tomen la palabra con el monólogo, de que se representen múltiples conciencias- como las de Teresa, Aurora, Cristina, Gabriel y Roberto- se relativiza con la presencia de un narrador autoritario en cuanto a la imposición de una interpretación del texto. Así,

la novela repite, en su forma, el destino de Teresa: se le condena a ser reducida por la autoridad patriarcal.

El salto de Aurora, su proceso de liberación, tiene también un parangón formal: su proceso apenas se abre y en esa apertura calla la novela y calla la voz autoritaria del narrador. El mundo abierto y sin jerarquías reduccionistas queda fuera del texto, fuera del lenguaje. En realidad, dada la estética de estos años, Oreamuno no se comporta de modo distinto al de su generación en cuanto al esquema interpretativo reductor que se le impone al mundo narrado mediante la voz autoritaria del narrador. Sin embargo, el final abierto señala un camino nuevo, como en Manglar, que no ha sido desarrollado completamente dentro de la novela costarricense, demasiado dependiente, aún, de las exigencias de una sola interpretación.

El monólogo y el silencio

La ruta de su evasión, dentro del contexto centroamericano, resulta profundamente innovadora, gracias a la presencia del monólogo interior. Es uno de los primeros textos del área que se proponen la representación de un mundo en gran medida discursivo. Ante este rasgo novedoso, el diálogo es muy débil, cuantitativa y cualitativamente. A primera vista el asunto se explica como resultado de un texto cuyo interés en la incomunicación es evidente. Pero si esto se relaciona con nociones de diálogo más modernas, se observa que esta es una de las limitaciones más graves de la novela al igual que la presencia de un narrador autoritario. Así, el diálogo entre los personajes tiende a demostrar una tesis preestablecida y por ello resulta tan inverosímil: la conversación entre Elena y Gabriel muestra dos posiciones ante el mundo pero ninguna de ellas toca a la otra; el diálogo acaba sin que las posturas se modifiquen (pp.126-123). Lo mismo sucede en la conversación de Roberto con su padre (pp.189-200).

En el nivel en el cual se ubica el narrador autoritario se localizan ciertas tesis, que se postulan únicamente en un nivel jerárquico superior, al punto que el habla de los personajes se limita a demostrarlas, perdiendo con ello autonomía e identidad propia.

La muerte y el silencio se identifican en el texto con la experiencia de Teresa. Este tema es uno de los de mayor importancia en la novela del siglo XX, como se ve también en *Mientras yo agonizo* de Faulkner. La ruta de su evasión plantea una interesante dinámica entre la muerte, el silencio y el ámbito de lo femenino. Por un lado, la mujer es quien toma la palabra con mayor

La casa paterna

frecuencia pero no para hablar sino para monologar. La verbalización ante los otros se define como inauténtica y propia de lo masculino, tal y como lo enuncia Elena Viales:

Las mujeres no amamos la palabra como tú crees. No besa uno y dice: "así", y después se queda contemplando el efecto de su obra. No se sabe nunca, ni mucho menos se dice, cómo se va a besar. Eso no es un beso. Primero trata de averiguarlo, y después, intenta besarme de nuevo. Tienes que saber cuál es tu deseo. Y voy a decírtelo para que te familiarices con él. Tu deseo no era besarme, o si lo era, por encima de éste estaba el de humillarme, el de maltratarme y el de demostrar tu valor. Eso lo conseguías con la palabra más que con el gesto. Por eso hablaste. Oye esto, Gabriel, y no lo olvides nunca: casi todo lo que es verdad es silencioso. Casi todo (p.136).

La cita muestra la conciencia de la inautenticidad del habla, por oposición al silencio. En este sentido, se comprende la preferencia de la novela por el monólogo interior, que es silencioso. Sin embargo, la palabra de Elena atenta contra lo que ella misma propone. La experiencia de diálogo entre ella y Gabriel es inexistente y, además, ella toma la palabra para imponer su interpretación, es decir, para dominar, tal y como ella se lo critica a Gabriel. El gesto de Elena es semejante al del narrador quien, al criticar el autoritarismo de Vasco y ceder la palabra al monólogo de la mujer, impone constantemente su visión de los acontecimientos.

En síntesis, el espacio que ocupa el monólogo en *La ruta de su evasión* y el planteamiento de la relación entre el silencio, la muerte y lo femenino alejan esta obra de sus contemporáneas. No obstante, el afán didáctico y reductor de significaciones y la importancia del conflicto social, aunque distanciado de la dicotomía de clase -favorita de su generación-, claramente la sitúan dentro de la novelística costarricense del cuarenta.

Con respecto a la evolución del discurso nacional, puede decirse que, una parte de la generación neorrealista incorpora el conflicto social en su aspecto laboral a la imagen de la nación. Tal y como se ha visto, la mentalidad patriarcal de los inicios de la conciencia nacional supone un patrón bondadoso y protector, que rige el mundo laboral y un padre con las mismas cualidades para el ámbito familiar. Otras novelas del momento proponen una imagen de la familia que destruye su visión idílica. *La ruta de su evasión*, entre ellas, destaca con mayor fuerza la imagen conflictiva de

La casa paterna

lo familiar. Si se tiene en cuenta que la visión de lo nacional se ha construido alrededor de una imagen idealizada de la familia, se comprende el valor transgresor de esta novela.

La casa paterna

LA CASA PATERNA

¿Quemaré la casa paterna?...
¿partiré de la patria?...

Martin Adán

En el mundo de la ciudad, cada vez más despersonalizado y riesgoso, aparece la casa como último reducto del idilio. Pero este asilo también se ve amenazado por el paso del tiempo, por la historia. La casa ya no alberga las relaciones armoniosas ni el cambio de las generaciones sino el odio y el conflicto entre los miembros de la familia.

El discurso nacional, en sus diversas variantes, se torna defensivo. Desde la posición nostálgica hasta la desencantada, desde la actitud más tradicional hasta la más crítica, el lenguaje trasluce la conciencia de una nacionalidad en peligro.

La casa, que en la pintura y la narrativa de las décadas anteriores ocupaba ya un lugar central, se convierte, después de la década de los cincuenta, en el símbolo de la familia y la nación.

El refugio

La imagen de la casa se reitera continuamente en la narrativa costarricense. El huerfanillo de Jericó, de Argüello Mora, finaliza cuando el huérfano recibe una herencia y con ella adquiere una casa en San José. Las peripecias del marginado terminan cuando accede al mundo de las riquezas en un espacio cercano al poder político, "civilizado". La casa es para él sinónimo de seguridad frente a los caminos recorridos y el mundo azaroso.

En «La propia» de González Zeledón la casa organiza y separa los grupos económicos y sociales. El orden interno de la casa implica una jerarquía interna, tanto familiar como laboral, que responde a la jerarquía de la sociedad patriarcal. En consecuencia, la familia pierde la casa y se pierde como núcleo cuando el gamonal altera el orden natural del mundo.

En el texto de Carmen Lyra, *En una silla de ruedas*, la desintegración de la familia implica también la pérdida de la casa. Tanto en esta novela como en el *El huerfanillo de Jericó*, los héroes, como sucede en la novela familiar, se apartan de un lugar determinado y peregrinan por un mundo

La casa paterna

ajeno y extraño en busca de relaciones esenciales, familiares, que les garanticen un refugio. Pero en el texto de Lyra, al contrario de lo que sucede en los dos anteriores, la casa está claramente identificada con la figura materna y los valores femeninos. La reinstauración del orden anterior, la reunión de los huérfanos y solitarios en una nueva casa es una especie de retorno al seno materno.

En *El sitio de las abras* de Fabián Dobles, la casa de los fundadores es una especie de "centro del mundo" que integra hospital, iglesia, lugar de encuentro social. Es decir, sustituye al pueblo y se convierte en el espacio de la civilización en medio de la naturaleza. También preside esta casa una figura femenina, en alusión velada a formas de organización matriarcales que otorgan poderes casi mágicos a las mujeres.

Los simbolismos que adquiere la casa en "La ventana" de Carlos Salazar Herrera apuntan a nociones de otro tipo. Aquí la casa se opone a la cárcel, la ventana de la casa es un umbral enfrentado a los barrotes de la prisión. En un pasado, casa y cárcel se asemejaban, como pueden hacerlo la casa y la tumba pues ambos lugares tenían barrotes. Pero ahora, gracias al gesto femenino que abre la ventana al viento de la noche, la casa se opone a la prisión, el castigo y entre sus paredes se insinúa el placer.

En *La ruta de su evasión*, la concentración en la casa da lugar a la elaboración de perspectivas subjetivas, al mundo interior de los personajes de manera tal que el sujeto novelado o el sujeto nacional adquieren dimensiones que van más allá de lo social. El espacio que alberga la agonía de Teresa es la casa familiar, que se convierte así en prisión y tumba para la protagonista. La casa pierde entonces el valor de cobijo e importa sobre todo como espacio de los monólogos de los miembros de la familia disgregada.

La máscara

En el relato de Alberto Cañas, *Una casa en el barrio del Carmen* (1965), una pareja de hermanos solterones se encarga de velar por los valores del pasado familiar: seres desarraigados, marginales dentro de su propia clase, estériles. En *Ceremonia de casta* (1976) de Samuel Rovinski, la familia es una institución en decadencia. Los temas del bastardo y la relación conflictiva entre padre e hijo, entre otros, insisten en esta nueva perspectiva.

Más que en los textos anteriores, en estos últimos la casa funciona como un cronotopo artístico que concentra plásticamente las propuestas ideológicas del discurso nacional.

La casa paterna

Así, en el relato de Cañas la historia nacional se concentra y alegoriza en la historia de una casa, bautizada, de modo bastante obvio, como "La República". La narrativa parece responder tanto a una necesidad de explicar de manera totalizadora la historia del país como al deseo de reconstruir de alguna manera la armonía perdida. Efectivamente, el tránsito de la nación patriarcal hacia la sociedad industrial se percibe en términos de una familia disuelta que trata de reintegrarse y restablecer el antiguo concierto (Sommer, 1983: 11). Si, como asegura Sommer, la identificación de la nación con la familia es el centro del populismo, será la tensión entre el esfuerzo por rehacer la unidad disuelta y la tendencia a subrayar la imposibilidad de este esfuerzo lo que aleje o acerque los textos de aquella retórica.

En este proceso, la casa se describe con evidente realismo pero la atención a cada detalle material define un rasgo o un momento de la historia patria: la arquitectura y la decoración en sus diversos estilos, los objetos-signos que descubren la posición social de los personajes, sus gustos y aspiraciones. La casa, más que la patria como espacio, es la nación como historia, como lo comprueba la nostálgica contraposición entre presente y pasado. Tanto en la novela de Cañas como en la de Rovinski se evidencia el interés por la arquitectura y el urbanismo, presente en la historia de los barrios josefinos. La ciudad, como la nación y la familia, tiene historia.

Ceremonia de casta despliega, en el espacio de una casa, el ritual de preservación de una época. La clase, la familia y la esencia de la «verdadera» nación se concentran en ese espacio que es, además, continente del tiempo y la historia. En el texto de Rovinski, la casa trata de contener el decurso temporal, detenerlo por un día, mediante la celebración del ritual familiar y clasista. El intento fracasa y la historia, el tiempo, las ráfagas de la muerte y el cambio remecan el presente eterno que Juan, el padre, desea imponer. La casa es aquí un espacio reducido que trata sin éxito de convertirse en refugio ante la lluvia, las ráfagas de viento del cambio, la muerte del patriarca y el ayer. El ritual busca preservar una familia jerarquizada, patriarcal y para hacerlo trata de inmovilizar un tiempo que quiere ser eterno presente, cerrar la casa paterna a la invasión del pasado y la incertidumbre del futuro.

¿Qué amenaza la integridad de la casa paterna? En un plano realista, el crecimiento urbano, la presencia de nuevos gustos e intereses sociales. En un plano más profundo, la sitian la sombra y el caos, la presencia y la voz del bastardo, la muerte del jefe.

La nación, reducida ahora al recuerdo de algunos personajes, a las palabras, a la historia

La casa paterna

legible en el cambio de las modas, los gustos y los objetos, se imagina también como un teatro. La ceremonia ritual en la que cada uno representa un papel en el que no cree, la dimensión imaginada del asesinato del padre, los golpes de la muerte que llama al último acto, la casa como escenografía y decorado aluden claramente a la representación teatral. La reiteración del uso del presente en la narración apunta también a una concepción de la novela que la aproxima al teatro, como sucede también con los temas de la sombra y el doble y las alusiones a la máscara.

En relación con *Una casa en el barrio del Carmen*, la novela de Rovinski ofrece una mayor elaboración y complejidad textual que la aleja del didactismo y la alegoría. La escritura descubre el conflicto, lo desenmascara, participa del gesto subversivo de los personajes que se niegan a representar un papel. El final ambiguo y abierto, sin solución, de Ceremonia de casta, contrasta con el desenlace del conflicto en la obra de Cañas, más previsible y voluntarista. En este relato, sin embargo, la imagen que clausura el texto alcanza un fuerza especial al remitir a un objeto, un cuadro, la sensación de decadencia y pérdida de protagonismo de la clase poseedora, por nacimiento, de los valores auténticos. En este lugar privilegiado del texto, la literatura se impone al didactismo y el relato se supera a sí mismo.

De esta manera, la narrativa de las décadas de 1960 y 1970 se encierra en un espacio restringido representado en la casa, después de haberse abierto en la literatura anterior desde el Valle Central hacia la totalidad de la geografía nacional. En el primitivo cronotopo idílico predominaba la concentración geográfica en un mundo limitado, las vidas individuales se volvían semejantes y perdía importancia la frontera temporal entre ellas, ante la fuerza de la unidad de lugar. Estos ligámenes entre el espacio y el tiempo cambiaron a lo largo del desarrollo de la narrativa.

Ahora no se trata de la casa-espacio sino de la casa-tiempo: el afán totalizador del discurso nacional, que se había volcado hacia los confines de lo nacional, se vuelve hacia el plano temporal y la historia. Una vez agotado y conocido, identificado y nombrado el espacio nacional, es necesario para el discurso hacerse dueño del tiempo. No es preciso un espacio amplio, basta con un lugar representativo o simbólico que concentre la historia patria, un espacio-tiempo que la contenga. En este contexto, se aclara la preferencia de esta narrativa por fijar una genealogía a la familia que se deshace, por oponer el ayer y el hoy en el enfrentamiento generacional. En la casa sitiada por el presente, la amenaza última de la esterilidad y el incesto implica el fin de la familia y la negación del futuro. Los nuevos héroes sabrán que no es posible el retorno al hogar paterno, que el ángel de

La casa paterna

la espada candente guarda las puertas de cualquier paraíso.

La casa paterna

ANEXOS

Elaborados por Margarita Rojas G.

ANEXO #1: CRONOLOGÍA DE ALGUNOS ACONTECIMIENTOS LES EN COSTA RICA (18241930)

1824 La tertulia patriótica, hoja manuscrita, publicada por la asociación de ese nombre, fund: Francisco Osejo (N).

1830 Miguel Carranza abre la primera imprenta, la Imprenta de la Paz, que imprime el primer libro, Aritmética (-1831) de Francisco Osejo.

1832 primera ley que prohíbe la introducción de libros que ataquen el dog-

1832(3)5 Noticioso universal de Costa Rica,

La casa paterna

ma católico.

1833 Catecismo de geografía con una adición acerca del Estado libre de Costa Rica (17 pp.) de F. Osejo Correo de Costa Rica, periódico.

1834 La tertulia (45 ns.), qnc. satíricopolítico de oposición al gobierno, dir.: V. Castro o 'Padre Arista, publica una crónica de la fiesta por el 2o. aniversario de la Ley de imprenta.

18401850 fundación de la Universidad de Santo Tomás (184488), el

1er. per., 115 ns.; publicó dos composiciones literarias.

1834 nace Manuel Argüello Mora.

1837 existe un local en la Plaza Principal de San José para exhibiciones teatrales, autos sacramentales, que se organizan quincenalmente y excluyen a las mujeres.

La casa paterna

Colegio de San José y el Colegio de Cartago, una Escuela Normal y un Liceo de Niñas. En la Universidad sólo se enseñaba derecho, con predominio de la tradición medieval y católica de la universidad española.

1845 construcción de la Iglesia del Carmen (Sj).

1842 El mentor costarricense: semanario semi-oficial (hasta 1846), dir.: Joaquín Bernardo Calvo; dedica gran espacio a la didáctica: periodismo de intención educativa y moralizante; referencias a Larra; influencias de la ortografía del español de Bello.

1844 "Fiestas cívicas": crónica periodística en el Mentor, por la inauguración de la Universidad de S. Tomás.

1845 en el Mentor costarricense: 6 crónicas costumbristas.

1846-49 novelas de folletín, cuentos, y fábulas

La casa paterna

1846 construcción del 2o. salónteatro en San José, para 200 espectadores sentados y pasillo para orquesta; inaugurado con un grupo de aficionados al teatro que incluye a una mujer y funciona cada domingo

en verso y prosa de autores extranjeros. en la sección "Variedades" del sem. oficial El costarricense (18469).

1847 Bruno Carranza publica la rev. La paz y el progreso, con portada, avisos ilustrados y grabados; reproduce novelas folletinescas.

1848 primeros fotógrafos en el país.

184956 primer liceo para niñas muere Manuela Escalante.

1850 1er. sem. satírico: El guerrillero, independiente, con alusiones a Larra, fund.: Adolphe Marié (FR).

18505 construcción del Palacio Na-

La casa paterna

cional y el Sagrario de la Catedral por el ingeniero alemán Franz Kurtze.

1856 Adolphe Marié dirige La gaceta del gobierno de Costa Rica.

1850 construcción del Teatro Mora, con diseño calcado de un teatro de Lima. Un veterano actor español forma para su inauguración un conjunto de aficionados costarricenses, quienes preparan una comedia de Bretón de los Herreros que finalmente presentan en el salón de la Universidad compañías de variedades y teatro actúan casi ininterrumpidamente en el Teatro Mora en S; funcionan también el salón de la Universidad, utilizado para "conferencias, conciertos y espectáculos serios", un Circo de toros, el Salón Chaves y salones de teatro improvisados en Heredia, Cartago y Alajuela.

