

UNIVERSIDAD NACIONAL

Facultad de Filosofía y Letras
Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje

LOS CÓDIGOS DE TRANSFORMACION
EN LOS CUENTOS DE ANGUSTIAS Y PAISAJES DE
CARLOS SALAZAR HERRERA

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



Presentan

Elba Bastos Zamora

Anabelle Brenes Sanabria

Rosibel Castro Agüero

Heredia, 1998

HOJA DEL TRIBUNAL

CODIGOS DE TRANSFORMACION EN LOS CUENTOS DE ANGUSTIAS Y
PAISAJES DE CARLOS SALAZAR HERRERA

Trata que para aspirar al grado de
Licenciatura en Literatura y Lingüística, con énfasis en Español
presentaron

Elba Bastos Zamora, Anabelle Bross Sanabria y Rosibel Castro Agüero
el día 21 de Junio de 1998.

ante el Tribunal Calificador, integrado por:

Dr. D. Albino Chacón Gutiérrez
Decano
Facultad de Filosofía y Letras



M.A.D. Virginia Angulo Angulo
Directora
Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje



Dr. D. Carlos Francisco Mingo Mesa
Profesor Guía



M.A. Iris Chaves Alfaro
Lectora



M.A. Flora Ortao Ramírez
Lectora



M.L. Rafael Pérez Miguel



Elba Bastos Zamora



Anabelle Bross Sanabria



Rosibel Castro Agüero



A nuestras familias por
su apoyo y comprensión.

Nuestro sincero agradecimiento a la M.A. Iris Chávez Allen, quien nos ofreció desde las primeras etapas de este estudio, sugerencias y orientaciones de gran utilidad.

Al Dr. Dr. Carlos Francisco Miraga quien nos brindó su estímulo, su tiempo, y a la vez mantuvo constante interés por nuestra investigación.

A la señora Flor María Santos Zamora por sus servicios secretariales.

INDICE GENERAL

TRIBUNAL EXAMINADOR	1
DEDICATORIA	8
AGRADECIMIENTO	10
INTRODUCCION	2
ESTADO DE LA CUESTION	6
HIPOTESIS Y SUBHIPOTESIS	14
OBJETIVOS	15
CAPITULO I: PROCEDIMIENTOS DE TRABAJO (ASPECTOS METODOLOGICOS)	19
1. El hombre en el universo	26
2. La angustia	28
3. El hombre y la naturaleza	30
4. El paisaje	32
5. El ser cotidiano	33
6. Desplazamiento: Enigma simulado	35
CAPITULO II: LA TITULOLOGIA	40
CAPITULO III: EL CONGO JURIDICO Y CONGO RELIGIOSO, LA ESTRUCTURA DEL PODER	73

CAPÍTULO IV:	LOS CÓDIGOS VEGETAL, SEXUAL Y EL PAPEL DESEMPEÑADO POR LA MUJER.....	146
CAPÍTULO V:	EL CÓDIGO PICTÓRICO Y ASOCIADOS AL ARTE.....	173
CAPÍTULO VI:	EL CÓDIGO FOLCLÓRICO.....	189
	1. Código musical.....	190
	2. La carreta.....	200
	3. El folclor mágico.....	204
CAPÍTULO VII:	EL CÓDIGO MÍTICO TEMPORAL.....	217
CAPÍTULO VIII:	LA ESTRUCTURA ENIGMÁTICA.....	240
CAPÍTULO IX:	CONCLUSIONES.....	286
CAPÍTULO X:	BIBLIOGRAFÍA.....	291
ANEXOS.....		297

INTRODUCCION

INTRODUCCION

Hemos considerado necesario hacer un análisis de *Cuentos de aventuras y paisajes* de Carlos Salazar Herrera, por cuanto este texto ocupa un lugar de relevancia en las letras costarricenses y existen pocos estudios sobre él.

Hemos abordado el texto desde una nueva forma de lectura, no hablando sobre él, sino dialogando con él, detrás de él, desde él y contra él, para lo cual hemos tenido en cuenta algunos aspectos de la Sociolingüística, capaces de facilitar el alcance de nuestro propósito.

El tema propuesto para esta investigación es el análisis de los Códigos de transformación en *Cuentos de aventuras y paisajes* de Carlos Salazar Herrera.

En el *Diccionario de términos asociados en teoría literaria* de María Amoretti, se define código "como todos los mecanismos adquiridos y que han llegado a ser automáticos y sentidos como "evidentes", que permiten leer y escribir en una época, en una sociedad dada".

Y las transformaciones son "procesos que descubren los mecanismos operantes en la profundidad"¹.

Los códigos de transformación que tomamos en cuenta para fundamentar nuestro trabajo son los siguientes:

1. Código jurídico religioso

La reconstrucción de este código permite reestructurar, a partir del texto, una función social, vigilante y castigadora.

Asimismo a la luz de las afirmaciones de Michael Foucault, en *Vigilar y castigar*¹ es posible percibir un movimiento textual caracterizado por un momento de transgresión, de ruptura, seguido por el castigo y por la normalización jurídica o religiosa.

2. Código vegetal, sexual y el papel desempeñado por la mujer

El vegetal tiene relación con un concepto de naturaleza y hombre. Asimismo la vegetación mantiene una fuerte carga semántica mítica. Por otra parte la sexualidad se manifiesta, por lo general, a través de la simulación metafórica, al igual que los pronósticos de muerte o a la resolución textual.

El asunto sexual se inscribe en el campo tabuístico religioso y se refiere a una de las formas de transgresión.

3. Código pictórico y asociados al arte

A través de la deconstrucción de las imágenes sensoriales se analizaron algunos rasgos impresionistas.

4. Código folclórico

En este apartado se estudiaron algunas manifestaciones culturales, como expresión de una parte de la cultura popular tradicional. El folclore se refiere a todo aquello que expresa la visión de mundo de los grupos subalternos de una sociedad.

5. Código mítico temporal

Se analizó la importancia del tiempo mítico como generador de angustia.

Además, a partir de la lectura de la mayor parte de los cuentos, analizamos la estructura enigmática que es una constante en ellos.

Para el desarrollo de esta investigación no sólo utilizamos algunos de los aspectos de la Sociocrítica, sino otros aportes teóricos de Sartre, Rousseau, Bachelard, Eliade, Durand, Foucault, Pérez Rúa, Fernando Araya y otros.

ESTADO DE LA CUESTION

ESTADO DE LA CUESTIÓN

A. Estudios previos sobre el tema

Según los criterios utilizados por el versátil crítico costarricense, se puede clasificar el discurso crítico en torno a *Cuentos de angustias y pasajes* de la siguiente manera:

- Clasificación del texto en diferentes movimientos literarios y generaciones:

Salazar Herrera es un escritor catalogado por la crítica en varias tendencias. Así Moisés

Vizcari apunta:

"Nos referimos a su preciosismo, condición que como la clásica, lo aleja del tic ultramoderno. El preciosismo del 900 ya murió, pero vuelve a brotar en uno de sus jóvenes autores mejor logrados: en Carlos Salazar Herrera"¹⁷.

Por su parte, Rosalía Prieto indica:

"Los personajes destacados singularmente por Salazar Herrera, nos inducen a delimitar al autor dentro de una valoración genéricamente romántica"¹⁸.

En su tesis de grado, Jorge Andrés Camacho expresa:

"queremos destacar indicios de influencia surrealista en los cuentos (...). Cuando advertimos que en Salazar hay elementos surrealistas, no queremos en ningún sentido catalogarlo como un escritor de mentalidad artística surrealista"¹⁹.

En el espacio periodístico *Diá* historiador Marta Castegnono dice que

"en sus relatos que constituyen la estilización del Realismo costarricense, los personajes son gente sencilla"¹⁷.

Un aspecto muy significativo, es el valor que la crítica literaria otorga a *Cuentos de mujeres y paisajes* es el papel que juega el escritor como legitimador del tema:

"Al escribir, Salazar Herrera, junto con Carmen Lyra, Carlos Luis Sienra, Lilia Ramos y Fabián Dobles, se le considera uno de los pilares del relato costarricense. Forma parte vertebral de la literatura costarricense y son por su estructura de tan densa atmósfera de emoción humana y contenido terrígeno, uno de los más logrados espejos donde el pueblo se mira y se siente a sí mismo. Perteneció al grupo de jóvenes que planeó una renovación artística en Costa Rica. Se le ubica en la generación de los años 30"¹⁸.

B. INFLUENCIAS

A la redistribución de textos anteriores en el nuevo texto, la crítica le ha dado el nombre de "influencias".

A este propósito el mismo Salazar Herrera dice en una entrevista:

"Salazar pudo haberme acercado a él, así como el acercamiento con otros escritores produce lo que podría considerarse una influencia. Admiro mucho a Rafael Ardavale Martínez, pero el autor que más impacto ha causado en mi vida ha sido Horacio Quiroga (...). También me agrada mucho el cuentista ruso Arkadio Averchenko"¹⁹.

C. ASPECTOS BIOGRÁFICOS DEL AUTOR EN EL TEXTO

Uno criterio valorado por la crítica es el relativo a los elementos biográficos del autor en el texto. Así, en el periódico *Contropunto*, se encuentra el siguiente comentario:

"Como Carlos Salazar era un pintor, lo que se dice en su obra fue un traslape de la plástica con la literatura. Sus cuentos fueron pintados con letras"¹².

También Luis Ferrer se a Salazar Herrera como pintor:

"Día vendré en que él sea estudiado entre los grabadores costarricenses que aprenden honrar la calidad humana creativa. Día vendré en que habrá que recoger sus dibujos y estampas. Pues no es vano Salazar Herrera dejó huella de su paso por esta tierra"¹³.

Porque Jiménez también se refiere a Salazar Herrera en su condición de pintor:

"Quiénes ha estudiado la estilística del escritor Salazar Herrera, señalan que más bien presta sus cuentos. Es notoria la influencia de las artes plásticas en su narrativa. La policromía de sus ambientes y el detalle, incluso la acción se vierte a pintadas en el paisaje de sus cuentos de angustias"¹⁴.

Salazar Herrera define al respecto:

"Soy paisajista y en esa visión plástica coloco un argumento que hilvana el paisaje con las relaciones humanas. Siempre he sido un poco dibujante y también pintor"¹⁵.

B. TEMÁTICA DEL TEXTO

Un aspecto que logramos percibir en la crítica literaria que nos ocupa es que nos da solamente una forma de lectura, con un sólo modo de tratar *Cuentos de angustias y paisajes* en su relación del hombre con la naturaleza.

En lo que a esto se refiere Alfredo Cardona Peña ve en Salazar Herrera

"la optación de un espíritu a las confidencias del alma interna en su paisaje (...). Mejor que "cosificación del realismo" como lo propone Abelardo Bonilla, diríamos "poética del realismo" porque Salazar Herrera fue un poeta de la prosa y un artista del por menor humano dentro de la revelación del paisaje. Su procedimiento consistió en lograr un natural ensamblaje entre hombre y naturaleza"¹².

En lo que respecta a la estilización del paisaje apunta los autores de *La casa poética*:

"que tal pareciera que en los cuentos de Salazar Herrera hay una multiplicidad de ambientes y una variedad de razas. Sin embargo, ambos obedecen a un principio de unificación estética"¹³.

Considera el crítico Manuel Picado que

"Salazar Herrera explora el ambiente de lo psicológico e intenta una interpretación naturalista (en el sentido crítico) del hombre de nuestros campos, llanuras y montañas. Por esto, al darle título a su libro *Cuentos de angustias y paisajes* no establece un paralelismo temático, sino todo lo contrario, alude a un sentido *distancista*"¹⁴.

Para Jorge Mena Madrigal, Salazar Herrera

"Llegó dentro de este paisaje que le llenó los ojos y el alma. De esta caja de música que es el paisaje de nuestra tierra, la magia de mi amigo hacía nacer los cuentos. El paisaje y el hombre eran una sola cosa"¹⁸.

La misma experiencia en "El cuento en Costa Rica", de Elizabeth Portuondo:

"En todos sus cuentos se destaca el rasgo humanista. Y esa sensibilidad que hay en el más allá de las palabras, han hecho de Salazar Herrera uno de los creadores que más destacan en el campo del cuento en Costa Rica"¹⁹.

Para Flora Orrego y otros:

"La naturaleza se muestra dinámica y no conflictiva, las relaciones humanas son conflictivas por la presencia del sentimiento y del deseo. Hay pues un contraste entre paisaje y hombre y una percepción del primero tanto como punto marco indiferente al acontecer originario del otro como referente de identificación"²⁰.

Es importante tener en que nos dicen los autores de *La casa paterna* con respecto a la lectura de *Cuentos de anaqueles y paisajes*:

"La novela deja de ser referente exterior del texto literario y se convierte en literatura.

Por este cambio exige de su lector, una especie de trabajo racionalizador más participativo, más activo, construye en otras palabras, un lector racional"²¹.

F. ESTILO Y FORMA DEL TEXTO

Uno de los aspectos que más ha ocupado a la crítica ha sido el estilo de los cuentos de Salazar Herrera. En la *Revista de la Universidad de Costa Rica* aparece un artículo de María Rosa Picado, en el cual se refiere al estilo del escritor en estudio:

"El estilo indolente libre aparece por excepción en Salazar Herrera, primero porque es un estilo más propio de una novela que del cuento; segundo, porque este autor no se propone, en sus pequeños cuadros, el análisis del alma humana. Y tercero porque sus cuentos son combinación de emociones generalmente simples y de una sola cuerda - el amor - y de paisajes estilizados. Lo que nos sorprende es que en relatos tan breves este recurso literario sea utilizado con excelentes resultados: lo que demuestra es que nuestro escritor reconoce los secretos del arte narrativo.

Es un escritor que cuida el estilo y la estructura. Cada desarrollo es un acierto, cada final un logro y una invitación incitante para seguir con él, sumergiéndose en sus paisajes, hermanándose con sus personajes y sus angustias"²¹.

Manuel Picado hace una apreciación del estilo utilizado en Salazar Herrera:

"Los cuentos de Salazar Herrera señalan una ruptura con el cuento tradicional costarricense. Este fue siempre de estructura formal rígida, homogénea, cerrada, se caracterizó por la posesión de los periodos"²².

Flora Ovaris y otros nos dicen:

"El cuento en Salazar Herrera se desarrolla de acuerdo con dos principios: la tensión y la intensidad, es decir, la suspensión del desarrollo y el final sorpresivo"²³.

Don Abelardo Bonilla manifiesta:

"Sus cuentos tienen como características la originalidad en la estructura y en la metáfora la sencillez y economía de medios, tanto de argumentos como de expresión"¹².

Alberto Castro dice que

"en Salazar Herrera no sobran las palabras, se cumplen aquellas reglas del comunicador. Primero, tiene algo que decir; segundo, lo dice; tercero, se calla"¹³.

Mario Fernández Lobo explica porqué la creación literaria de Salazar Herrera tiene tanta importancia.

"Aparte de sus valores propiamente literarios y del interés sincero que demuestra por nuestras gentes humildes, a quienes veía en lucha angustiosa con un medio social y geográfico que siempre termina por dominarlos, es importante destacar que la obra de este escritor tiene matices estilísticos aprovechables en la enseñanza de la lengua"¹⁴.

Fabio Muñoz describe a Salazar Herrera como:

"un escritor exigente, muy lento precisamente por buscar vocablos precisos y exactos... Fue poeta por naturaleza, pero no escribió poesía, sino, más bien, escribió cuentos con extraordinaria maestría"¹⁵.

De los criterios anteriores, se puede concluir que el discurso crítico en torno a

"Cuentos de angustias y paisajes" presenta los siguientes constantes:

Salazar Herrera planeó una reconocida artística en Costa Rica.

Lo que se dio en su obra fue un traslape de lo pictórico con lo literario. Para él, el paisaje y el hombre son una sola cosa.

Salazar Herrera es el escritor que mejor sintió la figura humana en el ambiente.

Es notoria la influencia de las artes plásticas en su narrativa.

HIPOTESIS

A partir de la suma de observaciones del arquitecto, así como de los primeros acercamientos del texto en estudio se deriva la hipótesis general de que en *Cuentas de angustias y paisajes* se identifican diferentes códigos de transformación: jurídico - religioso, vegetal, sexual, psíquico, folclórico y mítico temporal correspondientes a diferentes niveles textuales.

De esta hipótesis se desprenden las siguientes subhipótesis:

1. La formación discursiva del código jurídico religioso se configura como un código englobante en esta obra sustentado en dos aparatos ideológicos de estado: la iglesia y el aparato jurídico. Estas dos instancias ejercen el poder bajo la apariencia de un poder natural: el paisaje.
2. Mediante determinados códigos de transformación se identifican formaciones discursivas que conducen a una base económica determinada.
3. En la mayoría de los relatos se presenta el tiempo como generador de la angustia del hombre, en su lucha contra la muerte.

OBJETIVOS

1. Identificar diversos códigos en la formación discursiva del relato, que determinen el paisaje y el tiempo como generadores de la angustia del hombre en su lucha contra la muerte.
2. Demostrar en la reconstrucción de los diversos códigos propuestos que el jurídico religioso es el código englobante del mundo ficcional del relato.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

- (1) María Amoretti Hurtado. *Diccionario de términos asociados en teoría literaria*. (San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1992) p. 128.
- (2) Michael Foucault. *Vigilar y castigar* (México: siglo XXI editores, 1986).
- (3) Moisés Vicenzi. "Cuentos por Carlos Salazar Herrera". *Repertorio Americano*. Tomo XL, III, N°1044. San José, Costa Rica. (1948) N°17.
- (4) Emilia Prieto "Con Salazar Herrera" *Repertorio Americano*. Tomo XL, III, N°1044. San José Costa Rica. (1948) N°17.
- (5) Jorge Andrés Casado. *La prosa artística de Carlos Salazar Herrera en Cuentos de Argemón y Paisajes*. Tesis de grado. 1987, p. 28.
- (6) María Castagnaro. "Un día histórico". *La Nación*. 20 de setiembre de 1991, p. 6 B.
- (7) Fabio Muñoz. "Carlos Salazar Herrera, narración y sentimiento". *Castagnaro* (1982) p. 10.
- (8) Ivonne Jiménez. "En la pequeña embarcación de un cuento, la travesía de un hombre." *Universidad*. 18-24 de abril de 1988, p. 12.
- (9) Fabio Muñoz. "Carlos Salazar..." p. 11.
- (10) Luis Ferrero. "Una verdad en escenas". *La Nación*. 23 de agosto de 1988, p. 3.
- (11) Ivonne Jiménez. "En la pequeña..." p. 11.
- (12) Ivonne Jiménez. "En la pequeña..." p. 11.
- (13) Alfredo Cardona Peña. "En memoria de Carlos Salazar Herrera" *La Nación*. (23 de agosto de 1988).
- (14) Flora Ovarín, Margarita Rojas y otros. *La casa paterna. Escritura y nación en Costa Rica*. (San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1993) p. 216.
- (15) Manuel Picado. "Función, espacio y símbolos en cuentos de Salazar Herrera." *Repertorio Americano* (1979), p. 10.

- (16) Jorge Montero Madrigal, "Había una vez un hacedor de cuentos" *La Nación*, 3 de agosto de 1980, p. 10.
- (17) Elizabeth Portiques, *El cuento en Costa Rica*. (San José: Editorial Lefmann, 1964), p. 174.
- (18) Flora Ovaros, *La casa...*, p. 217.
- (19) Flora Ovaros, *La casa...*, p. 221.
- (20) María Rosa Picado, "El estilo de los cuentos de Salazar Herrera" *Revista de la Universidad de Costa Rica* (1969), p. 32.
- (21) Manuel Picado, "Función, espacio...", p. 25.
- (22) Flora Ovaros, *La casa...*, p. 215.
- (23) Abelardo Bonilla, *Historia y antología de la literatura costarricense*, (San José: Editorial universitaria, 1957).
- (24) Alberto Castro, "Un pianista y carpintero que además escribe cuentos". *La Nación*, 10 de mayo de 1972.
- (25) Mario Fernández Lobo, "El valor editorial de los cuentos de Salazar Herrera" *La Nación*, 6 de setiembre 1980.
- (26) Fabio Muñoz, "Carlos Salazar..." p. 10.

CAPITULO I

PROCEDIMIENTOS DE TRABAJO (ASPECTOS METODOLOGICOS)

CAPÍTULO I**I. PROCEDIMIENTOS DE TRABAJO (ASPECTOS METODOLÓGICOS)**

Para hacer una nueva lectura de *Cuentos de aguas y paisajes*, del escritor costarricense Carlos Salazar Herrera, y con el fin de identificar diferentes discursos y su ubicación en un momento histórico determinado, se seguirán algunos principios teóricos aportados por la Sociocrítica.

La sociocrítica de Montpellier parece ser el campo teórico más apropiado.

Su desarrollo teórico se fundamenta en tres aspectos:

I. El sujeto

Hoy se rechaza la noción del escritor o del artista en general como creador. De creador se ha pasado al concepto de productor, es decir, de un hombre que no es más que un elemento del sistema y que produce sus obras dentro de condiciones determinadas, a través de un duro trabajo de transformación del lenguaje.