1854 "Los bailes del día" en La gaceta del gobierno de Costa Rica, atribuido a A. Marié nace Manuel de Jesús Jiménez poesías jocosas y cuadros costumbristas con léxico local y voseo en El eco del Irazú (18545).

1857 Luisa, de Manuel Argüello, novela por entregas publicada en la Crónica de Costa Rica circula Pasatiempo, ed.: Uladislao Durán (CO), con sección sobre publicaciones de extranjera en la Crónica de Costa Rica (185760), red. Emilio Segura, U. Durán y J. A. Mendoza, como los cuadros costumbristas del chileno J. J. Vallejo (Jotabeche).

La casa paterna

1858 se restablece en S_j (con menos de 8000 habitantes en los 4 distritos centrales) el Liceo Central de Niñas, antes concebido como escuela normal, ahora de preparación para el hogar. Se declara la educación obligatoria para todas las clases sociales, decreto reafirmado en 1862.

1858 en *El gato*: crónicas de representaciones teatrales de una compañía española, que revelan conocimiento teatral del autor.

1861 reestreno del Teatro Mora, ahora llamado Teatro Municipal.

1858 vive en CR el escritor Carmen Díaz (N); vuelve en 1863, donde vive 20 años como comerciante y agricultor y se nacionaliza.

1860 *Novelitas de costumbres costarricenses*, de Argüello, con 3 relatos.

18612 el escritor Antonino Aragón (N) vive en CR, donde publica poemas.

1862 nace Jenaro Cardona.

1864 nace Manuel González Zeledón (Magón).

1865 nace Carlos Gagini.

La casa paterna

1863 estatuaría laica: Fadrique Gutiérrez esculpe la Fuente de los tanques municipales de Heredia, con 16 desnudos femeninos de piedra, de los que sobrevive sólo La Venus llega Máximo Jerez (N), difusor del positivismo.

1862 la compañía de ópera de Lorini debuta en el Teatro Municipal con El barbero de Sevilla.

1866 nace Aquileo Echeverría.

1867 nace Ricardo Fernández Guardia en El travieso (18679) aparecen cuadros costumbristas y de crítica social 1867-8 *El cencerro* (AI), dir.: León Fernández, publica un cuadro costumbrista suyo en 1868.

1867 se presenta *La traviata*.

1868 la Compañía lírico dramática de Saturnino Blen debuta con varios dramas.

La casa paterna

1869 se establece la construcción de escuelas para niñas en las cabeceras de provincia y cantón y la gratuidad de la enseñanza primaria para ambos sexos. Por falta de recursos en 1871 sólo se recibían en los liceos de niñas a las que sabían deletrear. Los contenidos de los programas educativos variaban según el sexo: para las mujeres, con énfasis en labores domésticas 1er. telégrafo, entre Puntarenas y Cartago (o 1881?).

1870 Lorenzo Fortino enseña es y fotografía, entre otros, a Fadrique Gutiérrez, quien participa en la toma de un cuartel con una cámara fotográfica 18704 crisis de la Universidad de S.

1870-7 *El costarricense*, un red. fue Rafael Machado; publicó varios cuadros costumbristas, uno de Pío Víquez.

1872-8 cuadros costumbristas en el per. *El ferrocarril* (187282) de Rafael Carranza.

La casa paterna

Tomás, convertida en colegio secundario con sólo la Facultad de Derecho.

1871 llega el español Juan Fernández Ferraz.

1872 F. Gutiérrez inicia el género del retrato heroico con la es de la cabeza de Próspero Fernández *La enseñanza* (18728), rev. mensual de instrucción pública, ciencias, y artes, dir.: Valeriano y Juan Fernández Ferraz.

1873 llega Nathan Rudd (EE.UU.) contratado para documentar fotográficamente todo el proceso de construcción de la línea del ferrocarril al

1874 nace Roberto Brenes Mesén.

1875 Amor, esperanza y fe, de Rafael Machado (GCR).

La casa paterna

Atlántico; permanece en el país hasta 1913 llega el cubano Antonio Zambrana.

1875 La razón, per. anticatólico de estudiantes de L. Montúfar y censurado por la Iglesia católica.

1876 llega el músico español José Campabadal, Zambrana funda la Academia de Ciencias.

1877 llega Bernardo A. Thiel, declarado obispo, expulsado y readmitido en la década siguiente.

1878 Gaceta oficial: primer diario, del gobierno.

1877 nace José María (Billo) Zeledón *El horizonte* (18778), red. Eloy Truque, publicó cuadros costumbristas.

1878 nacen Lisímaco Chavarría y Claudio González Rucavado.

1879 Un periódico nuevo, dir.: Pío Víquez.

1881 nace Joaquín García Monge.

La casa paterna

1880 Bosquejo histórico, de Juan Venero, publicado por entregas en La gaceta, para conmemorar el 10o. aniversario de la toma del poder por Tomás Guardia.

1881 León Fernández inicia la publicación de Documentos para la historia de Costa Rica, hasta 1907, continuada por Fernández Guardia fundación de los Archivos Nacionales de Costa Rica con la base de los documentos recolectados por L. Fer-

1883-6 cuadros de costumbres de R. Carranza en La chirimía, per. que reprodujo cuadros de Proaño y Restrepo "Patricio y el tío Simón": diálogo entre dos personajes conchos con habla campesina.

La casa paterna

nández inauguración del ferrocarril al Pacífico.

1882 nace el escultor Juan Ramón Bonilla J. Fernández Ferraz funda La palanca (Ca y Sj, 18824) "El duelo de la Patria", marcha fúnebre compuesta para los funerales del general Tomás Guardia.

1882 J. Fernández Ferraz publica y presenta Gloria, arreglo de la novela de Pérez Galdós.

1883 Antonio Zambrana (CU) estrena en el Teatro Municipal una adaptación del drama francés Eugenio Arin.

1884 nacen los dramaturgos José Fabio Garnier y Gonzalo Sánchez Bonilla.

1884 "Los toros" y "La beata": ensayos de costumbres publicados en La hoja, qnc., dir.: Félix Pacheco, órgano de la Sociedad científicoliteraria, dedicado a la poesía El nacional (18846), política y .

1885 A. Echeverría abandona sus estudios para enrolarse en la guerra contra Barrios en Nicaragua, donde conoce a Rubén Darío.

1886 La república (1919), diario, red.: Pío Ví-

La casa paterna

1885 primeros paisajes en la pintura: costumbrismo de E. Jiménez Rojas, iniciador del plenarismo transformación del periodismo costarricense: Diario de Costa Rica, primer diario no oficial del país; fund. A. Masferrer, Soto Hall, Fernández Ferraz; , artes, crónica social y noticias internacionales; cerrado en 1886.

1886 primera exposición de plástica, con amplia participación primeros teléfonos se unifican por primera vez los contenidos programáticos de la educación para ambos sexos, aunque

1885 Revista teatral. Crónicas y argumentos, "se publica todas las noches de estreno", dir.: 'El Cautivo' (¿Vicente Lines?).

quez La chirimía (1886) 4 edics., dir.: R. Carranza, con secciones literarias.

1887 *Costa Rica ilustrada*, rev. sem. (18879), red.: L. Pacheco y M. Pacheco, Pío Víquez y A. Echeverría, dir.: Pío Víquez, que publica *Mi familia*, 14 cuadros de Argüello Boccaccio, dir.: A. Echeverría Poesías de R. Machado, 2a. edic. aumentada, con todos sus versos.

1888 nace María Isabel Carvajal (Carmen Lyra) Risas y llanto (Misterio), Argüello: novela por entregas en Costa Rica ilustrada primeros artí-

La casa paterna

para las mujeres se sustituye la educación cívica con "labores femeninas y costura" Thiel regresa del exilio.

1887 Museo Nacional, primer liceo del país, nuevo manual escolar de historia: *Apuntamientos geográficos, estadísticos e históricos*, de B. Calvo.

1888 clausura de la Universidad Sto. Tomás, fundación de la Biblioteca Nacional y Colegio de Señoritas.

1888 se incendia el Teatro Municipal: se suspenden presentaciones de compañías importantes.

culos de Echeverría en per. y rev. nacionales La nación, dir.: Echeverría, y humorismo.

1889 "La llorona" en La república nace Luis Dobles Segreda Echeverría trabaja en El Salvador en el periódico La Unión, con R. Darío.

1890 Lira costarricense (2 tt): primera antología de poesía "El cadejos" de Montero Barrantes en La prensa libre M. de J. Jiménez: ministro de relaciones exteriores 2a. época de Costa Rica ilustrada (18902), dir.: Calderón y Gagini, publicaciones de Julián del Casal,

La casa paterna

1889 se quintuplica la publicación de periódicos J. Fernández Ferraz funda La prensa libre (1889-1919), político; dir.: A. Zambrana y Francisco Gavidia (ES) Nociones de geografía de Costa Rica de M. Obregón Historia de Costa Rica. 15021821, Fernández Guardia (Md) se restablece la Facultad de farmacia de la U. de S. Tomás.

1890 Pío Víquez y A. Echeverría fundan El heraldo (de Costa Rica) Henry Morgan fotografía San José; 2 años después publica un álbum en Boston El imparcial (18901), dir.: Ga-

1889 Tomás García (ES) inicia la construcción del Teatro Variedades el actor Mateo Fournier dirige la zarzuela Los dos huérfanos de Ureña R. Carranza suspende los ensayos del sainete Un duelo a la moda por sus alusiones políticas nacen los dramaturgos Joaquín Barrionuevo y H. Alfredo Castro.

1890 estreno de Los pretendientes, zarzuela, de Gagini, con música de E. Cuevas el gobierno acuerda construir el Teatro Nacional nace el dramaturgo Camilo Cruz Santos.

Gutiérrez Nájera, Darío, y Gavidia.

1891 El heraldo de Costa Rica, reproduce artículos de Larra estadia de Darío en el país (18912), publica en varios diarios viven aquí Gavidia (ES), Enrique Guzmán (N), Pedro Ortiz y Anselmo Rivas (N). Guzmán y Ortiz compran El diario del comercio a Facio y fundan el per. semioficial El día por una publicación Guzmán resulta herido y Ortiz muere en un atentado.

1892 nace Rafael Cardona Echeverría trabaja en Guatemala ilustrada (G), donde aparecen cuentos suyos y de Fernández Guardia, y poemas de Gagini.

La casa paterna

vidia la biblioteca de la U. de S. Tomás se reabre como Biblioteca Nacional.

1891 se inaugura el Teatro Variedades.

1891 estatua de bronce de Juan Santamaría inauguración del ferrocarril al Atlántico regresa al país el retratista Enrique Echandi.

1892 se presenta La traviata en el Variedades nace el dramaturgo Francisco Soler.

1893 artículos de Teodoro Quirós José Martí pasa por C.R y Echeverría regresa 18934 Gagini publica cuentos en Guatemala ilustrada.

1894 nace Rogelio Sotela Mis versos de Facio Hojarasca , Fernández Guardia: provoca la polémica sobre el nacionalismo polémica en La

La casa paterna

1892 Ley general de educación 1a. caricatura política conocida, contra el presidente Rodríguez, de T. Mur, en El padre español publicaciones de Gagini sobre castellano y lenguas indígenas publicaciones de historia y lenguas indígenas de Alfaro y Peralta para la Exposición iberoamericana en Madrid: Etnología centroamericana, catálogo razonado de objetos arqueológicos Geografía de Costa Rica y Elementos de historia de Costa Rica, de Montero Barrantes se publican 16 periódicos en Sj (con una población alfabetizada de 15.247).

1893 Notas y letras, qnc. ilustrado. dir.: Manuel Martí, 16 ns..

1893 nace el dramaturgo Raúl Salazar.

prensa libre sobre el habla popular: varios cuadros con personajes y habla local, considerada viciosa.

1895 "Nochebuena": 1er. cuadro de Magón en un periódico nacional.

1896 nace Vicente Sáenz.

1897 nacen los poetas Julián Marchena y José Basileo Acuña.

La casa paterna

1894 nace el escultor Juan R. Chacón
primeros teléfonos públicos
Compendio de la historia de Costa Rica, de Montero Barrantes, versión abreviada de Elementos... y manual escolar de historia patria entre 1892 y 1909 la iglesia funda el partido "Unión católica" Escuela de música de S. Cecilia, hasta 1956.

1895 Monumento Nacional, a las gestas de 1856, en el Parque Nacional (Sj) F. de Fienne y Cía. abre la galería fotográfica en San José.

La casa paterna

1897 inauguración del Teatro Nacional, de varios estilos, con obras de extranjeros como Villa y Fontana se funda la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1er. centro de formación académica de artes polémica entre el grupo nacionalista (Enrique Echandi) y la "academia" europea (Tomás Povedano); el gobierno nombra a Povedano director exposición nacional: polémica por una pintura de Juan Santamaría muere Fadrique Gu-

1897 se presenta en el Teatro Variedades Lucia de Lammermoor en la inauguración del Teatro Nacional la compañía de ópera francesa Aubry representa Fausto.

1898 *Chamarasca*, de Gagini Páginas de historia, recuerdos e impresiones, 10 crónicas de Argüello Versos. Cuentos de Calsamiglia Prosa de Ernesto Martén.

1899 Costa Rica pintoresca: 18 relatos de Argüello ("Elisa Delmar", "La trinchera", "Margarita") nace Carlos Luis Sáenz El problema (n) y Catalina (n, 1900), Máximo Soto Hall escritas para demostrar en la polémica que se podía hacer nacionalista sin habla local.

1900 El Moto y Las hijas del campo (n) de García Monge Terracotas , Troyo nace Max Jiménez continúa polémica sobre el nacionalismo y la en varios periódicos Idílicas de Emilio Pacheco Cooper, "el más romántico y rebelde de los poetas de la [Lira costarricense]".

La casa paterna

tiérrez, introductor de la temática profana en la es E. Jiménez Rojas pinta la primera casa de adobes obras de Gagini sobre la lengua A. Masferrer y A. Luján reabren el Diario de Costa Rica.

1898 Páginas de historia, de Argüello
18989 Revista de Costa Rica, dir.: Facio Pinceladas (18989, 1901) dir.: Soto Hall, Troyo y Fernández Guardia.

1901 Abnegación (n) de García Monge Cuentos de Fernández Guardia El hijo de un gamonal (n) de González Rucavado Clemente Adán (n) de Juan Garita La estrella doble (n), Brenes Mesén.

1902 Cuadros de costumbres de Argüello Costa Rica en el siglo XIX de Jiménez Pandemonium (19025, 19135), qnc. ilustr., dir.: Martén, Fernández Guardia y Facio.

1903 Romances, Echeverría Miscelánea (póstuma): antología de verso y prosa de Pío Víquez La prensa libre publica 11 cuentos franceses traducidos Corazón joven de Troyo, n. sentimental modernista.

La casa paterna

1900 El látigo, rev. sem. ilustr. dir.: Henry Harmony, 8 ns.

1901 Magón y otros escritores fundan el per. liberal El país Arte y vida, rev., fund. y dir.: Daniel Ureña.

1900 estreno de El marqués de Talamanca de Gagini 10 representaciones de la ópera Bohème por la Cía. de ópera Azzali se representa con éxito el drama La venganza de un poeta de Emilio Pacheco Cooper.

1902 estreno de Don Concepción, de Gagini y Magdalena, de Fernández Guardia, quien

1904 Nómadas y Orquídeas de Chavarría Artículos escogidos de Teodoro Quirós nace José Marín Cañas La primera sonrisa de Garnier, n. corta 19048 por desacuerdos con el gobierno Gagini se va de CR, y trabaja como profesor y director de colegio en El Salvador Conchita (n) de Juan Garita Páginas ilustradas (190412) rev. fund. y dir.: Calderón.

1905 Concherías de Echeverría El primo (n) de J. Cardona Brenes Mesén y García Monge regresan de Chile y comienzan a publicar La esclava de Garnier, n. corta.

1906 Crónicas coloniales de Jiménez, Escenas costarricenses González Rucavado Poemas del alma de Troyo Albores Barrionuevo ¡Nada! de Garnier, n. corta 1906? Magón viaja a EE.-

La casa paterna

1902 Revista de Costa Rica en el siglo XIX Jorge Volio funda el per. cristiano La justicia social (19024), criticado por los liberales José Ma. Zeledón escribe la letra actual del Himno Nacional.

1903 nace el escultor Néstor Zeledón.

1904 García Monge y Brenes Mesén comienzan a publicar Vida y verdad, rev. que destaca los problemas de la mujer.

publica La política del mundo de Víctor de la Guardia y Ayala, estrenada en 1809 en Panamá.

1903 temporada de la Cía. Lambardi con 12 óperas primeras exhibiciones de cine ambulante en el país exhibiciones de cine en Heredia, Cartago y Alajuela.

1904 proyecciones cinematográficas en el Variedades, donde se exhibe la película costarricense El retorno (sf): con argumento de Gonzalo Chacón Trejos, basada en tópicos costumbristas y presentada en todos los teatros del país.

UU., donde vive 30 años.

1907 renovación de la lírica: Musa nueva Zeledón y En el silencio Brenes Mesén Topacios, cuentos y fantasías, Troyo Desde los Andes, Chavarría De ayer González Rucavado 190712: primeros ensayos y relatos de Carmen Lyra: inicio de de crítica social Fígaro (19071915), qnc. literaria.

1908 Geranios rojos, de Sánchez Bonilla Flauta ingenua, de Roberto Valladares causa escándalo Añoranzas líricas, de Chavarría Gagini regresa a CR.

La casa paterna

1905 El descubrimiento y la conquista, de Fernández Guardia. García Monge dirige el suplemento literario de La prensa libre.

1906-7 García Monge inicia la Colección Ariel hasta 1916 (10 tt en 146 cuadernos), selecciones literarias y bi-

1905 el español E. Thuiller y su compañía presentan Hamlet. Se representa el drama El grito de la conciencia de J. Barrionuevo, con poco éxito. Gran triunfo de la opereta La hija del payaso de Varney presentada por la conocida compañía italiana Scognamiglio.

1906 en el Variedades la Compañía dramática nacional estrena María del Rosario de Ureña, con la dirección del autor. Aparece un Reglamento de espectáculos públicos de San José que prohíbe las alusiones personales o políticas sin licencia del censor en los espectáculos.

1907 estreno de Sombra y luz, Ureña, publi-

1909 Concurso científicoliterario convocado por Páginas ilustradas para los Juegos Florales de la conmemoración del 88o aniversario de la independencia. Premios a Chavarría, Gagini, Magón y Sánchez Bonilla. Perfume de belleza de Garnier: ensayos de crítica literaria. Muere Aquileo Echeverría en Barcelona.

1910 La propia Magón. A París Gagini Fragmentos del alma. Albertazzi A. La vida inútil. Garnier, publicado en París. Los héroes inéditos (n) de Juan Garita.

1911 El canto de las horas, pr. poemática, Brenes Mesén.

La casa paterna

bliografía arielista.

cada en 1912 primera temporada del
cinematógrafo Ambos Mundos.

1907 Elementos de gramática caste-
llana, de Gagini nace el escultor Juan
Manuel Sánchez la United Fruit Co.
instala la primera estación cablegráfi-
ca, en Limón.

1909 estreno en el Teatro Nacional de Los
huérfanos, de Ureña Arlequín, Las fuentes y
Los héroes, de Valladares anuncio de
películas filmadas en Costa Rica.

1912 primeros ensayos de Mario Sancho
premio del Ateneo de Costa Rica al soneto
"Rubor del agua" de Raúl Salazar.

1913 Manojó de guarias, de Chavarría Hacia
nuevos umbrales, de Brenes Mesén.

La casa paterna

1909 La hoja obrera, per. de García Monge, social-reformista La cartilla histórica de Fernández Guardia, manual de historia por muchos años Soler funda el per. Actualidades J. R. Bonilla expone en Roma su es de mármol "Héroes de la miseria" y con "El caminante" gana allí medalla de plata en la Exposición internacional de arte llegan los pintores Oxandaberro (ME) y C. Masías (PE), que introducen el impresionismo francés y la técnica libre en la pintura: se inicia la crisis del academicismo.

1910 Cuento de amor de Ernesto Martén; La última escena de Garnier, quien estrena El retorno y Calsamiglia Vindicta se inaugura el Teatro del Morazán (Cine Pathé).

1911 estreno de El, de Calsamiglia construcción del Teatro Moderno, primero llamado Teatro Olimpia se incrementan las importaciones de cine un 400% Carlo Poetti populariza el cine en Costa Rica y proyecta

1914 Poema de las piedras preciosas, de R. Cardona La esfinge del sendero, de J. Cardona: 2o. premio en un concurso interamericano en Buenos Aires y polémica por su tema anticlerical Egoísmo, de González Rucavado Juegos Florales en memoria de Juan R. Mora: premios a R. Cardona, A. García y otros Poemas de Chavarría, publicación póstuma.

1916 Jardín para niños, de Zeledón Voces del ángelus, de Brenes Mesén Oro de la mañana, de R. Cardona, que incluye el "Poema de las piedras preciosas", 1er. premio en los Juegos florales de 1914 Colección EOS, qnc (19169), dir.: Elías Jiménez Rojas, ed: Falcó y Borrásé.

La casa paterna

1910 Omar Dengo funda el per. Germinal.

1911 'Billo' Zeledón funda la rev. ácrata Renovación (19119) qnc. 1, política y pedagógica, Lyra la dirigió en 1914 García Monge crea las Ediciones Sarmiento (7 cuadernos, hasta 1921), continuación de la Colección Ariel, publicaciones sobre Darío Jorge Volio funda el sem. La nave, religioso aparece El diario, el ideario del Centro socialista en 1921.

1912 se funda el Centro de Estudios

la cinta de un viaje de San José a Limón en velada familiar Escalante presenta Final de Norma.

1912 publicación del tomo Teatro de Garnier con 4 obras estreno de Los pecados capitales, de Calsamiglia y La última escena de Garnier en Limón funcionan el Teatro Ar-rasty y el Teatro Colón.

1913 inauguración del Teatro Moderno crecen importaciones del cine italiano.

1914 La ilusión eres tú, de Lyra y Soler La

1917 La mala sombra y otros sucesos García Monge De variado sentir Rómulo Tovar Pastorales y jacintos Brenes Mesén Petaquilla Anastasio Alfaro, pr y verso Athenea (191720) rev. literaria, dir.: R. Sotela y Facio.

1918 La senda del damasco, de R. Sotela primeros ensayos de Vicente Sáenz Por el amor de Dios, de Dobles Segreda Las fantasías de Juan Silvestre y En una silla de ruedas, de Lyra Gagini: Cuentos grises y El árbol enfermo El resplan dor del ocaso, de Soler "Carta literaria" de Facio: primera visión histórica de la costarricense Bajo el azul y Por los recodos

La casa paterna

Sociales Germinal nace el pintor y escultor Francisco Zúñiga Anales del Ateneo de Costa Rica (19126), rev., dir.: E. Leiva, Castro Saborío, Tovar, Cruz Meza, Dengo, Garnier, Cruz Santos, continuada por Athenea Cordelia: mens. dedicada a la femenina, dir.: Garnier.

1913 se funda la Confederación General de Trabajadores 1a. celebración del día del trabajador.

1914 Jenaro Cardona dirige la revista A.B.C., 6 ns.

19151917: se publican en el país más

iniciación, de Soler y Cruz Santos El combate y otras obras dramáticas, de Calsamiglia se inaugura en Cartago el Teatro Cartago, luego Teatro Apolo, de la misma empresa dueña del Variedades.

1915 se presenta La tormenta, de Calsamiglia inauguración del Teatro Roig, luego Teatro América, y el Teatro Colón, parte del circuito Moderno.

1916-24 construcción del Teatro Trébol para 500 espectadores funcionan regularmente en San José 8 salas de teatro privadas.

1917 se presenta Flor del alma, de Raúl Sala-

del camino, de Albertazzi.

1919 Cuadros vivos, de Sotela En el taller del platero, de Tovar.

1920 Los cuentos de mi tía Panchita Lyra La caída del águila (n) y La sirena (n) Gagini La miniatura Fernández Guardia Rosa mística Dobles Segreda Valores literarios de Costa Rica, Sotela: 1a. historia de la costarricense García Monge nombrado ministro de educación y Zeledón diputado y director de los per. El figaro, La prensa libre y Renovación José Santos Chocano visita Costa Rica a finales del año Bocetos raros Ramón Zelaya Cuentos de amor y de tragedia, V. Sáenz.

1921 primera parte de La epopeya de la cruz,

La casa paterna

de 30 periódicos por año fundación de la Escuela Normal.

1916 García Monge crea la editorial El convivio, precursora de los llamados "libros de bolsillo" y continuadora de la Colección Ariel (hasta 1925), publicaciones de Rodó y Bolívar se construye una segunda estación cablegráfica en la Escuela Normal (Heredia), destruida el año siguiente durante el gobierno Tinoco.

1917 García Monge dirige la Escuela Normal Universo (1917), rev. de filosofía y letras, artes, ciencia,

zar en el Teatro Nacional de este autor aparece Mañana de primavera, comedia lírica en un acto, con música de R. Campabadal, a la que se otorga un 1er. premio se presenta la película española Sangre y arena con Margarita Xirgú se prohíben las películas policíacas y las funciones nocturnas a menores.

1918 El último madrigal, de Soler Pasa el ideal, de Garnier la Cía. Nacional de Zarzuela y Opera estrena La iniciación, de Soler y Cruz Santos con poco éxito.

1919 Bocaccesca de Garnier La mueca del destino de Jinesta La fea de Valladares y Salazar.

de Alfaro Cooper: la mayor empresa épica de la poesía costarricense", religiosa, en 3 libros, con más de 7000 versos.

1922 Para los gorriones, de Rubén Coto.

1923 Huellas, de R. Estrada Escritores y poetas de Costa Rica, de Sotela (ampliación) El barrio Cothnejo-Fishy, de Lyra: crítica social Al margen de la tragedia, de Alfaro Cooper.

1924 Viajes sentimentales, de R. Estrada Oda roja a la memoria de Felipe Carrillo Puerto, de R. Cardona.

La casa paterna

educación, sustituida por *Obra* en 1918, precursora del *Repertorio americano*.

1918 *Gagini*: Diccionario de costarriqueñismos, y *La ciencia y la metafísica*, escrito en respuesta a *Metafísica de la materia* (1917) de Brenes Mesén. *Reseña histórica de Talamanca* de Fernández Guardia. *Lecturas* (19189), sem. ilustrado. dir.: L. Montalbán.

1919 *García Monge* inicia el *Repertorio americano*, una de las más

1920 la Cía. de Paco Martínez da a conocer la opereta moderna vienesa con *La princesa del dólar*, *La viuda alegre* y otras.

1925 *Entre los niños*, de Zamora Elizondo.

1926 *Cantos de amor y poemas del hogar y Orto y ocaso*, de Alfaro Cooper. *Caña brava*, de Dobles Segreda. *Ensayos*, de Max Jiménez. *El libro de la hermana*, de R. Sotela.

1927 *costarricense*, de Sotela. *Aguja y ensueño*, de Zamora Elizondo.

1928 *Los dioses vuelven*, de Brenes Mesén. *Rota la ternura*, de Marín Cañas, un cuento gana 1er. premio del concurso literario del *Diario de Costa Rica*. *Fantoches*, de Max Jiménez.

La casa paterna

importantes revistas continentales, 11-86 ns. (50 tt) hasta 1958.

1920 dos tercios de la población alfabetizados.

1921 Agua santa y A la sombra del amor, de Garnier esta y Pasa el ideal las estrena la Cía. Soler (ME), que tiene temporada de 6 meses la Cía. Bracale presenta Otelo y Carmen con el tenor costarricense Manuel (Mélico) Salazar.

1923 El único cuento de hadas de Soler Cuando las rosas mueren de Sánchez Bonilla con gran éxito se presenta Jacinto Benavente y su compañía construcción del Teatro Adela, para 660 espectadores.

1925 la Cía. de Ricardo Calvo presenta obras

Alma infantil, de Zeledón El crimen de Alberto Lobo, de Chacón Trejos: hechos de la dictadura de Tinoco.

1929 Gleba, de Max Jiménez Canciones y ensayos, de R. Estrada Los bigardos del ron, de Marín Cañas Del calor hogareño, de J. Cardona Siluetas de la Maternal, de Lyra Canciones y ensayos, de R. Estrada Las horas vagabundas, de Zamora Elizondo Lágrimas de acero, de Marín Cañas, ambiente español.

1930 Sonaja, de Max Jiménez La jaula vacía, el bibelot y otros cuentos, de Cruz Santos Tierra y espíritu, de C. Jinesta Jardines líricos, de Hine, póstuma, folclorista y epigramática.

La casa paterna

1921 Crónicas coloniales de Costa Rica, Fernández Guardia, edic. aumentada en 1937 García Monge funda el Convivio para niños, una de las primeras revistas para niños, mantenida hasta 1923 Historia de la influencia extranjera en Costa Rica, de González Flores.

1922 El heraldo aparece como semanario, dir.: Luis Demetrio Tinoco.

1923 La noticia republicana, per. del partido republicano, dir.: Ricardo Jiménez y García Monge fundación

del teatro español clásico: La vida es sueño, El alcalde de Zalamea y La ilustre fregona, y una obra romántica, La tizona, de Godoy y López Alarcón temporada de la Cía. de F. Díaz de Mendoza y María Guerrero temporada exitosa de opereta gran éxito de la ópera Lucia de Lammermoor la Cía. Lírica Nacional presenta Los gavilanes.

1927 temporada de compañías dramáticas mexicanas.

1928 construcción del teatro Raventós, el más grande del país, para 2250 espectadores.

La casa paterna

del Partido Reformista.

1924 Fernández Guardia traduce La guerra de Nicaragua de William Walker.

1925 La edad de oro, lecturas para niños, supl. del Repertorio americano, fund.: García Monge, similar al Convivio.

1929 estreno de El talismán de Afrodita y Con toda el alma, de Garnier la Cía. Herrero Tordesillas estrena Como tú, de Marín Cañas en el Teatro América se publican El hombre que buscaba el verdadero amor y La mujer que tenía en la boca el corazón, de Salazar gran triunfo de Manuel Salazar en Otelo, con la Cía. Bracale.

1926 el belga Juan Loots Deblaes funda la Orquesta Sinfónica Nacional,

La casa paterna

deshecha un año después y reorganizada en 1950.

1927 primero de los 9 tomos del Índice bibliográfico de Costa Rica de Dobles Segreda.

1928 visita de Haya de la Torre a Costa Rica intelectuales fundan una filial costarricense del APRA Salones de Artes Plásticas hasta 1937: enfrentamiento entre generación de la academia (Span, Povedano, Bonilla, Echandi) y generación de la nueva sensibilidad o nacionalista (Sánchez, Zúñiga, Zeledón, Quirós, Sáenz, Prieto): introducción de talla directa en piedra y madera con motivos de ani-

La casa paterna

males, tendencia indigenista, pintura al aire libre.

1929 Partido Alianza de obreros, campesinos e intelectuales (192930), dir.: E. Arguedas Cabezas.

1930 celebración del centenario de la muerte de Simón Bolívar..

ABREVIATURAS

Al = Alajuela - Ba = Barcelona - Bs.As. = Buenos Aires c = cuento Ca = Cartago - cc = cuadro de costumbres col. = colaborador - cr = crónica - CU = Cuba - dir. = director - e = ensayo - EE.UU. = Estados Unidos - ES = España - FR = Francia fund. = fundador - ilustr. = ilustrado - l = lírica - Md = Madrid - ME = México - N = Nicaragua - n = novela - ns = números - per. = periódico - pr = prosa - pub. = publicado - qnc. = quincenal - rev = revista - sem. = semanario - SJ = San José - t = teatro - tt = tomos - vls. = volúmenes

La casa paterna

FUENTES: Bonilla, 1957; Castro Rawson, 1966; Cerutti, 1986; Quesada, 1986; Marranghello, 1988; Quesada y otros, 1989; Silva, 1989; Rojas González, 1990; Ovarés, 1992.

La casa paterna



ANEXO #2: AUTORES COSTARRICENSES¹²¹

(1) por orden cronológico

1778-1834	CASTILLO, Florencio del
1816-1849	ESCALANTE, Manuela
1831-1925	FERNÁNDEZ FERRAZ, Valeriano (nacido en España)
1834-1902	ARGUELLO MORA, Manuel
1840-1930	CARRANZA, Rafael
1840-1887	FERNÁNDEZ, León
1846-1922	ZAMBRANA, Antonio (nacido en Cuba)
1849-1904	FERNÁNDEZ FERRAZ, Juan (nacido en España)
1850-1899	VIQUEZ, Pío
1854-1916	JIMENEZ, Manuel de Jesús
1858-1933	FERNANDEZ ALVARADO, Máximo
1859-1931	FACIO, Justo A.
1859(69)-1914	GARITA [GUILLEN], Juan
1859-1903	MONTUFAR, Manuel (CR-Guatemala)
1861-1939	ALFARO COOPER, José María
1861-1916	QUESADA, Ramón Matías
1863-1930	CARDONA, Jenaro
1864-1936	GONZÁLEZ ZELEDÓN, Manuel ('Magón')
1865-1951	ALFARO, Anastasio
1865-1925	GAGINI, Carlos
1865-1905	PACHECO COOPER, Emilio
1866-1909	ECHEVERRIA, Aquileo
1867-1950	FERNANDEZ GUARDIA, Ricardo
1870-1928	HINE, Enrique
1873-1950	ZELAYA, Ramón
1874-1947	BRENES MESEN, Roberto
1875-1954	BAUDRIT, Fabio
1875-1902	QUIRÓS, Teodoro ('Yoyo')
1875-1910	TROYO, Rafael Angel
1876-1945	ALVARADO QUIRÓS, Alejandro
1876-1932	UREÑA, Daniel
1877	CRUZ MEZA, Luis
1877	FERNÁNDEZ DE TINOCO, María
1877-1949	ZELEDÓN, José María ('Billo')
1878-1913	CHAVARRÍA, Lisímaco

¹²¹ Este y los siguientes anexos no intentan ser exhaustivos; ofrecen información básica que amplía el contenido de los distintos capítulos.