La obra no va a ser producto de un hombre privilegiado, sino el resultado, siempre incabado, de un hombre como los demás, por las condiciones de su concreta conciencia.

"Se mezcla actualmente el concepto de sujeto colectivo. (Goldman) y el autor biográficamente determinable no es sino una conciencia habitada por multitud de sujetos transindividuales que hablan en él, según sea la situación o circunstancia en que se ejerza la palabra. Esto se interpreta como una instancia colectiva, es decir la clase social"²⁷.

2. La ideología

Es una fuerza social muy dinámica en contraposición con la visión estático-pasiva de visión de mundo.

Ella es reproducida por los Aparatos Ideológicos del Estado tales como la Religión y el Jurídico.

3. Las instituciones

Son formas ideológicas, no son simples sistemas de ideas o de discursos, sino funcionamiento e historia de prácticas determinadas, que según las relaciones sociales aseguran la conservación de los individuos en una colectividad dada, los integran al sistema de producción y responden a sus necesidades.

Permiten la socialización de los individuos por la imposición de sistemas, de normas y de valores, lugar de dominación y subordinación ideológica.

Uno de los conceptos más importantes de la sociocrítica es el de la genética textual, referida al centro generador del texto o fenotexto, el cual está constituido por la combinación de elementos que programan todo el devenir textual (fenotexto).

El fenómeno está integrado, entre otros, por los siguientes componentes:

1. Autogeneración del texto

Se produce cuando, sin un dominio consciente un signo selecciona otro signo, el cual, a su vez seleccionará otro.

2. Intertextualidad

Se considera como un factor de deconstrucción por cuanto implica la superposición y la intersección de un material textual al mismo tiempo leído y escrito y, en consecuencia, reescrito.

Esto significa que ningún texto surge de la nada sino que está escrito con arreglo de otro texto.

Por lo tanto la intertextualidad es un fenómeno que contradice la lectura lineal pues ésta es una lectura dialéctica memorial entre el texto que el lector descifra y los textos que el lector recuerda.

3. Interdiscursividad

Resalta a un fenómeno de conciencia. En él se materializan las estructuras mentales e ideológicas producidas por una formación social. El interdiscurso traduce las condiciones sociohistóricas en las que se halla inmerso un locutor.

Los conceptos analizados hasta aquí, adquieren manifestación a través del discurso, de manera que el discurso será la unidad básica del análisis de un texto. Lo cual indica que debe estudiarse desde el punto de vista de su relación con sus condiciones de producción.

Para el estudio de esas condiciones se debe partir del análisis lingüístico, pero ellas no constituyen un solo contexto, sino también circunstancias que ejercen su influencia sobre el discurso como un proceso relacionado con lo extralingüístico, con una práctica social.

En otras palabras, se trata de demostrar que toda creación artística, es práctica social y por lo tanto, producción ideológica y todo ello porque es proceso creativo.

De tal manera que la Sociocrítica es una disciplina que explica la interrelación de los diferentes discursos verbales y no verbales conformadores de cualquier texto; entiende la cultura como una actividad dinámica y estructurada de prácticas significantes y utiliza el análisis del lenguaje como medio para acceder a ella.

Es ante todo una metodología para demandar la realidad de la apariencia que cubre cualquier producto cultural. En descubrir los elementos que lo circundan, los que están en el fondo, los que no quiso decir el autor, y que incluso llega a contradecir su discurso: algo fundamental es que todo lo que sucede en la vida social cultural nunca se transcribe directamente en los documentos culturales, siempre median muchos elementos que los deforman, transforman, ocultan.

Es evidente que existe una relación entre la sociedad y el texto de ficción y las dos posibilidades de mediación son la mediación por la conciencia y la mediación por el discurso. No se pueden separar discurso y conciencia. La conciencia está plasmada por los discursos que se le inculca al individuo a manejar. De manera que la mediación entre texto y sociedad es una mediación esencialmente discursiva.

El texto de ficción es portador de una significación social únicamente en la medida en que la forma es el producto de una estructura.

Dentro del contexto de la Sociología de la literatura, el estructuralismo genético dio un valioso aporte a la Sociocrítica: señala el sujeto colectivo - la clase social - el cual incluye, por ejemplo la familia y la generación.

Las huellas o marcas que dejan en la conciencia los diferentes sujetos colectivos por los que atraviesa un individuo a lo largo de su vida, conforman el no consciente.

Otros tres aspectos, aporte fundamental del estructuralismo genético, resultan de gran importancia en la definición de la Sociocrítica.

1. Visión de mundo

Para Goldmann, la visión de mundo es "el conjunto de aspiraciones, frustraciones, de los sentimientos y de las ideas que reúnen a los miembros de un grupo determinado y los distinguen de los demás"²⁸.

2. Conciencia real

Se define como el resultado de múltiples obstáculos y desviaciones que se oponen a la realización de la conciencia posible.

3. Conciencia posible

Es el deseo que tiene un grupo social de lo que "debería ser".

Dado que en las prácticas discursivas donde se plasma la visión de mundo de los diferentes grupos, la unidad básica de análisis del texto debe ser el discurso.

De todo lo anterior se desprende que los elementos de la Sociocrítica que nos han servido para este trabajo son los siguientes:

- a. El texto no remite directamente a la realidad. Existe una mediación netamente discursiva entre el texto y la realidad.
- b. La forma, como producto de una estructura, es el nivel que porta la significación social.
- c. El análisis está dirigido a la genética textual.

De todo lo anterior se puede inferir que la Sociocrítica sólo puede funcionar como un diálogo con todo tipo de manifestaciones sociales y culturales; desde esta perspectiva teórica, se integran al marco teórico otros textos que pueden ayudar a identificar en *Cuentos de angustias*

Y analizan los diferentes discursos y códigos de transformación y su ubicación en un momento histórico-determinado. Así se tomarán también como base teórica los siguientes textos y teorías:

I. El hombre en el universo

Los conceptos considerados por Fernando Anaya en El ojo del tiempo. La explosión postmoderna, cumplen una función importante para el estudio de la angustia en los hombres de Carlos Salazar Herrera.

Expresa que "la explosión postmoderna convoca a descubrir el movimiento de las fuerzas de la afectividad, del sentimiento de gratitud, de los deseos y de la vitalidad natural de la existencia"²⁸.

El viaje epistemológico le constituyen los siguientes fundamentos: lo intuitivo, lo simbólico y lo ét.

Tres ideas radicales confirman el telos de fondo de la historia moderna.

- a. El hombre se creía el centro del universo físico, pero luego se dio cuenta que es un pequeñísimo sólido perdido en la inmensidad infinita del espacio (idea cosmológica).

- b. El ser humano se considera el monarca de los seres vivientes pero luego se pensó en términos de evolución (idea biológica).
- c. Después se sintió seguro y superior en su propia conciencia siguió entonces el psicoanálisis y se da cuenta que la conciencia era el resultado de una evolución y que en ella pululan las fuerzas inconscientes que modelan nuestros comportamientos (idea psicológica).

El ser humano ha quedado de pronto sin un mundo que lo acceja, sin Dios, perdido de sí.

En una de las etapas de la antropogénesis el hombre cortó los vínculos primarios que lo unían a la naturaleza, despertó de la inercia y dulce noche prehumana y al hacerlo la vida se le tornó en un enorme problema. Antes se daba hecho, cédida y espontáneamente, ahora tenía que aprender a enfrentarla con el trabajo y la fatiga, antes en la oscuridad intuitiva del animal, vivió esa algo acabado ahora un arte. Al romper los vínculos primarios con la naturaleza la pasividad de lo inorgánico y el colorido de lo orgánico inferior fue sustituido por el maravilloso portento de la acción libre. Empezó la libertad.

2. La angustia

Se trata de analizar el texto como generador de una serie de angustias en las cuales está inmerso el hombre.

Sartre afirma "El hombre está condenado a ser libre, es decir, responsable de todo lo que hace"²⁰.

Diversas escuelas han aportado al existencialismo sus hallazgos: el cotidianismo, el sincerismo, el dolorismo.

La angustia ha recibido del existencialismo un verdadero status ontológico: de sentimiento alienante se convierte en reveladora de la condición humana y en desvelamiento de la libertad.

Ya en Hegel, es una lucha por reconocimiento donde la conciencia experimenta la angustia hasta la muerte.

Para Heidegger la angustia nos hace descubrir nuestra "situación original" que es la de un ser existencial arrojado al mundo y que descubre su propia muerte con el horizonte supuesto de sus proyectos, la angustia manifiesta el paso de la inautenticidad a la vida auténtica.

Para Sartre la angustia no es esencialmente angustia ante la muerte, sino ante la libertad y para defenderse de los hombres recurren a la mala fe: buscan justificaciones externas para sus otros actos libres.

Freud concibe la angustia como un fenómeno psíquico esencial a la comprensión de las inhibiciones y de la mayoría de las neurosis.

En la segunda concepción freudiana la angustia es más que un signo de desagrado procedente de los mecanismos de defensa del yo.

Por otro lado cabe advertir que la distinción heideggeriana entre el miedo (ante un objeto) y la angustia (ante sí, ante la nada) se presenta de forma distinta en la perspectiva freudiana.

Freud distingue la angustia ante lo real, es decir ante un peligro externo con cual surge y la angustia neurótica, ante un objeto que provoca el afecto de angustia sin ser, no obstante, peligroso en sí mismo.

En este segundo caso lo que provoca la angustia es de origen imaginario fantasmagórico.

La conciencia de falta, de culpabilidad es a la vez tormento y sosiego. Es angustia, y a través de ella se revela la precaria e injustificable existencia misma; pero expresa también el acceso posible a otra vida, puesto que permite al ser existente referirse de modo positivo a una felicidad externa. Si esta dimensión religiosa desaparece, la culpabilidad se presenta como una condena incomprensible como un castigo impuesto al hombre.

"La culpabilidad puede considerarse como la violación de un código jurídico o de una ley moral, ya sea subjetivamente y el acervo recae sobre el sentimiento que experimenta el culpable: mala conciencia, vergüenza, remordimiento o arrepentimiento"¹².

3. El hombre y la naturaleza

El título, "paisajes" introduce una relación entre el hombre y la naturaleza.

La afirmación del edicto. Con este fin se aprovechará lo que nos dice Juan Jacobo

Rousseau en *Émile*:

"Los hombres no son naturalmente ni reyes ni potentados, ni cortesanos ni ricos; todos nacieron pobres y desvalidos sujetos a la miseria de la vida , a los pesares a los males, a las necesidades, a toda especie de dolores; condenados en fin a muerte"¹³.