La casa paterna

1878-1928	GONZÁLEZ RUCAVADO, Claudio
1879-1950	MARTEN, Ernesto
1880-1918	CALSAMIGLIA, Eduardo
1881-1950	GARCIA MONGE, Joaquín
1881	VARGAS, Guillermo
1882-1956	COTO, Rubén
1883-1918	FERNÁNDEZ GUELL, Rogelio
1883-1967	TOVAR, Rómulo
1883-1920	VALLADARES, Roberto
1884-1956	GARNIER, José Fabio
1884-1965	SÁNCHEZ BONILLA, Gonzalo
1885-1952	BARRANTES MOLINA, Luis
1887-1967	OROZCO CASTRO, Carlos
1888-1928	DENGO, Omar
1888-1949	LYRA, Carmen (María Isabel Carvajal)
1889(5)-1941	BARRIONUEVO, Joaquín
1889-1966	CASTRO FERNANDEZ, Héctor Alfredo ('Marizancenne')
1889-1956	DOBLES SEGREDA, Luis
1889-1948	SANCHO, Mario
1890-1960	CRUZ SANTOS, Camilo (CR-Colombia)
1890(6)-1969	CHACON TREJOS, Gonzalo
1891	OROZCO CASTRO, Jorge
1892-1964	ALBERTAZZI AVENDAÑO, José
1892-1973	CARDONA, Rafael
1892-1936	SALAZAR ALVAREZ, Raúl
1893-1920	SOLER, Francisco
1893	VILLALOBOS BRENES, Asdrúbal
1894-1943	SOTELA BONILLA, Rogelio
1895-1979	JIMÉNEZ, Octavio ('Juan del Camino')

La casa paterna

1895	SEGURA MENDEZ, Manuel
1895-1964	VINCENZI, Moisés
1895-1967	ZAMORA ELIZONDO, Hernán
1896-1963	SAENZ, Vicente
1897	ACUÑA, José Basileo
1897	AGUILAR MACHADO, Alejandro
1897-1979	ARAYA CHAVARRIA, Carlomagno
1897	ELIZONDO, Víctor Manuel
1897-1985	MARCHENA, Julián
1898-1969	BONILLA BALDARES, Abelardo
1899	JIMENEZ ALPIZAR, Ricardo
1899-1983	SÁENZ, Carlos Luis
1900-1947	JIMÉNEZ, Max
1900	JINESTA, Carlos
1900-1960	PICADO, Teodoro
1901-1934?	ESTRADA, Rafael
1902-1980	PACHECO, León
1903-198	RAMOS, Lilia
1904	CASTRO ESQUIVEL, Arturo
1904-1984	DOBLES SOLÓRZANO, Gonzalo
1904	GONZÁLEZ GUTIÉRREZ, Luisa
1904	GONZÁLEZ HERRERA, Edelmira
1904-1981	MARIN CAÑAS, José
1905	ESCALANTE DURAN, Manuel G.
1905	MACAYA LAHMANN, Enrique
1906	ROJAS VINCENZI, Ricardo
1906-1980	SALAZAR HERRERA, Carlos
1907	AGUERO CHAVES, Arturo
1907	AMIGHETTI RUIZ, Francisco

La casa paterna

1908	CENTENO GUELL, Fernando
1908	THOMPSON, Emmanuel
1909-1966	ECHEVERRIA LORIA, Arturo
1910	MURILLO, José Neri
1910	PICADO CHACON, Manuel
1911-1966	FALLAS, Carlos Luis
1912	AZOFEIFA, Isaac Felipe
1912-1967	LUJAN, Fernando
1913	GUTIÉRREZ, Adilio
1914	HERRERA GARCÍA, Adolfo
1914	ULLOA ZAMORA, Alfonso
1915(24)	MONTERO VEGA, Arturo
1916-1956	OREAMUNO, Yolanda
1917	CARDONA PEÑA, Alfredo (CR-México)
1918	DOBLES, Fabián
1918	GUTIERREZ, Joaquín
1918	JIMENEZ QUIROS, Otto
1920	CAÑAS, Alberto
1920	CASTRO ECHEVERRIA, Guillermo
1920	GARRON, Victoria
1920(31)	PINTO, Julieta
1921	ELIZONDO ARCE, Hernán
1922	JIMENEZ CANOSSA, Salvador
1922-1974	ODIO, Eunice (CR-México)
1922-1976	OREAMUNO QUIROS, Alfredo
1922(4)	SANCHO, Alfredo
1926	JENKINS DOBLES, Eduardo
1926	URBANO, Victoria
1928	PICADO UMAÑA, Mario

La casa paterna

1929	GRUTTER, Virginia
1930	GALLEGOS, Daniel
1930	MORA SALAS, Enrique
1930	SANCHEZ, José León
1931	NARANJO, Carmen
1931	VALBONA, Rima (CR-EE.UU.)
1932	CATANIA, Carlos (nacido en Argentina)
1932	ROVINSKI, Samuel
1932	SUÑOL LEAL, Julio
1933	CHARPENTIER, Jorge
1933	PACHECO, Abel
1934	ALTAMIRANO, Carlos Luis
1934	ANTILLON, Ana
1935	DUVERRAN, Carlos
1935	MORA RODRIGUEZ, Virgilio
1937	BUSTOS ARRATIA, Myriam (nacida en Chile)
1938-1967	DEBRAVO, Jorge
1938	JIMENEZ, Mayra
1938	RETANA, Marco
1939	DURAN AYANEGUI, Fernando
1940	DUNCAN, Quince
1942	ALBAN, Laureano
1943	DOBLES YZAGUIRRE, Julieta
1944	AGUILAR, Marco
1945	CHASE, Alfonso
194(5)6	GARNIER, Leonor
1946	OSSA, Carlos de la
1947	ORTEGA VICENZI, Dina
1949	AGUILERA GARRAMUNO, Marco Tulio

La casa paterna

1949	HURTADO, Gerardo César
1950	ÁVILA, Diana
1951	MONGE, Carlos Francisco
1953	GALLEGOS, Mía

(b) por orden alfabético	
ACUÑA, José Basileo	1897
AGUERO CHAVES, Arturo	1907
AGUILAR, Marco	1944
AGUILAR MACHADO, Alejandro	1897
AGUILERA GARRAMUNO, Marco Tulio	1949
ALBAN, Laureano	1942
ALBERTAZZI AVENDAÑO, José	1892-1964
ALFARO, Anastasio	1865-1951
ALFARO COOPER, José María	1861-1939
ALTAMIRANO, Carlos Luis	1934
ALVARADO QUIRÓS, Alejandro	1876-1945
AMIGHETTI, Francisco	1907
ANTILLON, Ana	1934
ARAYA, Carlomagno	1897
ARGUELLO MORA, Manuel	1834-1902
ÁVILA, Diana	1950
AZOFEIFA, Isaac Felipe	1912
BARRANTES MOLINA, Luis	1885-1952
BARRIONUEVO, Joaquín	1889-1941
BAUDRIT, Fabio	1875-1954
BONILLA, Abelardo	1898-1969

La casa paterna

BRENES MESEN, Roberto	1874-1947
BUSTOS ARRATIA, Myriam	1937
CALSAMIGLIA, Eduardo	1880-1918
CAÑAS, Alberto	1920
CARDONA, Jenaro	1863-1930
CARDONA, Rafael	1892-1973
CARDONA PEÑA, Alfredo (CR-México)	1917
CARRANZA, Rafael	1840-1930
CASTILLO, Florencio del	1778
CASTRO ESQUIVEL, Arturo	1904
CASTRO, Héctor Alfredo	1889-1966
CATANIA, Carlos	1932
CENTENO GUELL, Fernando	1908
COTO, Rubén	1882-1956
CRUZ MEZA, Luis	1877
CRUZ SANTOS, Camilo	1890-1960
CHACON TREJOS, Gonzalo	1890(6)-1969
CHARPENTIER, Jorge	1933
CHASE, Alfonso	1945
CHAVARRIA, Lisímaco	1878-1913
DEBRAVO, Jorge	1938-1967
DENGO, Omar	1888-1928
DOBLES YZAGUIRRE, Julieta	1943
DOBLES, Fabián	1918
DOBLES SEGREDA, Luis	1889-1956
DOBLES, Gonzalo	1904

La casa paterna

DUNCAN, Quince	1940
DURAN AYANEGUI, Fernando	1939
DUVERRAN, Carlos	1935
ECHEVERRIA, Aquileo	1866-1909
ECHEVERRIA LORIA, Arturo	1909-1966
ELIZONDO, Víctor Manuel	1897
ELIZONDO ARCE, Hernán	1921
ESCALANTE, Manuela	1816-1849
ESCALANTE DURAN, Manuel	1905
ESTRADA, Rafael	1901-1934?
FACIO, Justo A.	1859-1931
FALLAS, Carlos Luis	1911-1966
FERNANDEZ ALVARADO, Máximo	1858-1933
FERNANDEZ FERRAZ, Valeriano	1831-1925
FERNANDEZ FERRAZ, Juan	1849-1904
FERNANDEZ GUARDIA, Ricardo	1867-1950
FERNÁNDEZ, León	1840-1887
FERNÁNDEZ DE TINOCO, María	1877
FERNÁNDEZ GUELL, Rogelio	1883-1918
GAGINI, Carlos	1865-1925
GALLEGOS, Daniel	1930
GALLEGOS, Mía	1953
GARCÍA MONGE, Joaquín	1881-1950
GARITA, Juan	1859-1914
GARNIER, José Fabio	1884-1956
GARNIER, Leonor	1946

La casa paterna

GARRON, Victoria	1920
GONZÁLEZ GUTIÉRREZ, Luisa	1904
GONZÁLEZ ZELEDÓN, Manuel (Magón)	1864-1936
GONZÁLEZ RUCAVADO, Claudio	1878-1928
GRUTTER, Virginia	1929
GUTIÉRREZ, Joaquín	1918
GUTIÉRREZ, Adilio	1913-1942
HERRERA GARCIA, Adolfo	1914
HINE, Enrique	1870-1928
JENKINS DOBLES, Eduardo	1926
JIMÉNEZ, Manuel de Jesús	1854-1916
JIMENEZ, Max	1900-1947
JIMÉNEZ, Mayra	1938
JIMÉNEZ, Octavio (Juan del Camino)	1895-1979
JIMENEZ ALPIZAR, Ricardo	1899
JIMENEZ CANOSSA, Salvador	1922
JIMÉNEZ QUIROS, Otto	1918
JINESTA, Carlos	1900
JINESTA, Ricardo	1894
LUJAN, Fernando	1912-1967
LYRA, Carmen (María Isabel Carvajal)	1888-1949
MACAYA LAHMANN, Enrique	1905
MARCHENA, Julián	1897-1985
MARIN CAÑAS, José	1904-1981
MARTEN, Ernesto	1879-1950

La casa paterna

MONGE, Carlos Francisco	1951
MONTERO VEGA, Arturo	1915
MONTUFAR, Manuel (CR-G)	1859-1903
MORA RODRÍGUEZ, Virgilio	1935
MORA SALAS, Enrique	1930
MURILLO, José Neri	1910
NARANJO, Carmen	1931
ODIO, Eunice (CR-México)	1922-1974
OREAMUNO, Yolanda	1916-1956
OREAMUNO QUIRÓS, Alfredo	1922-1976
OROZCO CASTRO, Carlos	1887-1967
OROZCO CASTRO, Jorge	1891
ORTEGA VICENZI, Dina	1947
OSSA, Carlos de la	1946
PACHECO, Abel	1933
PACHECO, León	1902-1980
PACHECO COOPER, Emilio	1865-1905
PICADO UMAÑA, Mario	1928
PICADO CHACON, Manuel	1910
PICADO, Teodoro	1900-1960
PINTO, Julieta	1920(31)
PORRAS, Eulogio (Aníbal Reni)	1895-1966
QUESADA, Ramón Matías	1861-1916
QUIROS, Teodoro (Yoyo)	1875-1902

La casa paterna

RAMOS, Lilia	1903-198*
RETANA, Marco	1938
ROJAS VINCENZI, Ricardo	1906
ROVINSKI, Samuel	1932
SABORIO, Alfredo	1895
SÁENZ, Carlos Luis	1899-1983
SÁENZ, Vicente	1896-1963
SALAZAR ÁLVAREZ, Raúl	1892-1936
SALAZAR HERRERA, Carlos	1906-1980
SANCHEZ, José León	1930
SANCHEZ BONILLA, Gonzalo	1884-1965
SANCHO, Alfredo	1922(4)
SANCHO, Mario	1889-1948
SEGURA MENDEZ, Manuel	1895
SOLER, Francisco	1893-1920
SOTELA BONILLA, Rogelio	1894-1943
SUÑOL LEAL, Julio	1932
THOMPSON, Emmanuel	1908
TOVAR, Rómulo	1883-1967
TROYO, Rafael Ángel	1875-1910
ULLOA ZAMORA, Alfonso	1914
URBANO, Victoria	1926
UREÑA, Daniel	1876-1932
VALBONA, Rima	1931
VALLADARES, Roberto	1883(91)-1920

La casa paterna

VARGAS, Guillermo	1881
VILLALOBOS BRENES, Asdrúbal	1893
VINCENZI, Moisés	1895-1964
VIQUEZ, Pío	1850-1899
ZAMORA ELIZONDO, Hernán	1895-1967
ZELAYA, Ramón	1873-1950
ZELEDON, José María (Billo)	1877-1949

ANEXO #3: PRODUCCIÓN LITERARIA EN COSTA RICA POR ORDEN
CRONOLÓGICO¹²²

AÑO TÍTULOS Y GÉNEROS¹²³ AUTOR

- 1834 Ensayos de libertad, ?
1844 "Fiestas cívicas" (cr) ?
1854 "Los bailes del día" (cc) atribuido a Adolphe Marié.
1857 Luisa (n) Manuel Argüello.
1860 Novelitas de costumbres costarricenses (c y cc) Manuel Argüello.
1867-9 cuadros de costumbres de Rafael Carranza en El ferrocarril.
1869 Atila (o) Temístocles Solera (let), José Verdi (m).
1873 La guarda del campamento (z) José Manuel Lleras.
1879 Daniel (t) Luis (León) Tornero.
1882 Gloria (t) Juan Fernández Ferraz. Drama social basado en la novela del mismo nombre de Pérez Galdós. Publicado en el mismo año en San José.
1884 "Los toros" y "La beata" (cc) anónimo.
1885(90) (¿fecha de estreno?) Un duelo a la moda (t) Rafael Carranza.
1886 "Patricio y el tío Simón" (cc) anónimo.
1887-8 "Mi familia" (cc) Manuel Argüello. Catorce cuadros costumbristas publicados en la revista Costa Rica ilustrada.
1888 Misterio (Risas y llanto) (n) Manuel Argüello.
-

¹²² Los datos relativos a los textos teatrales provienen de las investigaciones de Quesada, Rojas, Ovares y Santander, El teatro costarricense, 1890-1930 (en prensa) y Rojas y Ovares, El teatro costarricense, 1930-1950 (en prensa). En ambas investigaciones se contó con la asistencia de Jorge Ramírez Caro.

¹²³ ABREVIATURAS: b = biografía c = cuento cc = cuadro de costumbres cl = crítica literaria cr = crónica e = ensayo h = historia de la literatura l = lírica let = letra m = música n = novela o = ópera musical op = opereta p = artículo periodístico t = teatro to = tomo vv.aa. = varios autores z = zarzuela.

La casa paterna

- 1890 Los pretendientes (t) Carlos Gagini (let), Eduardo Cuevas (m). Fecha del estreno, publicada en El Salvador en 1905.
- 1891 Lira costarricense I (l) vv.aa.
- 1892 Lira costarricense II (l) vv.aa.
- 1892-3 "De domingo a domingo", crónica artística, "Nochebuena", "Año nuevo", "José Zorrilla", "La noche oscura", "La envidia", Aquileo Echeverría y "Tapaligüi", "El derviche", "La princesa Lulú", Ricardo Fernández Guardia. Todos estos cuentos y cuadros aparecieron primero publicados en Guatemala ilustrada; los de Fernández Guardia fueron luego integrados en Hojarasca y "De mis recuerdos de España".
- 1893-4 "Por culpa de un cajista", "El guardapelo" y "En la playa", Carlos Gagini. Publicados en *Guatemala ilustrada*.
- 1894 Mis versos (l) Justo A. Facio. Hojarasca (c) Ricardo Fernández G.
- 1895-1934 cuadros y cuentos, Manuel González Z. (Magón). Publicados en diferentes fechas, entre 1895 y 1934, en varios periódicos nacionales y también de EE. UU. El primero fue "Nochebuena", de 1895.
- 1898 Chamarasca (c) Carlos Gagini. Páginas de historia, recuerdos e impresiones (cr) Manuel Argüello. Prosa (c) Ernesto Martén. Versos. Cuentos, Eduardo Calsamiglia.
- 1899 Costa Rica pintoresca (cr) Manuel Argüello. El problema (n) Máximo Soto Hall (G).
- 1900 Catalina (n) Máximo Soto Hall. El marqués de Talamanca (t) Carlos Gagini. Fecha del estreno; publicada El Salvador en 1905, en un tomo que contiene: El marqués de Talamanca, Don Concepción, Los pretendientes. El Moto (n) Joaquín García Monge. Hijas del campo (n) Joaquín García Monge. Idílicas (l) Emilio Pacheco Cooper. La venganza de un poeta (t) Emilio Pacheco Cooper. Terracotas. Cuentos breves (c) Rafael Angel Troyo.
- 1901 Clemente Adán (n)124 Juan Garita. Cuentos ticos (c) Ricardo Fernández Guardia. El hijo de un gamonal (n) Claudio González Rucavado. La estrella doble (n)125 Roberto Brenes Mesén.

124 Clasificada como novela por Viquez, 1986.

125 Clasificada como novela por Viquez, 1986.

La casa paterna

- 1902 Abnegación (n) Joaquín García Monge. Cuadros de costumbres, Costa Rica en el siglo XIX, Manuel de Jesús Jiménez. Don Concepción (t) Carlos Gagini. Fecha de estreno. Magdalena (t) Ricardo Fernández Guardia. Fecha de estreno y publicación. Miscelánea (e) Pío Víquez. Publicación póstuma, con una selección hecha por Tobías Zúñiga Montúfar de artículos, ensayos y poesías publicadas en periódicos costarricenses.
- 1903 Corazón joven (n) Rafael Angel Troyo. Romances (l) Aquileo Echeverría.
- 1904 Artículos escogidos (p) Teodoro Quirós (Yoyo). Publicación póstuma. Conchita (n)126 Juan Garita. La primera sonrisa (n) José Fabio Garnier. Nómadas (l) Lisímaco Chavarría. Orquídeas (l) Lisímaco Chavarría.

1905

- Concherías (l) Aquileo Echeverría.
El primo (n) Jenaro Cardona.
La esclava (n) José Fabio Garnier.

1906

- Crónicas coloniales (cr) Manuel de Jesús Jiménez.
Escenas costarricenses (cc) Claudio González Rucavado.
María del Rosario (t) Daniel Ureña. Fecha de estreno en el Teatro Variedades; publicada en 1907.
¡Nada! (n) José Fabio Garnier.
Poemas del alma (c) Rafael Angel Troyo.

1907

- De ayer (c) Claudio González Rucavado.
En el silencio (l) Roberto Brenes Mesén.
Geranios rojos, cuentos y cuadros (c) Gonzalo Sánchez Bonilla.
Musa nueva (l) José María Zeledón.
Sombra y luz (t) Daniel Ureña.

126 Clasificada como novela por Víquez, 1986.

La casa paterna

Topacios, cuentos y fantasías, Rafael Angel Troyo.

1908

Flauta ingenua (l) Roberto Valladares.

1909

Arlequín (t) Roberto Valladares.

El grito de la conciencia (t) Joaquín Barrionuevo. Publicado como apéndice en el libro de artículos literarios Albores.

Las fuentes (t) Roberto Valladares.

Los héroes (t) Roberto Valladares.

Los huérfanos (t) Daniel Ureña. Fecha de estreno en el Teatro Nacional, publicada en 1910.

Perfume de belleza (e) José Fabio Garnier.

1910

A París (c) Carlos Gagini.

Cuento de amor (t) Ernesto Martén.

El pobre manco (c) Gonzalo Sánchez Bonilla. Considerada cuento por Seymour Menton y novela por Abelardo Bonilla, luego fue adaptada como obra teatral con el mismo título.

Ensayos, Mario Sancho.

Fragmentos del alma (l) José Albertazzi A.

La propia (c) Manuel González Zeledón (Magón).

La vida inútil (c) José Fabio Garnier.

Los héroes inéditos (n)¹²⁷ Juan Garita.

Vindicta (t) Eduardo Calsamiglia.

1911

El canto de las horas (e) Roberto Brenes Mesén.

¹²⁷ Clasificada como novela por Viquez, 1986.

La casa paterna

El (t) Eduardo Calsamiglia. Fecha de estreno.

Final de Norma (t) Manuel G. Escalante. El argumento es tomado de la novela del mismo nombre de Pedro A. de Alarcón.

Los soldados (e) Omar Dengo.

1912

La vida inútil (cl y cr), José Fabio Garnier.

Los pecados capitales (t) Eduardo Calsamiglia. Fecha del estreno.

Palabras de ayer y consideraciones actuales (e) Mario Sancho.

Teatro (t) José Fabio Garnier. Este tomo contiene: El retorno (drama en un acto, escrito en 1906), La última escena (comedia en un acto, escrita en 1905) y ¡Nada! (boceto de comedia en un acto, escrito en 1904).

1913

Hacia nuevos umbrales (l) Roberto Brenes Mesén.

Manojo de guarías (l) Lisímaco Chavarría.

1914

Bri-a-brac, Alejandro Alvarado Quirós. Artículos y discursos.

El combate y otras obras dramáticas, Eduardo Casalmiglia. Fecha de publicación; contiene:

Poderes invisibles (drama fantástico), Ni en el cielo (comedia), El (drama), El combate (drama), Resoluciones extremas (diálogo en verso), Al vapor (diálogo en verso), Un pecado mortal (diálogo en verso), Las opiniones de San Pedro (diálogo), La comedia de la vida (sátira).

Hércules y los pastores (e) Rómulo Tovar.

La esfinge del sendero (n) Jenaro Cardona.

La ilusión eres tú (t) Carmen Lyra y Francisco Soler.

La iniciación (t) Camilo Cruz Santos y Francisco Soler.

La tormenta (t) Eduardo Calsamiglia. Fecha de la representación.

Martelo Silió (n. corta) Ricardo Jinesta.

La casa paterna

Poema de las piedras preciosas (l) Rafael Cardona.

1916

Oro de la mañana (l) Rafael Cardona.

Voces del ángelus (l) Roberto Brenes Mesén.

1917

Bocetos (e) Alejandro Alvarado Quirós.

De variado sentir (c y e) Rómulo Tovar.

Flor del alma (t) Raúl Salazar Álvarez. Fecha del estreno.

Fragmentos del alma (t) Raúl Salazar.

Mañana de primavera (t) Raúl Salazar Álvarez. Con música de Roberto Campabadal; se publicó sólo una parte y ganó un primer premio en El imparcial.

La mala sombra y otros sucesos (c y cc) Joaquín García Monge.

Metafísica de la materia (e) Roberto Brenes Mesén.

Pastorales y jacintos (l) Roberto Brenes Mesén.

Petaquilla (l y c) Anastasio Alfaro.

1918

Bajo el azul (c) José Albertazzi A.

Carta literaria (h) Justo A. Facio.

Cuentos grises (c) Carlos Gagini.

El árbol enfermo (n) Carlos Gagini.

El resplandor del ocaso (n) Francisco Soler.

El último madrigal (t) Francisco Soler.

Pasa el ideal (t) José Fabio Garnier.

En una silla de ruedas (n) Carmen Lyra.

La ciencia y la metafísica (e) Carlos Gagini.

La senda del damasco (l) Rogelio Sotela.

Las fantasías de Juan Silvestre (c) Carmen Lyra.

La casa paterna

«Los medallones de la conquista» (l) Rafael Cardona.
Por el amor de Dios (c y cc) Luis Dobles Segreda.
Por los recodos del camino (l) José Albertazzi A.

1918-1960 ensayos, Vicente Sáenz.

1919

Bocaccesca (t) José Fabio Garnier.
Bronces de antaño (t) Eduardo Calsamiglia.
La fea (t) Roberto Valladares y Raúl Salazar.
La mueca del destino (t) Ricardo Jinesta. Publicada en el libro Páginas de amor.
Cuadros vivos (l) Rogelio Sotela.
Los patillos (e) Omar Dengo.
Páginas de amor (c) Ricardo Jinesta.

1919-1920 Rubén Darío en Costa Rica (h-b) 2 tt, Teodoro Picado.

1920

Bocetos raros (c) Ramón Zelaya.
Cuentos de amor y de tragedia (c) Vicente Sáenz.
De Atenas y la filosofía (e) Rómulo Tovar.
El único cuento de hadas (t) Francisco Soler.
La caída del águila (n) Carlos Gagini.
La miniatura (c) Ricardo Fernández Guardia.
La sirena (n) Carlos Gagini.
Los cuentos de mi tía Panchita (c) Carmen Lyra.
Rosa mística (c) Luis Dobles Segreda.
Traidores y déspotas de Centro América (e) Vicente Sáenz.
Valores literarios de Costa Rica (h) Rogelio Sotela.

La casa paterna

1921

Agua santa (t) José Fabio Garnier.

A la sombra del amor-Segundo coloquio que pasó entre Cipión y Berganza, perros del Hospital de la resurrección en Valladolid, diálogo (t) José Fabio Garnier.

El misticismo como instrumento de investigación de la verdad (e) Roberto Brenes Mesén.

La epopeya de la cruz (l) José María Alfaro Cooper.

1921(2) Crónicas coloniales de Costa Rica (cr) Ricardo Fernández Guardia. Edición aumentada en 1937.

1922

Cartas a Morazán (e) Vicente Sáenz.

Para los gorriones (c) Rubén Coto.

1923

Al margen de la tragedia (l) José María Alfaro Cooper.

Cuando las rosas mueren (t) Gonzalo Sánchez Bonilla.

El único cuento de hadas (t) Francisco Soler.

El barrio Cothnejo-Fishy (e) Carmen Lyra.

El delfín del Corobicí (n) Anastasio Alfaro.

Escritores y poetas de Costa Rica (h) Rogelio Sotela. Nueva edición de Valores literarios de Costa Rica.

Huellas (l) Rafael Estrada.

Las categorías literarias (e) Roberto Brenes Mesén.

1924

Oda roja a la memoria de Felipe Carrillo Puerto (l) Rafael Cardona.

Viajes sentimentales (l) Rafael Estrada.

1925

La casa paterna

Entre los niños (c) Hernán Zamora Elizondo.
Nuestra tierra prometida (e) Alejandro Alvarado Quirós.
Norteamericanización de Centro América (e) Vicente Sáenz.
Los estudios estéticos (e) Rafael Estrada.

1926

Caña brava (c y cc) Luis Dobles Segreda.
Cantos de amor y poemas (l) José María Alfaro Cooper.
El libro de la hermana (l) Rogelio Sotela.
Ensayos (e) Max Jiménez.
Orto y ocaso (l) José María Alfaro Cooper.
Y el perro cayó muerto (n corta) Hernán Zamora Elizondo.

1927

Aguja y ensueño (l) Hernán Zamora Elizondo.
Bienvenidos los negros (e) Omar Dengo.
Literatura costarricense (h) Rogelio Sotela. 3a. edición del libro de 1920.
Mosaicos (e) Ricardo Rojas Vincenzi.
Odio al extranjero (e) Omar Dengo.
Vida y obra de Luis Dobles Segreda (h) Ricardo Rojas Vincenzi.

1928

Carne y espíritu (l) Fernando Centeno Güell.
El crimen de Alberto Lobo (n) Gonzalo Chacón Trejos.
El sentido trágico del Quijote (e) Rafael Cardona.
Los dioses vuelven (l) Roberto Brenes Mesén.
Rota la ternura (c) José Marín Cañas.
Unos fantoches (n) Max Jiménez.

1929

La casa paterna

Canciones y ensayos (l) Rafael Estrada.

Como tú (t) José Marín Cañas. En 1932 se publicó como primer acto de la comedia del mismo título. Estrenada en San José en 1929 por la compañía española Herrero Tordesillas.

Con toda el alma (t) José Fabio Garnier.

El hombre que buscaba el verdadero amor-La mujer que tenía en la boca el corazón (t) Raúl Salazar A.

El talismán de Afrodita (t) José Fabio Garnier.

Crítica literaria (h) Ricardo Rojas Vincenzi.

Del calor hogareño (c) Jenaro Cardona.

Gleba (l) Max Jiménez.

Lágrimas de acero (n) José Marín Cañas.

Las horas vagabundas (l) Hernán Zamora Elizondo.

Los bigardos del ron (c) José Marín Cañas.

1929-1930 Meditaciones (2 tt) (e) Omar Dengo.

1930

Cuentos medioevales (c) Emmanuel Thompson.

Jardines líricos (l) Enrique Hine.

La cultura literaria, Justo A. Facio.

La jaula vacía, el bibelot y otros cuentos (c) Camilo Cruz Santos.

Páginas íntimas (l) Hernán Zamora Elizondo.

Primavera (l) Carlomagno Araya.

Ritmo doliente (l) Hernán Zamora Elizondo.

Sonaja (l) Max Jiménez.

Tierra y espíritu (c) Ricardo Jinesta.

1931

Tú, la imposible (n) José Marín Cañas.

?Origen y desenvolvimiento del romance castellano (e) Justo A. Facio.

La casa paterna

1932

Cromos (c) Carlos Jinesta.

El alacrán (t) Ricardo Jiménez Alpízar. Fecha de representación.

Lázaro de Betania (n) Roberto Brenes Mesén.

1933

La casa de salud (t) Carlos Orozco Castro. Fecha de representación, en el Teatro Nacional.

El río de sangre (t) Carlos Orozco Castro. Fecha de representación, en el Teatro Nacional.

El hospital de los invisibles (t) Raúl Salazar Álvarez. Fecha de representación, en el Teatro Moderno.

Ya no iré a tu casa (t) Ricardo Jiménez Alpízar. Fecha de representación, en el Teatro Nacional.

Quijongo (l) Max Jiménez.

Prosa romántica (c) Alejandro Alvarado Quirós.

Rompiendo las cadenas del imperialismo en Centro América y otras repúblicas del continente (e) Vicente Sáenz.

Viajes y lecturas (e) Mario Sancho.

1934

Crónicas y cuentos míos (c) Aquileo Echeverría.

La raza (t) María Alfaro de Mata.

Rimas serenas (l) Rogelio Sotela.

1935

Cosas y gentes de antaño (c) Ricardo Fernández Guardia.

Costa Rica, Suiza centroamericana (e) Mario Sancho.

El infierno verde (n) José Marín Cañas.

En busca del grial (l) Roberto Brenes Mesén.

Preludio a la noche (t) Enrique Macaya Lahmann. Fecha de escritura; publicada en 1971.

Rosas de Nogaria (op) Julio Mata (m), Carlos Orozco Castro (libreto). Representada en el Teatro Nacional.

La casa paterna

Tradiciones costarricenses (c) Gonzalo Chacón Trejos.

1936

Crítica americana (e) Roberto Brenes Mesén.

Cuentos (c) Carlos Salazar Herrera.

El domador de pulgas (n) Max Jiménez.

España en sus gloriosas jornadas de julio y agosto de 1936 (e) Vicente Sáenz.

Poesía (l) Francisco Amighetti.

Revenar (l) Max Jiménez.

Sacajunches, cuentos guanacastecos (c) Aníbal Reni (Eulogio Porras).

1936(8) [Una] Tragedia de ocho cilindros (t) José Marín Cañas. Fecha de representación; publicada en 1978.

1937

Divagaciones, crónicas (c) José Albertazzi A.

El jaúl (n y c) Max Jiménez.

El pueblo español (e) Mario Sancho.

El vitral (t) H. Alfredo Castro. Estrenada en el Teatro América en 1938 por la compañía Villalaz Ortiz.

Poesía (l) Joaquín Gutiérrez.

Poesías, Arturo Echeverría Loría.

Refugio espiritual (l) José Albertazzi A.

1938

El ambiente tico y los mitos tropicales (e) Yolanda Oreamuno.

El punto muerto (t) H. Alfredo Castro.

España heroica (e) Vicente Sáenz.

Espíritu de rebeldía (t) H. Alfredo Castro.

Germinal (t) Jorge Orozco Castro. Fecha de representación; publicada en 1969.

Jicaral (l) Joaquín Gutiérrez.

La casa paterna

Juan Santamaría (t) Alfredo Saborío Montenegro. Fecha del estreno, en el Teatro Nacional, drama heroico en tres actos y verso.

La horma de su zapato (t) H. Alfredo Castro.

Pounette (t) H. Alfredo Castro.

Tierra marinera (l) Fernando Luján.

1939

La democracia (e) Alejandro Alvarado Quirós.

Vida y dolores de Juan Varela (n) Adolfo Herrera García.

1940

Antesala (t) Víctor Rivas.

El amero (t) H. Alfredo Castro.

Raíces de esperanza. Poemas (l) Carlos Luis Sáenz.

Romancero tico (l) Arturo Agüero.

1941

Alas en fuga (l) Julián Marchena.

Cenit (l) Carlomagno Araya.

Mamita Yunai (n) Carlos Luis Fallas.

Poesía infantil, Fernando Luján.

1942

Diez cuentos para ti (c) Lilia Ramos.

Ese que llaman pueblo (n) Fabián Dobles.

Juan Santamaría y La virgen de los Ángeles (t) Alfredo Saborío. Representadas en 1938.

La v desnuda (z) L. P. Alomar (let), Toño Argüello (m). Estreno, en el Teatro Moderno; revista cómico-musical.

Pedro Arnáez (n) José Marín Cañas.

La casa paterna

1943

Medallones (l) Carlomagno Araya.

1944

Centroamérica en pie (e) Vicente Sáenz.

El mundo que tú eres (l) Alfredo Cardona Peña.

El valle nublado (n) Abelardo Bonilla.

La máscara que habla (c) Alfredo Cardona Peña.

Opiniones y comentarios de 1943 (e) Vicente Sáenz.

Poemas de amor y de muerte (l) Roberto Brenes Mesén.

Recados criollos, Aníbal Reni.

Vicisitudes de la democracia en América (e) Mario Sancho.

1945

Bajo el manto de Temis (c) Víctor Manuel Elizondo.

El retorno de las águilas (t) José Neri Murillo.

Jeannine (t) Manuel Escalante Durán.

Toyupán (z) Julio Mata. Representación, en el Teatro Nacional.

Tú, voz de sombra (l) Fabián Dobles.

1946

Actualidad y elogio de Juan Montalvo (e) Vicente Sáenz.

El secreto de la reina Amaranta (c) Alfredo Cardona Peña.

Elegía inmóvil, Alberto Cañas.

Por tierra firme (n) Yolanda Oreamuno.

Una burbuja en el limbo (n) Fabián Dobles.

1947

Aguas negras (t) H. Alfredo Castro.

Cocorí (c) Joaquín Gutiérrez.

La casa paterna

Cuentos de angustias y paisajes (c) Carlos Salazar Herrera. Ampliado con dos cuentos más en la edición de 1974.

Cuentos, Manuel González Zeledón. Contiene "La propia y otros cuentos" y "Hojas del árbol viejo".

Francisco en Harlem (c) Francisco Amighetti.

Gentes y gentecillas (n) Carlos Luis Fallas.

La rescoldera (c) Fabián Dobles.

Manglar (n) Joaquín Gutiérrez.

Quetzalcoalt (l) José Basileo Acuña.

1947-1962 Intiada. Poema sagrado del Sol (l) José Basileo Acuña. Fecha de escritura.

1948

Bruma (t) Manuel Escalante Durán.

Doña Aldea (n) Manuel Segura Méndez.

Los elementos terrestres (l) Eunice Odio.

Miscelánea (e) Alejandro Aguilar Machado.

Nuestra tierra (z) L. P. Alomar (let), Alcides Prado (m). Fecha de estreno, en el Teatro Nacional.

Teatro (t) H. Alfredo Castro Fernández. Incluye: prólogo de Lorenzo Vives: "El teatro de Marizancene" y Juego limpio, pieza dramática en un acto.

1948(9) La ruta de su evasión (n) Yolanda Oreamuno.

1949

Bronces de México (c) Carlos Jinesta.

Mulita mayor (l) Carlos Luis Sáenz.

Sin literatura (l) Rogelio Sotela.

Valle de México (l) Alfredo Cardona Peña.

Verdad del agua y del viento (l) Fabián Dobles.

1950

Dramatizaciones (t) Carlos Luis Sáenz.