Y la angustia del hombre la presenta:

"padecer en todo tiempo es el destino del hombre, y el cuidado de su conservación está unido con la pena"¹⁴.

Rousseau percibe en la máquina humana que la naturaleza ejecuta por sí sola en las operaciones de la bestia en tanto que el hombre concurre él mismo en las suyas como agente libre, por un acto de libertad.

La naturaleza ordena a todos los animales y la bestia obedece. El hombre experimenta la misma impresión, pero se reconoce libre de ser o de resistir.

La relación del hombre con la naturaleza es de transgresión. Rousseau nos dice a este respecto: "Todo sale perfecto de manos del autor de la naturaleza, en las del hombre todo degenera. A esta tierra la fuerza a que dé las producciones de otra, a un árbol que sustenta frutos de tronco ajeno, los climas, los elementos, las estaciones, los mezcla y los confunde; estropea su perro, su caballo, su esclavo; todo lo transiorna, lo desfigura, le deformidad, los monstruos le agradan, nada le place como lo formó la naturaleza"²⁴.

El espectáculo de la naturaleza termina por serle al hombre salvaje "indiferente" a fuerza de serle familiar, pues impera en ella el mismo orden y efectuándose siempre idénticas resoluciones.

Otras de las ideas que se tendrán en cuenta para este trabajo se encuentran en el **contrato social**:

"Ningún animal hace la guerra al hombre por instinto, salvo en el caso de defensa propia o de extremada hambre, ni manifiesta contra él esas violentas antipatías que parecen anunciar que una especie está destinada por la naturaleza a servir de pasto a otra"¹⁶.

Considera Rousseau que otra de las diferencias entre el hombre y el animal es su facultad de perfeccionarse que va perdiendo a causa de la vejez o de otros accidentes, con lo que muere aún más bajo que la bestia.

Esta facultad distintiva y casi ilimitada es el origen de todas las desigualdades del hombre:

"es ella la que le aleja, a fuerza de tiempo de ese estado primitivo en el cual disfrutaban sus días tranquilo e inocente; que es ella la que haciendo brotar en el transcurso de los siglos sus luces y sus errores, sus vicios y sus virtudes lo convierte a la larga en tirano de sí mismo y de la naturaleza"¹⁷.

4. El paisaje

Se toma para efecto de este estudio, las ideas que Bachelard expone en El derecho de soñar donde comenta:

"Si el paisaje del poeta es un estado de ánimo, el paisaje del grabador es un carácter, un arrebató de la voluntad, una acción impaciente de actuar sobre el mundo. El grabador pone a un mundo en marcha, suscita las fuerzas que hincalan las formas, provocan las fuerzas que durmen en un universo llano. Para contar esta lucha primigenia, esta lucha esencial, ese combate antropocéntrico, hemos propuesto el cosmoctranso"¹⁸.

Para Bachelard en la vida social está la naturaleza que nos golpea. Ni siquiera su belleza es placida. Para quien se adentra en un cosmos donde el mundo no es más que un teatro abierto a los cuatro vientos, el paisaje no es más un decorado para pasantes, un trasfondo de fotografía en que el héroe viene a destacar su actitud.

El paisaje grabado nos sitúa en el primer día de un mundo. Es la primera confidencia de un creador.

En relación con el paisaje se tomará en cuenta la filosofía del vegetalismo expuesta por Bachelard el cual nos dice:

"Nos dirigen valores vegetales: En cada uno de nosotros hay un herbario íntimo en el fondo del inconsciente, en donde las fuerzas suaves y lentas de nuestra vida encuentran modelos de continuidad y de perseverancia. Una vida de raíces y de reserves habita nuestro ser, somos en verdad plantas muy viejas"¹⁸.

E. El ser costarricense

El texto construye una imagen del hombre costarricense. Estos criterios los expone Eugenio Rodríguez en su artículo "Deber y haber del hombre costarricense" Considera que las características del costarricense derivadas de la población campesina: timidez, desconfianza, sentido destructivo del choteo, individualismo, sentimiento poco asilido de la nacionalidad están en su forma primigenia en nuestra zona rural.

Hay caracteres fundamentales que le dan unidad y permiten hablar de un hombre costarricense. Los factores esenciales que determinan la unidad psicológica del habitante costarricense, según Rodríguez, es la homogeneidad de la población, en el concepto de nacionalidad, no muy clara en el rico; olvida que es miembro de una colectividad, debido a que Costa Rica no era un objetivo apetecible para España entonces se acostumbra a vivir y a trabajar aisladamente. El colono se transformó en un pequeño agricultor huraño, enemigo de la conscripción oficial, poco dispuesto a aceptar sus abusos, celoso de su libertad y de su vida sencilla.

El costarricense es conservador, pero formalista. Acepta que lo cambien el contenido siempre que las formas permanezcan inalterables.

El costarricense detesta lo solemne, no tiene un sentido trágico de la vida.

"Es un pueblo sin tradiciones. Vive en su presente, con pocas inquietudes por su futuro y casi ninguna devoción por su pasado. Pero pesan más como factores positivos, según Rodríguez, el sentimiento democrático de la vida, la ausencia de odios profundos, la movilidad social que hace muy relativo el concepto de clase, el profundo amor a la libertad y la falta de prejuicios"²².

Gustavo Corobalero en *Los estratagemas del costarricense* considera que:

"La sociedad costarricense es conservadora. Vive atada a su tradicional manera de vivir, silenciosa y tranquila.

La conformidad con la pobreza material y la vida fácil han hecho del costarricense un pueblo apacible.

La cortesía es común en todas las clases sociales. Se sabe que la hospitalidad es un rasgo característico, hospitalarios son particularmente los campesinos.

En superstitiosos, resignado con las inclemencias de la vida, solitario y silencioso"¹⁷.

4. Desplazamiento: ninguna simulación

Se presenta en la obra una estructura enigmática, hay una simulación que se lleva a cabo por medio de figuras literarias. Al respecto dice Bachelard:

"La máscara oculta de una vez por todas la disimulación. Atravesado tras su máscara, el ser ensuciado está al abrigo de la indolencia del psicólogo.

También por estar que el prójimo toma su máscara por un rostro.

La máscara es una síntesis ingenua de dos opuestos muy cercanos: la disimulación y la simulación"¹⁸.

La acción de máscara actúa recurrentemente en nuestro lenguaje.

En cuanto se quiere distinguir lo que se disimula está de un rostro, en cuanto queremos leer en una cara, finalmente creamos esa cara por una máscara.

Según Georges Bachelard

"las máscaras son rostros fijos" y correlativamente, "los rostros son máscaras fijas en movimiento, máscaras fluidas que hacen, representan su comedia o su drama y mueren"¹⁹.

La máscara es un llamado a la disimulación. Es una representación de nuestro ser desconfiado.

"siempre la tensión que existe por una parte entre la conciencia de sí y la conciencia de la personalidad y por la otra la necesidad de experiencia estética".

Por el lado de la literatura todos los rostros descritos por los novelistas son máscaras, máscaras virtuales, y cada lector las ajusta deformándolas a su antojo a su propia voluntad de poseer una ficción.

Un valor de la máscara es actuar en el presente una voluntad de imposibilidad.

Un rostro humano es un mosaico donde se mezclan una voluntad de disimular y una finalidad de la expresión natural.

Es una concreción de lo que había podido ser. Es un mundo de ambigüedades del fingimiento de la sinceridad reanimada sin cesar. Yendo a los polos de esas ambigüedades, se encontrará la dialéctica de la muerte y de la vida.

La muerte pone una máscara sobre el rostro vivo. La muerte es la máscara absoluta.

Con lo expuesto en este capítulo dejemos por sentado que nuestro interés es abordar el tema a partir del discurso, dado que en las prácticas discursivas es donde se plasma la visión de mundo de los diferentes grupos sociales.

Se analizará todo el corpus para demostrar la hipótesis planteada tratando de encontrar las diferentes constantes, los invariantes y también circunstancias que ejercen su influencia sobre el discurso, como un proceso relacionado con lo extra-lingüístico: manifestaciones sociales y culturales. Para esto integramos teorías y postulados sobre la situación del hombre en el universo y la angustia que ésta le genera apoyándonos para ello en tesis filosóficas de Sartre, Heidegger, Rousseau, Freud. También nos ocupamos del ser costarricense y su contorno, con criterios de Eugenio Rodríguez y Gastón Carolsimo.

Además se consideró cómo influye lo mítico en la conciencia del ser humano, con los aportes de José Antonio Pérez Rieja, Gastón Bachelard, Sigmund Freud, y Gilbert Durand.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

- (27) María Anselmi Barrios, *Discursos*..., p. 115.
- (28) Edmundo Cruz, Introducción a la sociología, *Kailias. Revista de arte y letras de la Universidad de Costa Rica*, X, (1986) p. 74.
- (29) Fernando Araya Rivas, *En el ojo del tiempo. La explotación petrolera*, (San José: Editorial de la UNED, 1982) p. 21.
- (30) Juan Paul Serra, *Prólogo. Las condiciones de la guerra de Foz de Iguazú*, (México: Fondo de Cultura Económica, 1983) p. 17.
- (31) Juan Jacobo Rousseau, *Emilio*, (México: Editorial Nacional, 1970) p. 274.
- (32) Rousseau, *Emilio*, p. 20.
- (33) Rousseau, *Emilio*, p. 3.
- (34) _____, *El contrato social*, (México: Editorial Porrúa, 1970) pp. 190-194.
- (35) Rousseau, *El contrato*..., p. 274.
- (36) Rousseau, *El Contrato*..., p. 116.
- (37) Jorge Ferrero, trad. Introducción a la dinámica del pensamiento de Gastón Bachelard, México: Editores Fondo de Cultura Económica, 1985, pp. 73-75.
- (38) Gastón Bachelard, *El derecho de soñar*, (México: Fondo de Cultura Económica, 1985) p. 84.
- (39) Eugenio Rodríguez Vega, "Deber y saber del hombre costarricense", *Revista de la Universidad de Costa Rica*, IX, p. 50.
- (40) Germán Corvalán, *Las sociologías del americanismo*, (San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1986) p. 22.
- (41) Bachelard, *El derecho*..., pp. 203.
- (42) Bachelard, *El derecho*..., p. 207.
- (43) Bachelard, *El derecho*..., p. 217.

CAPITULO II

LA TITULOLOGIA

CAPÍTULO III

II. LA TITULOLOGÍA

Para abordar el tema de la titulación en nuestra investigación, estudiaremos los tipos de discurso implícitos en el conjunto de relatos de Salazar Herrera; el literario y el social. Asimismo consideramos los aportes teóricos que sobre este tema nos ofrece Amalia Chaverri en su novela: *La marque du titre*¹⁰¹.