La casa paterna

El ángel y las imágenes (l) Fernando Centeno Güell.
El sitio de las abras (n) Fabián Dobles.
Historicismo o metafísica (e) Alejandro Aguilar Machado.
Interhumano polvo (l) Alfredo Sancho.
Mi madrina (1954?) (n) Carlos Luis Fallas.
Nayuribe (t) José Ramírez Saizar. Fecha de presentación, comedia folclórica guanacasteca.
Poemas numerales (l) Alfredo Cardona Peña.
Puerto Limón (n) Joaquín Gutiérrez.
Rapsodia de Aglae (t) Fernando Centeno Güell. Incluye Rapsodia de Algae y Andromos.
Signo y mensaje (l) Fernando Centeno Güell.
Tapiz vibrante (l) Alfredo Sancho.

1951

Del Mapocho al Vístula (cr) Joaquín Gutiérrez.
Estirpe: loanza de una cultura (l) Rafael Cardona.
Memorias de alegría. Versos para niños (l) Carlos Luis Sáenz.
Tierra doliente, Eduardo Jenkins Dobles.
Vesperal (l) Arturo Montero Vega.

1952

Cuentos de Nausicaa (c) Lilia Ramos.
Fragata bar (t) H. Alfredo Castro.
Juego limpio (t) H. Alfredo Castro.
La búsqueda (l) Alfredo Sancho.
Los jardines amantes (l) Alfredo Cardona Peña.
Marcos Ramírez (n) Carlos Luis Fallas.
Una noche, esta noche (t) H. Alfredo Castro.

1953

Alto sentir, persistencia en ti y otros poemas (l) Alfonso Ulloa Zamora.

La casa paterna

El ángel y las imágenes (l) Fernando Centeno Güell.
La esencia del hombre y de lo humano (e) Alejandro Aguilar Machado.
Noche, en tus raíces un puerto están haciendo (l) Mario Picado.
Paraíso en la tierra (l) Carlos Rafael Duverrán.
Proyecciones: ofrendas a Dionisio y Apolo (l) José Basileo Acuña.
Recreo sobre las barbas (l) Alfredo Cardona Peña.
Zona en territorio del alba y otros poemas (l) Eunice Odio.

1954

Dame la mano (l) Virginia Grütter.
Lograd conmigo el canto (l) Alfonso Ulloa Zamora.
Los héroes y las sombras (l) Rafael Cardona.
Zapata (l) Alfredo Cardona Peña.

1955

Antro fuego (l) Ana Antillón.
Cifra antológica de Fabio Baudrit (c) Fabio Baudrit. Recopilación póstuma hecha por Arturo Agüero de cerca de trescientas publicaciones de Baudrit en varios periódicos costarricenses y la revista argentina Véritas.
Débora (t) Alfredo Sancho.
Diferente al abismo (l) Jorge Charpentier.
Historias de Tata Mundo (c) Fabián Dobles.
Hondo gris (l) Mario Picado.
La espada de madera (c) Alfonso Ulloa Zamora.
Martí: raíz y ala del libertador de Cuba (e) Vicente Sáenz.
Otro sol de faenas, Eduardo Jenkins Dobles.
Poema nuevo (l) Alfredo Cardona Peña.
Primer paraíso (l) Alfredo Cardona Peña.
Riberas de la brisa, Eduardo Jenkins Dobles.
Rosados 36 (l) Alfredo Sancho.

La casa paterna

Semblanzas mexicanas (l) Alfredo Cardona Peña.

1956

Algo más que dos sueños (t) Alberto Cañas. Fecha de la representación.

El domador de pulgas (n) Max Jiménez.

Hispanoamérica contra el coloniaje (e) Vicente Sáenz.

Impresiones de un viaje (e) Alejandro Aguilar Machado.

La rama de Salzburgo (t) H. Alfredo Castro.

Lenguaje de las galaxias (l) Alfredo Sancho.

Taller de reparaciones (se reparan seres humanos); auto sacramental (t) Alfredo Sancho.

1957

El tránsito de fuego (l) Eunice Odio.

El maijú y otras historias de Tata Mundo (c) Fabián Dobles.

Historia de la literatura costarricense, Abelardo Bonilla, (2 tt) (h). Un tomo de historia y otro de antología.

Oldemar y los coroneles (t) Alberto Cañas. Otra edición en 1984.

Viento-barro (l-c) Mario Picado Umaña.

1958

Cantigas de recreación (t) José Basileo Acuña.

Cuentos del hogar (c) Luis Cruz Meza.

Funeral de un sueño (l) Carlos Luis Altamirano

Lujosa lejanía (l) Carlos Rafael Duverrán.

Reflexiones sobre la muerte (e) Alejandro Aguilar Machado.

Trunca unidad (l) Isaac Felipe Azofeifa.

Vitrina de necesidades (l) Alfredo Sancho.

1959

Ángel salvaje (l) Carlos Rafael Duverrán.

La casa paterna

De la vida en la costa (t) María Leal de Noguera. Incluye El árbol viejo y la civilización; Cuando viene la lluvia; Las provincias de Costa Rica en el día del maestro; Cinco hermanas; La bandera tricolor; La tela cortada; Las recetas [teatro escolar?]

Milagro abierto (l) Jorge Debravo.

Mínimo estar (l) Alfredo Cardona Peña.

Oración futura (l) Alfredo Cardona Peña.

Poemas para dormir a un niño blanco que dijo que no (l) Jorge Charpentier.

Poesía de pie (l) Alfredo Cardona Peña.

1960

Bestiecillas plásticas (l) Jorge Debravo.

Calvario del azúcar (l) Alfredo Sancho.

Dos poemas (l) Carlomagno Araya.

El targuá (c) Fabián Dobles.

Nuestra América en la cruz (e) Vicente Sáenz.

Poema a la juventud (l) Alfredo Cardona Peña.

196? El rastro de la mariposa (c) Eunice Odio.

1961

A lo largo del corto camino, Yolanda Oreamuno. Recopilación póstuma de cuentos, ensayos, artículos y cartas.

América (l) Carmen Naranjo.

Después de la memoria y lo posible (l) Jorge Charpentier.

Dos reales y otros cuentos (c) Fernando Durán Ayanegui.

Ensayos poemáticos (l) Fernando Centeno Güell.

Las alcmeónidas (t) Alfredo Sancho.

Poemas de la revolución (l) Arturo Montero Vega.

Poemas en cruz (l) Laureano Albán.

Vigilia en pie de muerte (l) Isaac Felipe Azofeifa.

La casa paterna

1962

Canto a la amada viva y muerta (l) José Albertazzi A.
Consejos para Cristo al comenzar el año (l) Jorge Debravo.
El aire, el agua y el árbol (l) Victoria Garrón.
Enlace de gritos (l) Carlos Luis Altamirano.
Estampas de la India (l) José Basileo Acuña.
Humedad del silencio (l) Mario Picado.
La muerte cae en un vaso (c) Alfredo Cardona Peña.
La gruta iluminada (l) Carlomagno Araya.
Los leños vivientes (n) Fabián Dobles.
Los giróvagos del numen (l) Carlomagno Araya.
Poema del retorno (l) Alfredo Cardona Peña.
Rapsodia de América (l) José Basileo Acuña.
Su voz en mí; la inmortalidad y otros ensayos (e) Alejandro Aguilar Machado.

1963

8 milímetros de patria (l) Alfredo Sancho.
Canción (l) Isaac Felipe Azofeifa.
Cuentos de la tierra (c) Julieta Pinto.
Devocionario del amor sexual (l) Jorge Debravo.
El luto robado (t) Alberto Cañas.
Francisco y los caminos (c) Francisco Amighetti.
Fuego y tierra (l) Arturo Echeverría Loría.
La hora de los vencidos (c) Samuel Rovinski.
Lectura de mi noche (l) Alfredo Cardona Peña.
Memorias de un pobre diablo (n) Hernán Elizondo Arce.
Poemas del corazón hecho verano (l) Carlos Rafael Duverrán.
Poemas terrenales (l) Jorge Debravo.
Tierra del hombre (l) Mario Picado.

La casa paterna

1964

Anochecer de otoño (l) Fernando Luján.
Aquí y ahora (c) Alberto Cañas. Fecha del premio.
Canción de la ternura (l) Carmen Naranjo.
Canción (l) Isaac Felipe Azofeifa.
Cosecha mayor (l) Alfredo Cardona Peña.
Cuarto creciente (autobiografía novelada), Samuel Rovinski.
El poeta, el niño y el río (c) José León Sánchez.
Gobierno de alcoba (t) Samuel Rovinski.
Hacia tu isla (l) Carmen Naranjo.
Himno al mediodía (l) Fernando Luján.
La niña que vino de la luna, José León Sánchez.
Poemas terrenales (l) Jorge Debravo.
Tres cantares (l) José Basileo Acuña.
Una guitarra para José de Jesús y La maestra era buena (c) José León Sánchez.
Yerbamar (l) Fabián Dobles.

1965

Bandera y viento (l) Carlomagno Araya.
Cantera bruta (l) Alfredo Sancho.
Digo (l) Jorge Debravo.
Himno a la esperanza (l) Arturo Echeverría Loría.
Los agitadores (t) Samuel Rovinski. Fecha de la escritura.
Reloj de siempre (l) Julieta Dobles.
Tres cuentos (c) Carlos Salazar Herrera.
Trillos y nubes (c) Francisco Zúñiga Díaz.
Un día para estar en casa (l) Alfredo Sancho.
Una casa en el barrio del Carmen (n) Alberto Cañas.
Yerbamar (l) Mario Picado, coautor con Fabián Dobles.

La casa paterna

1966

Ameliris (l) Alfonso Ulloa Zamora.
El violín y la chatarra (c) Fabián Dobles.
En agosto hizo dos años (t) Alberto Cañas. Fecha del estreno, se publicó en 1968.
Francisco en Costa Rica (c) Francisco Amighetti.
Los perros no ladraron (n) Carmen Naranjo.
Los reinos de mi mundo (l) Alfonso Chase.
Los trabajos del sol (l) Mayra Jiménez.
Nosotros, los hombres (l) Jorge Debravo.

1967

Arbol del tiempo (l) Alfonso Chase.
Canciones cotidianas (l) Jorge Debravo.
Cinco temas en busca de un pensador (e) Carmen Naranjo.
Cuando canta el caracol (c) José León Sánchez.
Después de nacer (l) Rodrigo Quirós.
Ese algo de Dávalos (t) Daniel Gallegos.
Estaciones (l) Isaac Felipe Azofeifa.
Este hombre (l) Laureano Albán.
Homenaje poético (l) Mario Picado.
Idioma del invierno (l) Carmen Naranjo.
Itabo (l) Carlomagno Araya.
La cattleya negra (c) José León Sánchez.
La URSS tal cual (cr) Joaquín Gutiérrez.
Misa a oscuras (l) Carmen Naranjo.
Rítmico salitre (l) Jorge Charpentier.
Serena longitud (l) Mario Picado.
Si se oyera el silencio (c) Julieta Pinto.
Tierra adentro (l) Mayra Jiménez.

La casa paterna

Tres cuentos (c) Carlos Luis Fallas.
Vendaval de tu nombre (l) Carlos Rafael Duverrán.

1968

Camino al mediodía (n) Carmen Naranjo.
El peso vivo (l) Julieta Dobles.
En agosto hizo dos años (t) Alberto Cañas.
Ese algo de Dávalos (t) Daniel Gallegos.
Fuera de acta (t) Alfredo Sancho.
Juegos furtivos, Alfonso Chase.
La pagoda (c) Samuel Rovinski.
La colina (t) Daniel Gallegos.
La hoja de aire (n y c) Joaquín Gutiérrez.
Las puertas de la noche (n) Alfonso Chase.
Los girasoles perdidos (l) Carmen Naranjo.
Los juegos furtivos (n) Alfonso Chase.
Memorias de un hombre palabra (n) Carmen Naranjo.
Noche en vela (n) Rima Rothe de Valbona.
Responso por el niño Juan Manuel (n) (1971?) Carmen Naranjo.

1969

Confín de llamas (l) Alfredo Cardona Peña.
Días y territorios (l) Isaac Felipe Azofeifa.
El laberinto (t) Samuel Rovinski.
El pozo y Una carta (c) Quince Duncan.
Estación de sueños (l) Carlos Rafael Duverrán.
La estación que sigue al verano (n) Julieta Pinto.
Las voces (l) Laureano Albán.
Paso de tropa, Abel Pacheco.
Viento dentro (l) Ronald Bonilla.

La casa paterna

1970

A ras del suelo (n) Luisa González.
Bronce, Quince Duncan.
Cal (l) Carlomagno Araya.
Cuentos de Fabián Dobles (c) Fabián Dobles.
Líneas de la soledad, Leonor Garnier.
Los marginados (c) Julieta Pinto.
Una canción en la madrugada (c) Quince Duncan.
La isla de los hombres solos (n) José León Sánchez.
Las tres carátulas, Alfredo Sancho.
Poemas impares (l) Mario Picado.
Sonetos a las virtudes, Eduardo Jenkins Dobles.

1971

De qué color es el mundo (n) José León Sánchez.
El héroe (t) Alberto Cañas.
El soneto interminable: sonetos de amor y senectud (l) José Basileo Acuña.
Entre dos mundos (l) José Basileo Acuña.
Hombres curtidos, Quince Duncan.
Irazú (n) Gerardo César Hurtado.
La ciudad y la sombra (n) Hernán Elizondo Arce.
La voz (t) Carmen Naranjo.
Las fisgonas de Paso Ancho (t) Samuel Rovinski.
Las manos de amar (l) Ronald Bonilla.
Las fisgonas de Paso Ancho (t) Samuel Rovinski.
Le digo al hombre (l) Arturo Montero Vega.
Para que exista la llama (l) Victoria Garrón.
Picahueso, José León Sánchez.

La casa paterna

Polvo del camino (n) Rima Rothe de Valbona.
Redención del día (l) Carlos Rafael Duverrán.
Tierra de conejos, José Marín Cañas.

1972

Abril (l) Mayra Jiménez.
Asamblea plenaria (l) Alfredo Cardona Peña.
Astro y labio (l) Carlos Francisco Monge.
Cuerpos (l) Alfonso Chase.
De artes y letras, opiniones y comentarios, Arturo Echeverría Loría.
Demonio en caos (l) Ana Antillón.
Ensayos, José Marín Cañas.
Infinito S.A. (t) Alfredo Cardona Peña.
La colina del buey (n) José León Sánchez.
Los despiertos (l) (póstumo) Jorge Debravo.
Más abajo de la piel (c) Abel Pacheco.
Máscaras y candilejas (t) José Basileo Acuña. Incluye: El objetivo secreto; Bajo llave; Chica Pica; El viaje; El reto; Dante Alighieri; Venta de cachivaches; Tiquismiquis; El encantador Merlín; Tres episodios en viejas estructuras; El pequeño Napoleón.
Poema del invierno, Carmen Naranjo (1972?).
Poemas de piedra y polvo (l) Mario Picado.
Poesía (l) Isaac Felipe Azofeifa.
Rosa y espada (l) Arturo Montero Vega.
Solamérica (l) Laureano Albán.

1973

Abismo sitiado (l) Rodrigo Quirós.
Algo más que dos sueños (t) Alberto Cañas.
Así en la vida como en la muerte (n) Gerardo César Hurtado.
Consignas en la piedra (l) Ronald Bonilla.

La casa paterna

Los cuatro espejos (n) Quince Duncan.
Murámonos, Federico (n) Joaquín Gutiérrez.
Poesía de este mundo (l) Virginia Grütter.
Te conozco, Mascarita (n) Joaquín Gutiérrez.

1974

Cima del gozo (l) Isaac Felipe Azofeifa.
De las ocultas memorias (l) Leonor Garnier.
Diario de una multitud (n) Carmen Naranjo.
Hoy es un largo día (c) Carmen Naranjo.
La exterminación de los pobres y otros pienses, Alberto Cañas.
La piel de los signos (l) Mario Picado.
La segua y otras piezas (t) Alberto Cañas. La tercera edición (1977) contiene: La segua, comedia en tres actos con prólogo y estrambote inspirada remotamente en un relato de Anastasio Alfaro; Eficaz plan para resolver la desnutrición infantil y de paso los problemas fiscales, basada en A Modest Proposal, de Jonathan Swift; En agosto hizo dos años; Algo más que dos sueños; El luto robado; El héroe.
Ocarina (l) Carlomagno Araya.

1975

A la vuelta de la esquina (c) Julieta Pinto.
A propósito del padre (l) Mayra Jiménez.
Chile en pie de sangre (l) Laureano Albán.
Feliz año, Chaves, Chaves, Alberto Cañas.
La calle, jinete y yo (n) Hernán Elizondo Arce.
Los cuentos del hermano araña (c) Quince Duncan.
Los parques (n) Gerardo César Hurtado.
Mirar con inocencia (c) Alfonso Chase.
Poemas escogidos (l) Arturo Montero Vega.
Un modelo para Rosaura o La manera de acomodar una historia nuestro gusto (t) Samuel

La casa paterna

Rovinski.

Vórtices (l) Jorge Debravo.

1976

Ceremonia de casta (n) Samuel Rovinski.

El libro de la patria (l) Alfonso Chase.

El sueño ha terminado (l) Diana Avila.

El último que se duerma, Fernando Durán Ayanegui.

La rebelión pocomía y otros relatos (c) Quince Duncan.

Los dos minutos y otros cuentos (c) Francisco

ANEXO #4: DOCUMENTOS DE LA POLÉMICA

(1) Polémica sobre la literatura

AUTOR	TITULO	GENERO	FECHA	MEDIO
Amer [Carlos Gagini]	Hojarasca	reseña	28.5.1894	Cuartillas
Ricardo Fernández Guardia	El nacionalismo en literatura	crítica	24.6.1894	El heraldo d
Carlos Gagini	El nacionalismo en literatura	carta	9.6.1894	La república
Benjamín de Céspedes	El nacionalismo en literatura	carta	1.7.1894	El heraldo d
Manuel González [Magón]	[sin título]	carta	3.3.1900	La revista
Ricardo Fernández Guardia	Nacionalismo literario	carta	24.5.1900	La república
El heraldo de Costa Rica	Nacionalismo literario	artículo	2.9.1900	El heraldo d
Leonidas Briceño	[sin título]	artículo	4.9.1900	El heraldo d
Jenaro Cardona	Casi palique	carta	18.9.1900	La república
Jenaro Cardona	Casi palique	artículo	21.9.1900	La república
Jenaro Cardona	Casi palique	artículo	22.9.1900	La república
Jenaro Cardona	Casi palique	artículo	23.9.1900	La república
El heraldo de Costa Rica	Literatura nacional	artículo	5.10.1900	El heraldo d
Ricardo Fernández Guardia	[sin título]	artículo	27.10.1900	El heraldo d
Ricardo Fernández Guardia	Nacionalismo literario	carta	10.11.1900	El figaro
Ricardo Fernández Guardia	Nacionalismo literario	artículo	20.11.1900	El figaro
Ricardo Fernández Guardia	Nacionalismo literario	artículo	21.11.1900	El figaro

La casa paterna

2. Polémica sobre el habla costarricense

<u>AUTOR</u>	<u>TITULO</u>	<u>GENERO</u>	<u>FECHA</u>	<u>MEDIO</u>
Antonio Zambrana	Señores redactores de Cuartillas	carta	28.5.94	Cuartillas
Kalisto	Lenguaje popular	artículo	4.5.94	La prensa libre
Kalisto	Lenguaje popular	artículo	19.5.94	La prensa libre
Ruperto	Mi cocinera	artículo	23.5.94	La prensa libre
Kalisto	Mi concertado y yo	artículo	13.6.94	La prensa libre
Kalisto	Los tamales	artículo	22.6.94	La prensa libre
El heraldo de Costa Rica	Al señor Kalisto	carta	24.6.94	El heraldo de Costa Rica
Aquileo Echeverría	Ricardo Fernández G.	reseña crítica	1.4.94	Notas y letras
Teodoro Quirós	Los bailes y los cronistas	artículo	4.3.1900	La revista

FUENTES: Letras, 1981; Castro Rawson, 1966.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

(1) Textos analizados

- ALFARO, José María, «Inconvenientes nacidos», *Mentor costarricense* (San José) n.73 (16 noviembre 1844) edic. facs.: Comisión nacional de conmemoraciones históricas, *Mentor costarricense*. 1842-1846, San José, s.e., 1978, pp.264-265.
- ANÓNIMO, «Fiestas cívicas», *Mentor costarricense* (San José) n.47 (27 abril 1844) edic. facs.: Comisión nacional de conmemoraciones históricas, *Mentor costarricense*. 1842-1846, San José, s.e., 1978, pp.153-156.
- ANÓNIMO, «Centro América. Revista de los Estados», *Mentor costarricense* (San José) n.88 (26 abril 1845) edic. facs.: Comisión nacional de conmemoraciones históricas, *Mentor costarricense*. 1842-1846, San José, s.e., 1978, pp.332-334.
- ARGÜELLO, Manuel, *Obra de Manuel Argüello*, San José: Editorial Costa Rica, 1960.
- CALVO, Joaquín Bernardo, «El estado de Costa Rica y el gobierno federal» (1827) en Carlos Meléndez (comp.) *Documentos fundamentales del siglo XIX*, Colección Biblioteca Patria 16, San José: Editorial Costa Rica, 1978, pp.147-150.
- CAÑAS, Alberto, *Una casa en el barrio del Carmen* (1965) 3a. edic.: San José: Editorial Costa Rica, 1977.
- CARDONA, Jenaro, «Por un par de zapatos» (1906) repr. en Alvaro Quesada (ed.) *Antología del relato costarricense (1890-1930)* San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1989, pp.45-49.
- CARRILLO, Braulio «Mis comunicaciones...» (1841) en José Luis Vega Carballo, *Orden y progreso: la formación del estado nacional en Costa Rica*, San José: Instituto Centroamericano de Administración Pública, 1981, pp.201.
- CASTRO MADRIZ, José María, «El estado de Costa Rica erigido en república» (1848) en Carlos Meléndez (comp.) *Documentos fundamentales del siglo XIX*, Colección Biblioteca Patria 16, San José: Editorial Costa Rica, 1978, pp.243-246.
- DENGO, Omar, *Escritos y discursos*, San José: Editorial del Ministerio de Educación Pública, 1961.
- DOBLES, Fabián, *El sitio de las abras*, Guatemala: Editorial del Ministerio de Educación Pública, 1950, 9a. edic.: San José: Editorial Costa Rica, 1986.
- DOBLES SEGREDA, Luis, *Por el amor de Dios*, San José: Imprenta Alsina, 1918, 6a. edic.: San José: Editorial Costa Rica, 1980.
- _____, *Caña brava* (1926) 3a. edic.: San José: Editorial Costa Rica, 1975.

La casa paterna

- ECHEVERRIA, Aquileo, Concherías (1903) Romances (1905). Epigramas. Otros poemas, San José: Trejos Hermanos, 1953.
- _____, Crónicas y cuentos míos (1934) San José: Editorial Studium, 1981.
- _____, «Lenguaje popular», La prensa libre, V, 1529 (4 mayo 1894) p.2; repr. en Margarita Castro Rawson, El costumbrismo en Costa Rica, San José: Editorial Costa Rica, 1966, p.336-337.
- _____, «Lenguaje popular», La prensa libre, * (19 mayo 1894) repr. en Margarita Castro Rawson, El costumbrismo en Costa Rica, San José: Editorial Costa Rica, 1966, p.338-339.
- FALLAS, Carlos Luis, «Autobiografía» (1957) repr. en Mamita Yunai, San José: Editorial Costa Rica, 1986, pp.13-14.
- _____, Mamita Yunai (1941) San José: Editorial Lehmann, 1971.
- FERNÁNDEZ GUARDIA, Ricardo, Hojarasca (1894) 2a. edic.: San José: Imprenta Trejos Hermanos, 1922.
- _____, Magdalena, San José: Librería e imprenta española María de Lines, 1902.
- GAGINI, Carlos, Chamarasca, San José: Librería e imprenta Española María de Lines, 1898.
- _____, ('Kalidasa'), «A París», en Páginas ilustradas (San José) VII (1 enero 1910) pp. 70-78.
- GARCIA MONGE, Joaquín, Obras escogidas, San José: Editorial Universitaria Centroamericana, 1974.
- GONZALEZ ZELEDON, Manuel ('Olielmaber'), «La propia», Páginas ilustradas (San José) VII (1 enero 1910) pp. 79-88.
- _____, Cuentos, San José: Editorial Universitaria, 1947.
- GUTIERREZ, Joaquín, Manglar, Santiago: Nascimento, 1947.
- _____, Obras completas, 2 vol. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1988.
- HERRERA GARCIA, Adolfo, Vida y dolores de Juan Varela (1939) 4a. edic.: Juan Varela, San José: Editorial Costa Rica, 1968.
- JIMENEZ, Manuel de Jesús, Noticias de antaño, San José: Imprenta Nacional, 1946.
- _____, Páginas escogidas, selección de Luis Ferrero, San José: Ministerio de Educación Pública, 1959, 156 pp.
- _____, Selecciones, San José: Editorial Costa Rica, 1964, 182 pp.
- _____, Doña Ana de Cortabarría y otras noticias de antaño, San José: Editorial Costa Rica, 1981.
- _____, La vida aventurera de Cristóbal Madrigal y otras noticias de antaño, San José: Editorial Costa Rica, 1984.
- JIMÉNEZ, Max, El jaul (1937) en Obra literaria, San José: Studium, 1982.
- LYRA, Carmen, En una silla de ruedas (1917) 3a. edic., [fragmento]: San Salvador: Ministerio de Cultu-

La casa paterna

- ra, 1960.
- _____, En una silla de ruedas [fragmento], Brecha (San José) II, 4 (diciembre 1957) pp.14-15.
- _____, Carmen Lyra (María Isabel Carvajal) edición, prólogo y presentación de Luisa González y Carlos Luis Sáenz, San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1972, 2a.edic: San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1977.
- _____, Relatos escogidos de Carmen Lyra, selección, prólogo, notas y cronología de Alfonso Chase, San José: Editorial Costa Rica, 1977.
- _____, Los otros cuentos de Carmen Lyra, San José: Editorial Costa Rica, selección de A. Chase, 1985.
- _____, Las fantasías de Juan Silvestre (1918) San José: Editorial Costa Rica, edición de A. Chase, aumentada con dieciocho narraciones, 1986.
- LLORENTE Y LA FUENTE, Anselmo, «Edicto del obispo Llorente y la Fuente llamando a las armas a los costarricenses» (22 noviembre 1855) en Carlos Meléndez (comp.) Documentos fundamentales del siglo XIX, Colección Biblioteca Patria 16, San José: Editorial Costa Rica, 1978, pp.251-252.
- _____, «Alocución del señor obispo a las tropas del ejército expedicionario» (s.f.) en Carlos Meléndez (comp.) Documentos fundamentales del siglo XIX, Colección Biblioteca Patria 16, San José: Editorial Costa Rica, 1978, p.252.
- MORA FERNANDEZ, Juan, «Mensaje a la Asamblea» (1829) en José Luis Vega Carballo, Poder político y democracia en Costa Rica, San José: Porvenir, 1982, p.121.
- _____, «Mas en circunstancias...» (1829) en Carlos Meléndez (comp.) Documentos fundamentales del siglo XIX, Colección Biblioteca Patria 16, San José: Editorial Costa Rica, 1978, p.150.
- _____, «Nuestra milicia...» (1829) Carlos Meléndez (comp.) Documentos fundamentales del siglo XIX, Colección Biblioteca Patria 16, San José: Editorial Costa Rica, 1978, p. 154.
- MORA PORRAS, Juan Rafael, «Proclama a los costarricenses sobre el peligro del filibusterismo» (20 noviembre 1855) en Carlos Meléndez (comp.) Documentos fundamentales del siglo XIX, Colección Biblioteca Patria 16, San José: Editorial Costa Rica, 1978, p.253.
- _____, «El presidente de la república a todos sus habitantes» (1 marzo 1856) en Carlos Meléndez (comp.) Documentos fundamentales del siglo XIX, Colección Biblioteca Patria 16, San José: Editorial Costa Rica, 1978, pp. 253.
- _____, «Juan Rafael Mora, presidente de la república de Costa Rica, general en jefe del ejército expedicionario» (29 marzo 1856) en Carlos Meléndez (comp.) Documentos fundamentales del siglo XIX, Colección Biblioteca Patria 16, San José: Editorial Costa Rica, 1978, p. 255.
- _____, «Mensaje del presidente Mora al Congreso» (4 agosto 1856) en Carlos Meléndez (comp.) Docu-

La casa paterna

- mentos fundamentales del siglo XIX, Colección Biblioteca Patria 16, San José: Editorial Costa Rica, 1978, pp.275-281.
- _____, «Discurso pronunciado en La Garita al regreso de las tropas» (12 mayo 1857) en Carlos Meléndez (comp.) Documentos fundamentales del siglo XIX, Colección Biblioteca Patria 16, San José: Editorial Costa Rica, 1978, pp. 259-260.
- MOYA, Rafael, «El deber sagrado», *Mentor costarricense* (San José) n.73 (16 noviembre 1844) edic. facs.: Comisión nacional de conmemoraciones históricas, *Mentor costarricense*. 1842-1846, San José, s.e., 1978, pp.265-266.
- _____, «Yo os saludo», *Mentor costarricense* (San José) n.77 (18 enero 1845) edic. facs.: Comisión nacional de conmemoraciones históricas, *Mentor costarricense*. 1842-1846, San José, s.e., 1978, pp.279.
- OREAMUNO, Yolanda, *La ruta de su evasión Guatemala: Editorial del Ministerio de Educación*, 1949, 2a. edic.: San José: Editorial Universitaria Centroamericana, 1970.
- _____, *A lo largo del corto camino*, San José: Editorial Costa Rica, 1971.
- OSEJO, Rafael, «La adición» (1833) en Chester Zelaya, Rafael Francisco Osejo, San José: Departamento de Publicaciones del Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1973, pp. 115 y 129-145.
- _____, «La adición» (1833) en José Luis Vega Carballo, *Orden y progreso: la formación del estado nacional en Costa Rica*, San José: Instituto Centroamericano de Administración Pública, 1981. p.141.
- PAGINAS ILUSTRADAS, VII, 239 (1 enero de 1910),
- QUIROS, Teodoro, *Bailar con la más fea*, San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1973.
- ROVINSKI, Samuel, *Ceremonia de casta*, San José: Editorial Costa Rica, 1976.
- SALAZAR HERRERA, Carlos, *Cuentos de angustias y paisajes*, San José: Editorial El Cuervo, 1947, 5a. edic.: San José: Editorial Costa Rica, 1974.
- SOTELA, Rogelio, *Valores literarios de Costa Rica*, San José: Lehmann, 1920.
- _____, *Escritores y poetas*, San José: Lehmann, 1923.
- _____, *Literatura costarricense. Antología y biografías*, San José: Lehmann, 1927.
- _____, *Escritores de Costa Rica*, San José: Lehmann, 1942.
- SOTO HALL, Máximo, *Un vistazo de Costa Rica en el siglo XIX*, San José: Tipografía Nacional, 1901.
- VV.AA., «Documentos de la polémica», *Letras* (Universidad Nacional de Costa Rica) ns.8-9 (1981) pp. 289-331.
- VIQUEZ, Pío (selección y prólogo de Tobías Zúñiga Montúfar) *Miscelánea*, San José: Tipografía Nacio-

nal, 1903.

(2) Historia, crítica y teoría

- ACEVEDO, Ramón Luis, *La novela centroamericana. (Desde el Popol Vuh hasta los umbrales de la novela actual)* Universidad de Puerto Rico: Editorial Universitaria, 1982.
- ACUÑA, María Eugenia y Carlos Aguirre, «La institucionalización de la literatura en Joaquín García Monge», *Repertorio americano (Heredia)* V, 1 (octubre-diciembre 1978) pp.1-18.
- AGUIRRE, Carlos, «Importancia y sentido en los cuentos de Magón», *Letras*, 18-19 (1988) pp.39-49.
- AINSA, Fernando, *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, Madrid: Gredos, 1986.
- AMORETTI, María, *Debajo del canto*, San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1987.
- ANDERSON, Benedict, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London: Verso Editions and NLB, 1983.
- ANDERSON IMBERT, Enrique, *Historia de la literatura hispanoamericana*, 2 tt., México: Fondo de Cultura Económica, 1954.
- A.A, Guillermo, *Literatura nacional y libertad expresiva*, Madrid: Gredos, 1960.
- ARAYA, Seidy, «Rasgos tradicionales y modernos del discurso en Manglar», *Nuevo humanismo*, n.4 (segundo semestre 1983) pp.23-44
- ARAYA, Seidy y Flora Ovarés, «Las manifestaciones intertextuales de Bananos y hombres de Carmen Lyra», *Kañina*, IX, 2 (1985) pp.103-108.
- ARCE, Fernando Arturo, 1978a, «El jaul», en Carlos Francisco Monge y otros, *La novela del agro en Costa Rica*, mimeo, v.II, Universidad Nacional, s.n.p.
- _____, 1978b, «Juan Varela», en Carlos Francisco Monge y otros, *La novela del agro en Costa Rica*, mimeo, v.II, Universidad Nacional, s.n.p.
- ARROYO, Víctor Manuel, «Prólogo» (1966) repr. en Carlos Luis Fallas, *Mamita Yunai*, San José: Editorial Costa Rica, 1986, pp.7-12.
- BAJTIN, Mijail, *Problemas literarios y estéticos*, 1975, edic. esp.: La Habana: Editorial arte y literatura, 1986.
- BARTHES, Roland, «L'analyse structural du récit», Paris: Seuil, 1966, edic. esp.: «Introducción al análisis estructural de los relatos», R. Barthes y otros, *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970, pp.9-43.
- _____, *Le degré zero de l'écriture*, Paris: Seuil, 1972, edic. esp.: *El grado cero de la escritura*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 1976.
- BLANCO, C., RODRIGUEZ, J., ZAVALA, I., *Historia social de la literatura española (en lengua*

La casa paterna

- castellana) t. II, 1979, 2a. edic.: Madrid: Editorial Castalia, 1981.
- BONILLA, Abelardo, Historia de la literatura costarricense, San José: Editorial de la Universidad, 1957, 3a.edic.: Editorial Studium, 1984.
- CAMPBELL, Joseph, The Heroe with a Thousand Faces, New York: Bollingen Foundation Inc.,1949, edic. esp.: El héroe de las mil caras, México: Fondo de Cultura Económica, 1959.
- CAMPOS, Haroldo de, «Superación de los lenguajes exclusivos» en América Latina en su literatura, México: Siglo XXI, 1972, 3a. edic.: 1976, pp. 279-300.
- CAMPRA, Rosalba, America Latina: l'identità e la maschera, Roma: Editori Riuniti, 1982, edic. esp.: América Latina: la identidad y la máscara, México: Siglo Veintiuno, 1987.
- CARBALLO, María Elena y Sonia Marta Mora, La novela de los años setenta en Costa Rica, mimeo, Heredia: Universidad Nacional, 1980.
- CASTRO, Guillermo, «Volver a leer Mamita Yunai», Casa de las Américas, n.96 (mayo-junio 1976) pp. 130-135.
- CASTRO R., Margarita, El costumbrismo en Costa Rica, San José: Editorial Costa Rica, 1966.
- CERSOSIMO, Gaetano, Los estereotipos del costarricense, San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1986.
- CERTEAU, Michel de, L'écriture de l'histoire, París: Gallimard, 1975.
- CERUTTI, Franco (introducción, recopilación y notas) Enrique Guzmán, Escritos históricos y políticos, 2 tt., San José: Libro Libre, 1986.
- CIRLOT, Juan Eduardo, Diccionario de símbolos, 1969, 6a.edic.: Barcelona: Labor, S.A., 1985.
- CORNEJO POLAR, Antonio, «La literatura latinoamericana y sus literaturas regionales y nacionales como totalidades contradictorias», en Ana Pizarro (coord.) Hacia una historia de la literatura latinoamericana, México: Colegio de México y Caracas: Universidad Simón Bolívar, 1987, pp.-123-136.
- DOMINGUEZ MICHAEL, Christopher, «Notas sobre mitos nacionales y novela mexicana», Revista Iberoamericana, LV, 148-149 (julio-diciembre 1989) pp. 915-924.
- DUNCAN, Quince, «Visión panorámica de la narrativa costarricense», Revista iberoamericana, LIII, 138-139 (enero-junio 1987) pp.79-94.
- DURAN LUZIO, Juan, «Un caso de relación literaria: Emile Zola y Joaquín García Monge», Revista de filología y lingüística de la Universidad de Costa Rica (San José) VIII, 1-2 (1982) pp.37-43.
- _____, «Los Estados Unidos versus Hispanoamérica: en torno a la novela del 98», Casa de las Américas, 153 (noviembre-diciembre 1985) pp.121-127.