El título no debe ser tratado como un fenómeno sociológico, externo, independiente de su relación estructural con el texto, ya que éste se constituye en la primera secuencia del texto, él anuncia y en alguna medida permite la reproducción de ciertos valores ideológicos. Como se trata de dos textos autónomos pero no independientes hay entre el título y el contexto una relación de dependencia contextual y de independencia textual.

Monique Sarfat y Armand Guston consideran que "el título tiene un impacto social e ideológico, su eficacia se percibe en una lectura superficial sino todo como un mensaje de la ideología dominante, función estimuladora"¹⁰².

Amalia Chaverri cita las funciones más importantes del título consideradas por Henri Mitterand:

1. Función denotativa

Da al lector una ayuda para la descodificación, designa el conjunto del texto que sigue.

2. Función iniciativa

El título provoca y estimula la curiosidad, el interés y a la vez establece un control con el futuro lector lo que lo hace funcionar como acto de habla performativo.

3. Función conativa

Promociona y programa el tipo de lectura.

4. Función ideológica

Prevee un tipo de lectura y conosciars otros.

En Cuentos de angustias y paisajes el título respeta el contenido: puede darnos información acerca de la tendencia literaria en que se inscribe la obra y el código de lectura que propone el autor: cuentos.

Analizaremos el título de la obra en estudio así como los intertítulos que conforman cada uno de los relatos a partir de los cuatro componentes que asigna la semiótica: sintaxis, semántica, signíptica y pragmática.

Sintaxis del título

El título de un texto se distingue de la lengua natural por el empleo de reglas particulares.

Sintácticamente es semigramatical por definición y generalmente se presenta bajo una forma elíptica y nominal. A pesar de su semigramaticalidad, se deja descodificar fácilmente, o sea, se deja leer bajo el criterio de la aceptabilidad.

Cuentos de ansias y pabajes presenta una elipsis contextual cuya comprensión del título se realiza presuponiendo que el lector conoce el contexto situacional.

Pragmática del título

Se analiza el título como enunciación, como acto de producción de enunciados.

Para la descripción desde este punto de vista pragmático del acto del habla específico que nos ocupa, nos interesa sobre todo el acto locucionario.

El aspecto fucatorio del título consiste en el establecimiento de un contacto con el lector.

Semántica del título

El título de ficción es autónomo pero no independiente. Puede ser comprendido a través de un procedimiento intrínseco, su explicación no puede apartarse de las estructuras literarias y sociales en las que se inserta.

Semántica del título

El componente semántico estudia las relaciones entre el signo y las representaciones mentales abstractas a los que ellos remiten.

Las estructuras semánticas del título se dividen en:

1. Elementos semánticos estructurantes: donde el contenido expresado es analizado por los operadores de los títulos según las combinaciones semánticas específicas.
2. Estructuras estilístico - retóricas: se refiere a como se expresa el título, técnicas y procedimientos.

Presupuestos metodológicos

1. Se analizará el título tanto como enunciado autónomo como relacionado con su contenido y también con su contexto. A través de los cuatro componentes: sintaxis, semántica, pragmática y prosódica.
2. En la segunda parte encontraremos la organización de los cuentos en campos léxico-semánticos.
3. Como tercer punto se estudiarán los títulos insertos en la colección de Cuentos de angustias y patajes (connotaciones y puntos de anclaje).
4. Para finalizar con este apartado se analizarán los operadores: funcionales, temporales, espaciales, objetivos y de acontecimiento.

Nivel sintáctico:

El título en el nivel sintáctico se compone de:

CUENTOS	:	sustantivo, masculino, plural
DE	:	preposición de materia de, que trata
ANGUSTIAS:		sustantivo, femenino, plural

Y	:	conjunction copulativa
PAISAJES	:	sustantivo, masculino, plural

Nivel semántico

En el sustantivo "cuentos" se establece una jerarquía sobre cómo tendrá que ser abordado el texto. Ejerce una función conativa en la medida que orienta y programa el comportamiento de lectura de acuerdo con determinado género. Viene el título a constituirse en un presentador genérico.

ANGUSTIAS:

Este término viene a enfatizar uno de los asuntos que se van a tratar en los cuentos. La angustia es el ingrediente constante de la situación humana en el mundo. Es un sentimiento ligado a circunstancias anteriores. Es una compleja interacción que se produce entre individuo y su ambiente.

Y:

Enfatiza la unicidad entre angustia y paisaje.

PAISAJES:

Designa escenario donde ocurren las acciones. Es un indicador situacional. Este escenario está constituido por suelo, aire, sol, montañas, bahías.

Nivel pragmático:

Cuentos de aventuras y paisajes es un título que dirige la lectura a través del título "Cuentos."

El locutor le promete al lector, mediante el título, mostrarle un mundo de aventuras que surge en el hombre como producto de su enfrentamiento con su constante destino, del cual no puede huir. El hombre vive en un mundo de posibilidades, ya que la posibilidad es la dimensión del futuro y el hombre vive proyectado de continuo hacia el futuro. Pero las posibilidades que se le presentan no tienen ninguna garantía de realización.

Según Rousseau:

"Padecer es todo tiempo en el destino del hombre"¹⁰⁰.

Este acontecer humano está íntimamente ligado con paisajes, elemento que plantea las relaciones entre hombre y naturaleza, relación hombre - escenario.

Nivel signífico:

El tema narrativo *Cuentos de angustias y pasajes*, y de acuerdo con los títulos de sus cuentos, refiere a varios sentidos: religioso - jurídico, sentimental, espiritual del ser humano. Todas estas manifestaciones que involucran al ser humano son las generadoras de un estado de angustia.

En este texto se da al lector un anticipo de lo que encontrará en el cuento. O sea, el acontecer humano ligado a la naturaleza. Este ligamen se observa con la conjunción "y."

Sin embargo, después de leer el cuento se puede sentir que el título funciona *diversamente*.

Reafirmando lo anterior, nos expresa Fernando Arrau:

"En una de las etapas de la antropogénesis el hombre cortó los vínculos primarios que le unían a la naturaleza, despertó de la letargia y dulce noche prehumana y al hacerlo la vida se le tornó en un enorme problema.

*Fuera el hombre la vida era amor, calma y espontánea, ahora tenía que aprender a enfrentarla con el trabajo y la fatiga. Vivir era algo acabado ahora un arte"*17*.*

En una primera lectura el título apunta a una relación íntima entre hombre y naturaleza pero a medida que se desarrolla el cuento puede observarse que este hombre

"corta los vínculos primarios que lo unían con la naturaleza"¹⁰⁰ ya que hay una transgresión constante de ella.

Esto se evidencia en el cuento incipit "La bocaraci"

LA	BOCARACA
artículo definido	tipo de serpiente de varios colores
focalización de un	se encuentra en la zona atlántica
animal que especifica	(Toro Amarillo)
la serpiente del texto	se caracteriza por arastrarse
bíblico.	

El cuento "La bocaraci" se inicia con una descripción dominante donde según Philippe Hamon, se organiza o se destruye la legibilidad de todo relato.

El cuento "La bocaraci" nos da marcas textuales de una introducción al texto bíblico.

Observemos el siguiente ejemplo:

"Allí una casa rompe la unidad de la selva, y fue Jenaro Salas quien primero arrancó unos árboles para sembrar su álgida vivienda" (p. 7).

Aquí encontramos la primera marca de transgresión a la naturaleza.

En el texto siguiente:

"Tenare era un hombre atribulado, porque pensaba que la tierra lo malquería; la juzgó en su contra y quizás por eso, la región a veces lo atormentaba y a veces, también se ría de él. Acabó por sentir miedo de la soledad, de las tinieblas y del silencio, y vivió con temor creciente... no sabía de qué" (p. 7).

La segunda marca es el castigo, que se le da la misma naturaleza.

La relación del hombre con la naturaleza es de transgresión.

Según Rousseau:

"Todo sale perfecto de las manos del autor de la naturaleza, en las del hombre todo degenera"¹⁰.

Y por esta transgresión el hombre recibe el castigo de afrenta del Eólio.

El interés bíblico se halla invertido con la figura de la mujer (Tana), la nueva Eva, la cual no enfrenta la culpabilidad ni el castigo, es el hombre (Jesuro) quien lo hace. Ella se convierte en su salvadora, al vencer a la serpiente hocanochi.

Para la organización de los campos léxico - semánticos se han agrupado los títulos de los cuentos de la siguiente manera:

1. Elementos de la naturaleza:

"El chilamun"

"La montaña"

"El temporal"

"La nequia"

2. Lugar:

"La calera"

"El puente"

"El camino"

"La ventana"

3. Vida:

"El resuello"

4. Muerte:

"Un matricado"

5. Tiempo:

"Las horas"

"Una noche"

6. Origen indígena:

"El chelo"

"El mestizo"

7. Animales:

"El grillo"

"La becarón"

"El novillo"

8. Oficios:

"La bruja"

"El curandero"

"El botero"

8. **Cronograma:**

"Los colores"

En estas relaciones lógico - semánticas se pueden distinguir dos tipos de relaciones:

1. **Título denotativo**

En este caso el título corresponde a su contenido. Entre él y su contenido se establece una isotopía semántica. Las expectativas creadas por la lectura del título se satisfacen con la lectura del contenido.

2. **Título connotativo**

El contenido no responde a las expectativas abiertas por el título. Para el lector el título sufre cambios notables en el transcurso de la lectura del contenido.

Títulos insertos y los contextos

Se iniciará con el análisis de las connotaciones y puntos de anclaje.

I. Connotaciones religiosas:

De los cuentos analizados presentan connotaciones religiosas:

"La becañal"

"La uca"

"Un matrimonio"

2. Puntos de anclaje:

a. Diatópicos:

Todos los cuentos remiten a un espacio nacional, ya que virtualmente se ubican en las regiones de las provincias, mientras que dos a la ciudad capital.

b. Diastéricos:

No se presenta explícitamente la oposición de clases sociales, sin embargo, por los diferentes oficios que desempeñan algunos personajes se infiere que la mayoría pertenecen a una clase social marginada.

La clase dominante está representada a través de la Iglesia, el Estado y la Sociedad vigilante.

Oprimidos	Estado, Iglesia Sociedad vigilante
"La bruja"	La burocracia
"El mesazo"	El puente
"El choteo"	"El tiempo"
"El botero"	"Un matoneado"
"El curandero"	"La casa"
	"La ventana"
	"Un grito"
	"Una noche"
	"La zona"

Se inicia este apartado con el título "El puente" el cual apunta varios significados:

Puente: Construcción que permite pasar de un lugar a otro.