La casa paterna

- _____, «Max Jiménez o la metáfora irreverente», *Letras*, 15-16-17 (1987) pp. 375-384.
- DUVERRAN, Carlos, «El garbo del desgaire: las Concherías de Aquileo Echeverría», *Revista iberoamericana*, LIII, 138-139 (enero-junio 1987) pp. 9-26.
- ECO, Umberto, «Socialismo y consolación» (1965) U. Eco y otros, *Socialismo y consolación*, Barcelona: Tusquets Editor, 1970, pp.7-37.
- ELIADE, Mircea, *Aspects du Mythe*, Paris: Gallimard, 1963, edic. esp.: *Mito y realidad*, Madrid: Guadarrama, 1973.
- FERRERO, Luis, «Presentación», en Manuel de Jesús Jiménez, *Páginas escogidas*, selección de Luis Ferrero, San José: Ministerio de Educación Pública, 1959, pp.I-V.
- _____, «Prólogo», en Manuel de Jesús Jiménez, San José: Editorial Don Quijote, 1962.
- FLANDRIN, Jean-Louis, *Familles. Parenté, maison, sexualité dans l'ancienne société*, Paris: Hachette, 1976, edic. esp.: *Orígenes de la familia moderna*, Barcelona: Crítica, 1979.
- FRANCO, Jean, «Apuntes sobre la crítica feminista y la literatura hispanoamericana», *Hispanamérica*, XV, 45 (1986) pp.31-43.
- FRANK, Waldo, «Valores del escritor revolucionario», *Repertorio americano*, XXX, 24 (junio 1935) pp.-369-373.
- FREUD, Sigmund, «La novela familiar del neurótico» (1909) *Obras completas vol.III*, trad. Ramon Rey Ardid, Madrid: Biblioteca Nueva, 1968, pp. 465-468.
- FRYE, Northon, *The Stubborn Structure. Essays in Criticism and Society*, Methuen And Company Limited, 1971, edic. esp.: *La estructura inflexible de la obra literaria*, Madrid: Taurus, 1973.
- GALLARDO, Isabel y Olga Picado, *Análisis del discurso crítico costumbrista. (Aportes para una historia del pensamiento literario en Costa Rica)* tesis, Universidad de Costa Rica, 1984.
- GOIÇ, Cedomil, *Historia de la novela hispanoamericana*, Valparaíso: Ediciones Universitarias, 1972.
- GARCIA CARRILLO, Eugenio, «Acotaciones al contenido bibliográfico del libro», en Joaquín García Monge, *Obras escogidas*, 1974, 2a. edic.: San José: Editorial Universitaria Centroamericana 1981, pp.621-626.
- GOMEZ MARTINEZ, José Luis, «Pensamiento hispanoamericano del siglo XIX», en Luis Iñigo Madrigal (coord.) *Historia de la literatura hispanoamericana*, t.2: *Del neoclasicismo al modernismo*, Madrid: Cátedra, 1987, pp. 399-414.
- GONZALEZ STEPHAN, Beatriz, *La historiografía literaria del liberalismo hispanoamericano del siglo XIX*, La Habana: Casa de las Américas, 1987.
- GUTIERREZ GIRARDOT, Rafael, «Revisión de la historiografía literaria latinoamericana», en Ana Piza-

La casa paterna

- rro (coord.), *Hacia una historia de la literatura latinoamericana*, México: Colegio de México y Caracas: Universidad Simón Bolívar, 1987, pp. 79-100.
- HADJINICOLAOU, Nicos, *Histoire de l'art et lutte des classes*, París, 1973, edic. esp.: *Historia del arte y lucha de clases*, México: Siglo Veintiuno, S.A., 1976.
- HAMON, Philipe, «Qu'est-ce que une description?», *Poétique* (París) n. 12 (1972) pp. 465-485.
- HAUSER, Arnold, *The Social History of Art*, London: Routledge & Kegan Paul, 1951, edic. esp.: *Historia social de la literatura y el arte*, t. I: *Manierismo, barroco, rococó, clasicismo y romanticismo*, Madrid: Guadarrama, 5a. edic.: 1969.
- JARA, René, «Testimonio y literatura» en René Jara y Hernán Vidal (eds.) *Testimonio y literatura*, Minnesota: Society for the Study of Contemporary Hispanic and Lusophone Revolutionary Literatures, 1986.
- LEENHARDT, Jacques, *Lecture politique du roman*, Paris: Les éditions de minuit, 1973, edic. esp.: *Lectura política de la novela*, México: Siglo Veintiuno, 1975.
- _____, «Función de la estructura ensayística en la novela hispanoamericana», *Revista de estudios hispánicos* (Universidad de Puerto Rico) año VII (1980) pp.9-17.
- LITVAK, Lily, *Erotismo. Fin de siglo*, Barcelona: Antoni Bosch, 1979.
- LOTMAN, Yuri, *Estructura del texto artístico*, Moscú, 1970, edic. esp.: Madrid: Istmo, 1978.
- LUKACS, Georgy, «Sobre la esencia y forma del ensayo» (Carta a Leo Popper) en *El alma y las formas* (1911) edic. esp.: Barcelona: Grijalbo, 1970, pp.15-43.
- MARAVALL, José A., «El sentimiento de nación en el siglo XVIII: la obra de Forner», *Torre*, n.57 (1967) pp. 25-56.
- MARRANGHELLO, Daniel, *El cine en Costa Rica. 1903-1920*, San José: s.e., 1988.
- MARTINEZ PELAEZ, Severo, *La patria del criollo*, 1972, 8a. edic.: San José: Editorial Universitaria Centroamericana, 1981.
- MASIELLO, Francine, «Discurso de mujeres, lenguaje del poder: reflexiones sobre la crítica feminista a mediados de la década del ochenta», *Hispanamérica*, XV, 45 (1986) pp. 52-60.
- MENTON, Seymour, *El cuento costarricense*, México: Ediciones de Andrea, 1964.
- MILIANI, Domingo, «Historiografía literaria latinoamericana. Más allá del inventario y la anécdota. La historia posible», en Ana Pizarro (coord.) *Hacia una historia de la literatura latinoamericana*, México: Colegio de México y Caracas: Universidad Simón Bolívar, 1987, pp.101-119.
- MOLINA SIVERIO, Julio, *Pío Viquez su vida - el periodista - el poeta* (con antología de prosa y poesía) San José: Editorial Universidad Estatal a Distancia, 1982 [contiene una antología de lírica y otra

La casa paterna

- de artículos periodísticos del autor].
- MOLINA, Carlos y Edwin Salas, «Pasado y presente en El sitio de las abras», *Letras*, ns. 6-7 (julio-diciembre 1980-enero-junio 1981) pp.159-182.
- MONGE, Carlos Francisco, «Manglar», en Monge y otros, *La novela del agro en Costa Rica*, mimeo, v.III, Universidad Nacional, 1978.
- _____, *La imagen separada. Modelos ideológicos de la poesía costarricense, 1950-1980*, San José: Instituto de Libro, 1984.
- MORA, Sonia Marta, «El Moto», en Carlos Francisco Monge y otros, *La novela del agro en Costa Rica*, mimeo, v.II, Universidad Nacional, 1978a, pp. 39-77.
- _____, «Las hijas del campo», en Carlos Francisco Monge y otros, *La novela del agro en Costa Rica*, mimeo, v.II, Universidad Nacional, 1978b, pp.1-38.
- _____, «El árbol enfermo», en Carlos Francisco Monge y otros, *La novela del agro en Costa Rica*, mimeo, v.II, 1978c, Universidad Nacional, snp.
- MORAÑA, Mabel, *Literatura y cultura nacional en Hispanoamérica (1910-1940) Minesota: Institute for the Study of Ideologies and Literatures*, 1984.
- ODDONE, Juan A., «Regionalismo y nacionalismo», en César Fernández Moreno (coord.) *América Latina en su literatura, México: Siglo Veintiuno*, 1986, pp. 201-238.
- ORTEGA, José, «La preocupación nacionalista en el ensayo y la novela boliviana 1900-1932», *Cuadernos hispanoamericanos (Madrid)* 246 (junio 1970) pp. 655-668.
- OVARES, Flora y Seidy Araya, Mario Sancho, *el desencanto republicano*, San José: Editorial Costa Rica, 1986.
- _____, «Ensayo y relato en Carmen Lyra», *Letras*, 18-19 (1988) pp. 195-216.
- OVARES, Flora y Hazel Vargas, *Trinchera de ideas. El ensayo en Costa Rica*, San José: Editorial Costa Rica, 1986.
- OVARES, Flora, *Literatura de quiosco. Las revistas literarias en Costa Rica (1890-1920)* tesis, Universidad de Costa Rica, mimeo, 1992.
- PACHECO, León, «El costarricense en la literatura nacional», *Revista de la Universidad de Costa Rica*, n.10 (1954) pp. 75-141.
- PALMER, Steven, *A Liberal Discipline: inventing Nations in Guatemala and Costa Rica, 1870-1900*, mimeo, tesis, New York: Columbia University, 1990.
- PEREZ MIGUEL, Rafael, *Había una vez... mito o realidad*, Heredia: Editorial de la Universidad Nacional, 1989.

La casa paterna

- _____, «La patria como topofilia y/o la esperanza pandórica», ponencia al Cuarto Congreso de Filología, Universidad de Costa Rica, 1990.
- PERUS, Françoise, *Historia y crítica literaria. El realismo social y la crisis de la dominación oligárquica*, La Habana: Casa de las Américas, 1982.
- _____, «Reflexiones en torno a María», conferencia, Heredia, Universidad Nacional, 1988.
- PICADO, Manuel, *Literatura/ideología/crítica. Notas para un estudio de la literatura costarricense*, San José: Editorial Costa Rica, 1983.
- _____, *La ruta de su evasión (deslinde metodológico y contribución al estudio de la literatura costarricense) tesis mimeografiada*, San José: Universidad de Costa Rica, 1973.
- _____, «Carlos Luis Fallas: visión de conjunto», *Revista iberoamericana*, LIII, 138-139 (enero-junio 1987) pp.219-232.
- PIZARRO, Ana, «Introducción», en Ana Pizarro (coord.), *Hacia una historia de la literatura latinoamericana*, México: Colegio de México y Caracas: Universidad Simón Bolívar, 1987, pp.9-20.
- PRADA, Renato, «De lo testimonial al testimonio. Notas para un deslinde del discurso testimonio», en René Jara y Hernán Vidal (eds.) *Testimonio y literatura*, Minnesota: Society for the Study of Contemporary Hispanic and Lusophone Revolutionary Literatures, 1986.
- PROPP, Vladimir, *Raíces históricas del cuento*, 1946, edic. esp.: México: Colofón, sf.
- PUGLIATTI, Paola, *Lo sguardo nel racconto. Teoria e prassi del punto di vista*, Bologna: Zanichelli, 1985.
- QUESADA, Álvaro, *La formación de la narrativa nacional costarricense (1890-1910). Enfoque histórico-social*, San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1986.
- _____, *La voz desgarrada. La crisis del discurso oligárquico y la narrativa costarricense (1917-1919)* San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1988.
- QUESADA, Álvaro, Margarita Rojas, Flora Ovaes y Carlos Santander, *El teatro costarricense, 1890-1930*, Ottawa: Universidad de Carleton, en prensa.
- RAMÍREZ, Sergio, «Balcanes y volcanes», en Edelberto Torres Rivas, *Centroamérica hoy*, México: Siglo XXI, 1975, pp.279-361.
- RIVERA-RODAS, Oscar, «El discurso modernista y la dialéctica del erotismo y la castidad. Un poema de Ricardo Jaimes Freyre», *Revista iberoamericana*, LV, 146-147 (enero-junio 1989) pp. 43-62.
- ROBLES, Arodys, *Population Patterns in the Formation of an Agricultural-Export Economy: Costa Rica 1860-1930*, tesis, Los Angeles: Universidad de California, 1986.
- ROJAS GONZÁLEZ, José Miguel, *Costa Rica en el arte. Colección de artes plásticas*, San José: Banco

La casa paterna

- Central de Costa Rica, 1990.
- ROJAS, Margarita y Flora Ovares, *El teatro costarricense (1930-1950)* Ottawa: Universidad de Carleton, en prensa.
- ROJAS MARTI, Francisco, *En una silla de ruedas: relato con una polifonía de voces que connotan expresividad*, tesis, Universidad de Costa Rica, mimeo, 1979.
- ROJAS MIX, Miguel, «La cultura hispanoamericana del siglo XIX», en Luis Iñigo Madrigal coord.) *Historia de la literatura hispanoamericana, t.2: Del neoclasicismo al modernismo*, Madrid: Cátedra, 1987, pp.55-74.
- _____, «Revista de arte. Publicación bimestral de Bellas Artes de la Universidad de Chile», en VV.AA., *Le discours Culturel dans les revues Latinoamericaines de l'entre les deux guerres 1919-1939. América (Cahiers du CRICCAL) ns.4/5 (1990) pp.477-485.*
- ROJAS VINCENZI, Ricardo, *Luis Dobles Segreda: vida y obra*, San José: Imprenta Trejos, 1927.
- ROMAN, Yolanda, «Técnicas estructurales y literarias en la narrativa de Joaquín Gutiérrez», *Repertorio americano*, VI, 1 (octubre-noviembre-diciembre 1979) pp.7-10.
- ROMERO, José Luis, «Campo y ciudad: las tensiones entre dos ideologías», en *Cultura y sociedad en América Latina y el Caribe*, París: UNESCO, 1981, pp.25-45.
- SALAS, Edwin y Carlos Abarca, «La obra de Aquileo Echeverría en su contexto histórico-cultural», *Nuevo humanismo*, n.6 (segundo semestre 1984) pp.133-164.
- SALOMON, Noel, «Cosmopolitismo e internacionalismo (desde 1880 hasta 1940)», en *América Latina en sus ideas*, México: Siglo Veintiuno, 1986, pp.172-200.
- SANTANDER, Carlos, «El marqués de Talamanca», en Quesada y otros, *El teatro costarricense, 1890-1930*, Ottawa: Universidad de Carleton, en prensa.
- SEGURA, Alberto, *Lectura ideológica de Magdalena*, tesis, Universidad de Costa Rica, 1983.
- SILVA, Margarita, «La educación de la mujer en Costa Rica durante el siglo XIX», *Revista de historia (Costa Rica)* n.20 (1989) pp.67-80.
- SOMMER, Doris, *One master for another. Populism and patriarchal rhetoric in dominican novels*, University Press of America, 1983.
- STABB, Martin, *América Latina en busca de una identidad*, Caracas: Monte Avila, 1969.
- STONE, Samuel, *La dinastía de los conquistadores. La crisis del poder en la Costa Rica contemporánea*, San José: EDUCA, 1975.
- TORRES RIVAS, Edelberto «Síntesis histórica del proceso político», en E. Torres Rivas, *Centroamérica hoy*, México: Siglo XXI, 1975, pp. 9-118.

La casa paterna

- TORRES RIVAS, Edelberto y Julio César Pinto, «La nación: problemas teóricos e históricos», en Problemas en la formación del estado nacional en Centroamérica, San José: Instituto Centroamericano de Administración Pública, 1983.
- TRIVIÑOS, Gilberto, Benito Pérez Galdós en la jaula de la epopeya, Barcelona: Ediciones del Mall, 1987.
- URBANO, Victoria, Una escritora costarricense: Yolanda Oreamuno. Ensayo crítico, Madrid: Castilla de Oro, 1968.
- URELLO, Antonio, Verosimilitud y estrategia textual en el ensayo hispanoamericano, México: Premiá, 1986.
- VALDEPERAS, Jorge, Para una nueva interpretación de la literatura costarricense, San José: Editorial Costa Rica, 1974.
- VARGAS COTO, Joaquín, «Don Manuel de Jesús Jiménez», en M. de J. Jiménez, Noticias de antaño, San José: Imprenta Nacional, 1946, pp.9-24.
- VEGA CARBALLO, José Luis, Orden y progreso: la formación del estado nacional en Costa Rica, San José: Instituto Centroamericano de Administración Pública, 1981.
- _____, Poder político y democracia en Costa Rica, San José: Porvenir, 1982.
- VILAR, Pierre, «El nacimiento del estado moderno y sus relaciones con el fenómeno nación», en Iniciación al vocabulario del análisis histórico, Barcelona: Crítica, 1980, pp.161-191.
- VIQUEZ GUZMÁN, Benedicto, Cómo leer novelas, San José: Nueva Década, 1986.
- YUDICE, George, «El asalto a la marginalidad», Hispamérica, XV, 45 (1986) pp. 45-52.
- ZUM FELDE, Alberto, Índice crítico de la literatura hispanoamericana, t. II, México: Guaranía, 1954.
- ZUÑIGA MONTUFAR, Tobías, «Prólogo. Pío Víquez. Al margen de Miscelánea», en Pío Víquez, Miscelánea, San José: Tipografía Nacional, 1903, pp.VII-VIII y XIII-XXVII.