Entace cuando las comunicaciones son lentas o imposibles.

Puede levantarse o bajarse para pasar sobre el foso o fortaleza.

Facilita todas las cosas en que pudiera hallar dificultad para que se complete en un asunto.

Tablilla que mantiene levantadas las cuerdas de un instrumento musical.

Según Flora Ovaso y otros, en La casa paterna:

"La Chela es el puente porque de acuerdo con la dignidad, ella es la facilitadora de aquella relación entre dos clases sociales. "Chela - Marcial"¹⁰.

Por lo tanto, por permitir y permitirse, esta relación que transgrede una norma moral resulta castigada. Y así lo expresan los autores de La casa paterna:

"Chela resulta castigada por actuar de acuerdo con su placer, incompatible con su soltería y, por ende con su deber de permanecer virgen"¹¹.

"LA CALERA"

El título nos ubica en un espacio. Descomponiendo la palabra calera nos da: cal - era o sea, hay alguien que era como la cal

"Blancísima de piel... (p. 18)

"Blanca, muy blanca... (p. 19)

"Blanca seriedad de su temperamento era como la piedra caliza, fría, insólita" (p. 21).

"EL NOVILLO"

Este cuento, al igual que "El grillo" y "La becarra" son marcas de peregrinidad o dolo para el hombre.

El contexto de este cuento no responde a las expectativas abiertas por el título sino que se observan cambios notables en el transcurso de la lectura.

Como un título ambiguo, *opaco*, ya que nos remite a las relaciones familiares, como está mencionado en el discurso jurídico - religioso.

"EL CALABAZO"

Este título como lo apunta el glosario de "Cuentos de angustias y paisajes" remite a "un calabacino de cisterna, que se usa para llevar líquido potable"²⁵. Sin embargo, la lectura del cuento permite observar que dicho título es de referencia anafórica, por cuanto sólo una parte del contexto hace referencia al mismo.

La explicación que se hace en el cuento entre título y contexto se difiere el mayor tiempo posible provocando así la curiosidad y el interés por la lectura.

En dicho relato, solamente en la última parte, se justifica el título.

"EL BONGO"

El título sufre cambios notables para el lector en el curso de la lectura del contexto.

Al inicio del texto se da una información acerca de la tendencia literaria en que se inscribe la obra y el código de lectura que propone al lector. Establece el relato una asimilación entre lo que es cuento y un bongo.

"UN MATONADO"

Este título está conformado por un artículo indefinido "Un" el cual viene a ocultar la identidad del personaje asesinado.

Matonado

Remite a la persona que recibe la acción. Sin embargo, se presenta un juego con respecto a la identidad del matonado.

El título oculta esa identidad, el contexto lo aclara divinamente para que en el cierre, tanto el lector como el personaje se den cuenta, que a ese matoneado, a pesar de que ya se conoce la identidad, no es el que realmente se quería asesinar (matonear).

"LA BRUJA"

El artículo femenino "La", en este relato remite al mundo de la mujer. El sustantivo "bruja" a un grupo social estigmatizado y rechazado.

También nos introduce en el ámbito de la superstición. El lector espera encontrar en el contexto todo un ritual de prácticas hechiceras. Sin embargo, se encuentra en un plano literal que es desmitificado.

"EL GRILLO"

Se prevé en este título un tipo de lectura y enmascarar otro. El grillo produce un ruido molesto para el personaje. No obstante, lo que en realidad lo incomoda es la soledad, su mayor enemiga.

"EL BESO"

Este título presentado en singular y con el artículo definido "el", especifica que fue un único beso el que determinó el desenlace del relato.

Puede considerarse como de referencia anafórica ya que es al final, donde se justifica.

"UN GRITO"

De todos los relatos de *Cuentos de angustias y paisajes*, "Un grito", y "Un matrimonio" son los únicos que utilizan el artículo indefinido "un" en el resto sólo artículos definidos.

El artículo "Un" en este relato remite a una colectividad, en este caso a la clase desposeída.

El grito que produce el personaje viene a constituirse en el medio de liberación de una clase oprimida.

"LA VENTANA"

Es un lugar de tránsito. En él y en el contexto se establece una leixotopía semántica. Las expectativas creadas por la lectura del título se satisfacen con la lectura del cuento.

"LA DULZAINA"

Nos remite a un mundo musical. Este título es femenino alude al mundo de la mujer, situación que se comprueba en el contexto, cuando la figura femenina se relaciona con el mundo de la música y al padre con el deber del trabajo.

"EL MESTIZO" Y "EL CHOLO"

Los dos personajes son representantes de una clase marginada. Esto constituye una marca de filiación.



Es un eje de indicación socio - jerárquico y un eje de valoración positiva - negativa.

Construye un discurso humanista: aquello de lo que uno va a tratar, ese tema es el hombre, son los problemas eternos de la condición humana.

"LOS COLORES"

Este título propone al lector una gama de posibles contrastes de los colores. Le refiere al mundo de lo visual.

El título circunscribe al lector al mundo de lo pictórico, el título por sí mismo crea un juego de posibilidades cronológicas que insertan de entrada al lector al mundo de lo visual.

"EL BOTERO"

El título hace hincapié en un oficio que desempeña una clase marginada de la sociedad, muy importante para los pueblos donde las vías de transporte son difíciles.

"LA SEQUÍA"

Este título propone como lectura la descripción de un fenómeno natural destructor. En un primer nivel de lectura, en el texto encontramos una serie de elementos que nos remiten a una sequía.

"Hojas amarillas"

"Hojas secas"

"Seco el sexo de las flores" (p. 88).

Sin embargo, este modo de lectura resulta falso, ya que en un sentido constativo, la sequía está en el personaje masculino queriendo abarcar al personaje femenino.

"Sin agua los bejacos de agua y la corchales de los arroyos. Secas las carices de los animales. Un corchón y secándose otro (p. 88).

"EL TEMPORAL"

Tomando en cuenta el orden de los relatos dentro de *Cuentos de angustias y paisajes*, llama la atención que seguidamente del cuento "La sequía" aparece "El temporal." Ambos relatos hacen referencia a dos fenómenos naturales opuestos.

"La sequía"	"El temporal"
"Hojas amarillas"	"Empapada toda la montaña"
"Hojas secas"	"Hojasacá mojado"
"La tierra y el sol se bebieron el río" (p. 88)	"El río estaba crecido y recaba fuerte"
"No llovía" (p. 87)	"Llovía toda una noche y todo un día" (p. 94).

En un segundo nivel de lectura también se refiere esta oposición asimétrica en los personajes.

"La sequía"**Sequedad interior**

"El indio no podía hablar...

En el cerrado, con una gran

sequía adentro" (p. 90)

Estaticidad

"Allí quedé el indio. Los

pies con raíces en la tierra"

(p. 88).

Hombre pasivo

"El indio se abrió la boca, no

la miraba, no se movía

Mujer fértil

¡Ahora que estaba para tener

un hijo (p. 89)

"El temporal"**Humedad interior**

"El temporal se le estaba metiendo en las

ramificaciones de los nervios (p. 90).

Dinamicidad

"Había entrado el

temporal con necesidad

de chicharra" (p. 94).

Mujer pasiva

La mujer los vio

debaratarse en el gris lejano

Mujer estéril

"¡Pobres papiña mía!

¡Cuatro partos! ...En

cambio mi mujer..." (p. 90)

"EL ESTERO"

Es un terreno bajo y pantanoso lleno de hierbas. El terreno pantanoso es asociado con el accionar del personaje Tolo, quien no mantiene relaciones honestas ni firmes con las mujeres que conquista.

"Vos sos muy suciero con las mujeres... Yo no. Vos la querís como a todas, por burlarte d'ella y descreditarla" (p. 100).

"EL CURANDERO"

El ritual funciona como una marca que propone al lector el ejercicio de una práctica o oficio, no bien visto por la sociedad, porque lo inserta como parte de un mundo. Y por lo tanto el curandero pertenece a una clase social marginada. En esta sociedad llena de supersticiones, el curandero da alivio a todos los males físicos, materiales y espirituales.

En el caso del relato que nos ocupa, Inés solicita al curandero para aliviarse el mal que lo aqueja, dejar a sus "hijas" bajo el amparo de un verdadero padre.

"LA TRENZA"

Demotivadamente trenza significa entrelazamiento. Y el relato da cuenta que el nudo de Teresa es producto de un entrelazamiento vital.

"Cuando la tarde era buena a escondidas, se iba a juntar con la muchachera vecina, bajo los arcos del puente" (p. 109).

Además de ser un elemento configurador de lo femenino, convoca dentro del cuento la angustia del personaje.

"En qué era trenza m'está apretando la cabeza" (p. 110).

"LA SACA"

El glosario que está en *Cuentos de agustitas y palojos* nos dice que saca es "una fábrica clandestina de aguardiente"²¹. Lugar donde se destila a escondidas. "Como a escondidas fue la acción de Pedro Rojas al denunciar a su amigo ante la autoridad.

También el significado que da el diccionario: "saca" es acción y efecto de sacar. Al final Pedro llega a sacar de su conciencia su traición.

"Yo fui el que te denuncié a la autoridad"

-Y, hora... ¿ya qué me lo venís a contar?

-Es que la conciencia m'está pidiendo" (p. 119).

"LA MONTAÑA"

Según el relato, montaña es un lugar de "recolectamiento una gran cantidad", donde César Corcuera viene a confesar su traición.

"No me voy solo... -dijo temeroso, y luego con firmeza- Jovita, tu mujer se va conmigo" (p. 122).

"LAS HORAS"

Es el transcurrir del tiempo como generador de angustia

"Derrotada por veintidós mil doscientas ochenta horas de espera y ausencia"
(p. 128).

"Tres años de espera, de angustia y de celos" (p. 130).

"EL CAMINO"

Este título determina un espacio, una posibilidad de transitar y alcanzar un fin. Pero en el relato, el camino se convierte en un elemento adverso e intransitable para que el hoyano consiga su objetivo.

"EL CHILAMATE"

Este título nos remite a un elemento de la naturaleza. Nos proporciona el nombre de un árbol específico que crece en zonas calientes de Guatemala, donde es aprovechada su corteza.

"UNA NOCHE"

En este relato el artículo indeterminado es una marca que le resta importancia a una noche definida en que se verificó el suceso.

Noche es la ausencia de luz. Es la oscuridad la que juega con la imaginación de Luis Galán y se confabula para generarle la angustia.

"EL RESUELLO"

El significado denotativo de resuello es respiración, aliento, es una manifestación de vida.

El resuello es signo de vida en Talía que se encontraba a un paso de la muerte.

"EL CAYUCO"

Este título sugiere un medio de transporte rudimentario de una sola pieza. Utilizado por los campesinos que habitan en lugares muy retirados y que no tienen otro tipo de servicio.

Entre los elementos semánticos estructurantes se analizarán los operadores siguientes:

1. Operadores Funcionales

Pueden ser argumentos o unidades de sentido pertenecientes a la diátesis del contexto y actúan sobre una estructura profunda.

Por predicados, valorizan el título en forma negativa o positiva según los ejes de lo social, económico, físico y moral. La adaptación social, viene a veces unida a una información que no remite a lo social, a las relaciones familiares, a los acontecimientos

convirtiéndose así en un eficiente instrumento de análisis ideológico. Se trata de un personaje presente en la ficción desempeñando un papel de héroe o víctima.

Ejemplos:

"La bruja"

"El canchero"

"El chato"

"El mestizo"

"El botero"

2. Operadores temporales

Informan sobre la duración, el desplazamiento en el tiempo y la temporalización.

Ejemplos:

"Una noche"

"La sequía"

"El temporal"

"Las horas"

3. Operadores espaciales

Designa el lugar donde ocurre la acción, la distancia de los desplazamientos.

Ejemplos:

"La montaña"

"El poema"

"La calera"

4. Operadores objetivos

Objetos que tienen una importancia fundamental en el transcurso de la ficción.

A nivel semántico remiten a un grupo social.

Ejemplos:

"La dulzaina"

"El calabazo"

5. Operadores de acontecimientos se dividen en:

- a. **Estáticos.** Conectan un estado de alma, sentimiento, desgracia, incertidumbre, alegría.

Ejemplos de cuentos que producen angustia en el hombre:

"La bozaca"	"El grito"
"El novillo"	"Un grito"
"La traza"	

- b. Dinámicos traducen un cambio de situación - el conflicto, el incidente - la unión o la modificación.

Ejemplos:

"El puente"	"El bongo"
"El cayaco"	"La ventana"
"El temporal"	"La sequía"

En síntesis podemos concluir que el título de la obra en estudio remite a dos asuntos. Por una parte se refiere a la situación existencial del hombre y por otro al paisaje en que se desenvuelve, el cual es al mismo tiempo generador de esta angustia.

Otro aspecto observado es que algunos títulos apuntan claramente a clases sociales marginadas. Sin embargo, los otros no liman las expectativas del lector en cuanto al modo de lectura que le proponen, por lo que debe recurrir a la relación de éstas con su contexto.

En el siguiente capítulo se analizarán los aspectos jurídicos religiosos como instituciones represivas utilizadas por la clase dominante, cuyas normas producen conflictos morales en el hombre.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

- (44) Amalia Chaverri. "La marca de tigre". Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica. DII (1981), p.p. 11-37.
- (45) Citado por Chaverri, "La marca...", p. 13.
- (46) Rosanna, Emilio ---, p. 30.
- (47) Araya, La explosión..., p. 85.
- (48) Araya, La explosión..., p. 85.
- (49) Rosanna, Emilio ---, p. 3.
- (50) Ocaso y otros, La casa..., p. 217.
- (51) Carlos Salazar Herrera, Cuentos de angustias y paisajes. (San José: Editorial El curvo, 1947) p. 32.
- (52) Salazar Herrera, Carlos. Cuentos de Angustias y Paisajes. (San José: Editorial El Bongo, 1990). p. 208.

CAPITULO III

EL CODIGO JURIDICO Y EL CODIGO RELIGIOSO

CAPÍTULO III

EL CÓDIGO JURÍDICO Y EL CÓDIGO RELIGIOSO

III. LA ESTRUCTURA DEL PODER

"Yo reprendo y castigo
a todos los que amo:
el, pues, celoso y
arrogante."

(Apocalipsis 3:19)

Uno de los aspectos que más nos interesa aquí es el jurídico y religioso porque tienen una gran importancia en la nacionalidad costarricense.

Flora Ovarín y otros señala que:

"estos elementos interesan sobre todo porque completan el discurso nacional, que expresa estos atributos de la estatalidad desvinculados de la función que cumplen en el proceso de consolidación de los grupos económicamente dominantes"¹².

En *Cuentos de angustias y pasiones* el movimiento textual de la mayor parte de los cuentos o macroescenas presenta tres momentos bien definidos:

1. **Transgresión:** delito en perjuicio de la naturaleza o ruptura del lugar idílico.
2. **Castigo:** infringido por la misma naturaleza, el destino o Dios, como fuerzas vigilantes y normalizadoras.
3. **Normalización:** El cardinal de cierre se marca como la punta de cada cosa en su lugar, como el encasillamiento del elemento anormal o del personaje transgresor.

Según Michel Foucault:

“en la Antigüedad se puede apreciar una civilización del espectáculo; los condenados pagaban los delitos en sus cuerpos (abarcamiento, descañonamiento, tortura etc.); eran expuestos al público en sus suplicios. Por el contrario, en la sociedad moderna se puede hablar de una estructura que vigila (y se vigila a sí misma) y castiga, reduce las desviaciones, corrige¹⁸.”

En nuestra sociedad disciplinaria, en palabras de Foucault:

"la disciplina no puede identificarse ni con una institución ni con un aparato. Es un tipo de poder, una modalidad para ejercerlo, implicando todo un conjunto de instrumentos, de técnicas, de procedimientos, de niveles de aplicación, de metas; es una "técnica" o una "anatomía" del poder, una tecnología. Puede ser usada ya sea por instituciones "especializadas" (las penitenciarias o las casas de corrección del siglo XIX), ya sea por sustancias preexistentes que encuentran en ella el medio de refinar o de reorganizar sus mecanismos internos de poder (será preciso demostrar cómo las relaciones intrafamiliares, esencialmente en la célula padres, hijos, se han "disciplinado", absorbiendo desde la época clásica esquemas externos escolares, militares, y después medios psiquiátricos, psicológicos, que han hecho de la familia el lugar de emergencia privilegiado para la cuestión disciplinaria de lo anormal y de lo normal, ya sea por aparatos que han hecho de la disciplina su principio de funcionamiento interno (disciplinización del aparato administrativo a partir de la época napoleónica) ya sea, en fin, por aparatos estatales que tienen por función no exclusiva sino principal el hacer reinar la disciplina a la escala de una sociedad (la policía)"²².

En nuestra sociedad, la vida pública ha sido desplazada por los individuos privados y el Estado, y las relaciones entre estos elementos sólo pueden regularse en forma opuesta a la del espectáculo.

El panóptico de Bentham es la figura arquitectónica modelo de nuestra sociedad vigilante y disciplinaria:

"Conocido es su principio: en la periferia, una construcción en forma de anillo; en el centro una torre, dotada con muchas ventanas que se abren en la cara interior del anillo. La construcción periférica está dividida en celdas, cada una de las cuales atraviesa la anchura de la construcción. Tienen dos ventanas, una que da al interior, correspondiente a las ventanas de la torre, y la otra, que da al exterior, permite que la luz atraviese la celda de una parte a otra. Basta entonces situar un vigilante en la torre central y encerrar en cada celda un loco, un obrero o un escolar. Por el efecto de la luz se puede percibir desde la torre, recordándose perfectamente sobre la luz, las pequeñas siluetas cautivas en las celdas de la periferia. Tanto pequeños grupos como celdas, en los que cada actor está solo perfectamente individualizado y constantemente visible. El dispositivo panóptico dispone unas unidades especiales que permiten ver sin cesar y reconocer al punto. En suma, se invierte el principio del calabozo; o más bien, de sus tres funciones - encerrar, privar de luz y ocultar -; no se conserva más que la primera y se suprime las otras dos. La plena luz y la mirada de un vigilante captan mejor que la sombra, que en sí mismo siempre: *penetra*. La visibilidad es una *trampa*"¹⁶.

El efecto de la estructura psicótica consiste en inculcar en el individuo la conciencia permanente de visibilidad que caracteriza el funcionamiento autocrático del poder. La vigilancia es omnipotente; no tiene rostro, pero se transforma en un campo de percepción de millones de ojos.

Las formaciones discursivas jurídicas y religiosas son predominantes en el conjunto de los cuentos en estudio, y las estructuras textuales responden, entonces, a una estructura social y a una base económica gestadas en el seno de una concepción psicótica de la sociedad, a una proyección de las relaciones del poder.

En la mayor parte de los *Cuentos de angustias y pesadillas* la vigilancia es ejercida por el poder jurídico y el poder religioso.

A continuación se considerarán estos discursos:

I. LA BOCARACA

El comienzo de todo texto literario es un lugar estratégico de condensación de sentido. Por esta razón, en el incipit del cuento *La bocaraca* se empiezan a generar dos discursos.

jurídico

religioso

"rompe"

"humilde"

"arrancó"

"plagaria"

"y fue Jenaro Salas"

(modalidad de denuncia)

En los dos primeros párrafos introductorios se plantea la ruptura del orden "natural," del lugar idílico, causada por Jenaro Salas:

"Aconteció en las inmensas soledades de Toto Amarillo. Allí una casa rompió la unidad de la selva, y fue Jenaro Salas quien primero arrancó unos árboles para sembrar su lápata vivienda" (p. 7).

"Jenaro Salas"- como un Adán en el Edén se configura como el personaje transgresor. La acusación hecha por el narrador no individualizado se enuncia en el cliché:

"y fue Jenaro Salas..."

Mediante un símil introduce el elemento religioso; de manera que Jenaro Salas (hijo) se halla vigilado por la "ceiba":

"La casucha veíase aún más humilde, bajo la arquitectura de una celiba, casi tan alta como una plegaria" (p. 7).

Así Jenaro es el transgresor y la "celiba" el vigilante de origen divino:

Jenaro Salas	La celiba
transgresor	vigilante
casa	celiba
casucha humilde	plegaria
bajo	alto

En los siguientes párrafos se generó el texto simbólico de la angustia, como castigo a la transgresión; así, las acciones y cualidades de Jenaro Salas están determinadas por el temor:

	"Atribulado"
	"atremetado"
	"reía de él"
	"miedo"
JENARO SALAS	"solista"
	"amor"
	"angustiado"
	"terror"
	"atremetado"

La "tierra" misma aparece como la figura vigilante y normalizadora en relación con el poder destructor del hombre que "rompe" su "unidad":

Jenaro Salas era un hombre atormentado porque pensaba que la tierra lo malquería, la juzgó en su contra y quizás por eso la regaba a veces lo atormentaba y a veces también se reía de él" (p. 31).

Jenaro Salas representa uno de los personajes que durante mucho tiempo fueron no oficiales en la literatura costarricense: se trata del desposeído, del no propietario, se sale del modelo del costarricense "normal".

A lo largo del cuento se van confirmando textos semióticos referidos a actos judiciales y epistolares:

Jurídico	Religioso
Juzgó	oraba
copida	súplica
apreisionada	penitencia
libre	inocentes
súplica	demonio
inocentes	espíritu
Mitigo	
astuciasde	

En cuanto a la resolución textual, se produce una inversión del génesis, pues, Tana, la mujer, logra derrotar a la serpiente ("mano triunfante de la madre").

La vigilancia, el control y el inminente castigo infringidos por un poder manifestado en la "tierra" y en la "región", se producen en varias dicotomías:

prisionero	libre
culpable	inocente
temeroso	confiado
angustiado	sereno

Así se manifiesta en el siguiente párrafo:

"Acabé por sentir miedo de la soledad, de las tinieblas y del silencio, y viví con temor incruento... no sabía de qué" (p. 7).

En ese párrafo, la temida (el complemento directo) está constituido por:

soledad	
tinieblas	oscuro (prisión)
silencio	

El afán de ocultarse es inútil ante la fuerza vigilante de la región. Aunque Jenaro construye su "águera vivienda" como "un galerón de pules cubiertos de corteza, que se acomodaba a la cresta de un camino abandonado", la "criba," desde su altura, recrea la figura panóptica al igual que los ojos de Dios sobre el Edén, castiga a Jenaro con angustia y soledad.

La angustia lo provoca la expulsión del paraíso, elemento constituyente de la nacionalidad. La angustia nace del hecho de no tener amigos, una "tierra" que lo acorja.

El niño, tal y como se concibe en nuestro código de simbolización representa la inocencia y una posición protegida por parte de los aparatos religiosos y jurídicos.

La mujer (Eva) como madre protectora "salva" al niño del poder mortal de la serpiente (delito, tentación y pecado).

"Ella lo siguió, como jugando, mientras estaba con muchos gritos interiores para que su niño no fuera a tropezar al caer... Para que no acercara su manita libre a la cabeza de la serpiente" (p. 9).

Entonces, el niño se encuentra en una posición a punto de caer y sólo es salvado por el ritual de la madre:

"extendió los pequeños brazos en cruz como si fuera una penitencia".

"con su mano libre empezó a disdoblar los incómodos dedos" (p. 8).

Nótese que la mujer "salva" con la mano (símbolo de poder) que además es una mano "libre".

La mujer, identificada con la madre tierra (Eva) no enfrenta la culpa ni el castigo, es el hombre (Genaro) quien lo hace. En este cuento ya hay una primera clasificación de los personajes en hombres y mujeres:

Hombre (Genaro)	Mujer (Tana)
sometido a la vigilancia	"libre"
y castigo de la naturaleza	"Triunfante"
Estático	Dinámico:
Paternalidad	acciones expiatorias
Culpable y castigado	Libre
Sus acciones son equivocadas	Sus acciones son salvadoras

En *El punto crucial*, Fritjof Capra²⁷ habla de nuestra era como una época de crisis en todos los niveles, de un viaje epistemológico. Arguye que nos hallamos en un período de transición y que estamos entrando en un período en el que se empieza a producir la ruptura de los

paradigmas de pensamiento y de conocimientos nacidos del siglo XVII. Para Capra hay tres fenómenos importantes que marcan nuestro tiempo.

1. Se empieza a resquebrajar el paradigma logocéntrico: el método científico no es la única forma de conocimiento. Lo intelectual cede terreno a la intuición, lo sensorial, lo mítico y los sentimientos. El ser humano no es sólo la razón sino que tiene otra parte que ha sido menospreciada y esa otra cara es lo que convierte en un ser humano completo.
2. Hemos llegado al momento en que se agotan las reservas de combustibles fósiles, lo que significa el fin de la sociedad industrial.
3. Llega el fin de tres mil años de patriarcado.

Este último punto adquiere manifestación en una serie de movimientos feministas y en un cambio paulatino en relación con el lugar ocupado por la mujer en la sociedad.

Asimismo, en la literatura, como una de las formas de manifestación de lo imaginario colectivo, empieza a surgir la figura femenina. Tal es el caso de la literatura hispanoamericana.

Algunos textos son escritos por mujeres (una de las voces silenciadas de la historia) como ejemplo "Como agua para chocolate" y en otros los personajes femeninos representan esos claves en la deconstrucción de una determinada realidad, como sucede con Sofía el personaje del "Siglo de las luces", de Alejo Carpentier.

Tanto en el cuento "La bocanaci", como otros del mismo conjunto, la mujer se convierte en una heroína. Su lugar cambia radicalmente: ya no es la culpable de la caída del hombre, sino su salvadora; de manera que revierte el papel de Eva.

En resumen, es posible esquematizar la estructura del poder en el cuento "La bocanaci" de la siguiente forma:

INFRACTOR	DELITO	CASTIGO	ELEMENTO NORMALIZADOR
casa	"rompe la	"vasacha"	religioso
Jenaro Salas	unidad de	arbitrario"	"oriba"
(Y sus...)	la seva"		"plegaria"
	amanó una	"La tierra	"serpiente"
	árbol"	lo malquería	
		miedo	Jurídico
		se ría de él	jurgo

2. "El puente"

En el cuento "El puente" el delito no es sólo la pérdida de la virginidad sino el hecho de pretender unir dos grupos o clases "naturalmente" separados.

Este pecado halla su expiación en la fuerza purificadora de las llamas que consumen el puente.

El puente, por definición, une dos realidades o dos lugares separados naturalmente. En el caso de la Chela y de Marcial Reyes, el puente representa un vínculo entre dos grupos (dos clases) que no se pueden unir, por eso es arrasado por el fuego.

Marcial	Reyes	La Chela
De guerra	poder mal	Despectivo Hipocritico
poder		
político		"Habituado"
		"arriada"

Marcial Reyes representa, por otra parte, el agente de una estructura mental machista, que encuadra en una visión de mundo patriarcal; así se aprecia en la proscopopeya del "pater")

"Ya el perro sabía que era cosa de dormirse y, como si quisiera lucirse en un desplante, se empinaba en dos patas y afeitaba la cabriola con un reflejo"
(p. 13).

La Chela se convierte en una yegua atada al poder del hombre:

"Ella iba como coñida a unas curvas trezadas con palabras" (p. 14).

La transgresión de la Chela se manifiesta en dos aspectos:

a. Los textos semióticos

Jurídico	Religioso	Moral
"confidencial"	"Signo de la cruz"	velo y azatares"
"juria"	"sello"	
"cómplices"	"Iglesia"	
"martirio"	"martirio"	
"confesar"	"confesar"	
"había jurado"	"cura párroco"	

La angustia (estigio):

"dolor"

"poder"

"martirio"

"aflicción"

El texto semiótico enunciado en "velo" y "arabesco" reproduce una concepción de la mujer desde el punto de vista de la virginidad.

b. La simulación metafórica

En la puesta en escena del acto sexual como tema tabú el narrador asume la autocensura a través de la disimulación - simulación metafórica. El paisaje oculta y muestra las acciones "pecaminosas" que se tratan de ocultar:

"El viento hacía ondas en las espigas moradas de panes de calingero y en el refugio confidencial el constante caer y caer de cuchillos de un poró enorme, que había crecido junto a los peñones" (p. 14).

En este fragmento, el viento es el elemento masculino que penetra en la forma de "ondas" en las "espigas moradas" (de la gama del rojo). El "usar y caer" desconstruye la penetración en el acto sexual. Por su parte "cachillón" y "porri" son signos bílicos.

La Chela - transgresora por atreverse a tener una relación con el dueño del poder - renuncia a la confesión y a la liberación de la angustia, cuando es resguardada por el cura párroco, vigilante del poder religioso. Sin embargo, la acción normalizadora la lleva a cabo la misma Chela, quien quema el puente y, en consecuencia, destruye el vínculo. Con esto hace que todo vuelva al orden "natural".

Por otra parte, Manríquez establece un vínculo aceptado religioso y legalmente con Rosario Viquez, quien además de tener nombre con significado religioso, es virgen y "linda", estados y cualidades esperados en una mujer.

El mismo narrador, en su toma de posición, califica a Rosario Viquez como "linda" y la sitúa en lugar privilegiado, pues tiene apellido, lo cual implica el reconocimiento legal de un padre. En este aspecto se valora el concepto de familia.

"EL CALABAZO"

En el cuento *El calabazo* se marca una de las etapas de la reforma penitenciaria correspondientes a los reglamentos que debían ser adoptados cuando se declaraba la peste en una ciudad. Este conjunto de normas data de fines del siglo XVIII y se basaba en :

- a. Una estricta división espacial: cierre de la ciudad.
- b. Prohibición de salir de la zona bajo pena de muerte.
- c. Sacrificio de los animales errantes.
- d. División de la ciudad en secciones, bajo la supervisión de un intendente.

La actitud del leproso y hacia el leproso muestra la presencia de la división de lo normal y lo anormal. La cuarentena y el exilio del leproso dejan ver como los mecanismos del poder tienden a marcar y a modificar lo anormal. Así, Foucault expresa del leproso:

"El leproso está perdido en una prisión del rechazo, del exilio -clausura; se le deja perdarse allí como en una masa que importa poco diferenciar. Los apóstodos están perdidos en un reticulado tático medicaloso, en las que las diferenciaciones individuales son los efectos coactivos de un poder que se multiplica, y se articula y se subdivide. El gran encierro de una parte; el buen encastamiento de la conducta de otra. La lepra y su división, la peste y su reticulado. La una está marcada; la otra analizada y repartida. El exilio del leproso y la detención de la peste no llevan consigo el mismo sueldo político. El uno es el de una comunidad pura, el otro el de una sociedad disciplinada"²².

Al respecto en el inicio del cuento se plantea una primera dicotomía:

Abandono / protección:

"Tuo Sandi abandonó su hogar" (p. 29).

En el sexto párrafo, el polo protección se infiere de "regato":

"Hecha de sobras, troncos y rejas, en el regato de la colina" (p. 29).

La dualidad (abandono / protección) se manifiesta a través de dos instancias:

- a. La familia
- b. Los vecinos (la sociedad vigilante)

Tito abandonó su familia y eso es un acto anormal. Los "vecinos" como vigilantes preguntan: "¿Qué pudo haber pasado?". Además ese grupo, guardián del orden natural, admite en sus conjeturas un delito masculino como es una sociedad machista:

"¿Otra mujer?"

La respuesta obligada a la pregunta de los vecinos se encuentra en el antepositivo párrafo: La justificación del abandono está en la purificación de la familia y, por ende, de la sociedad:

"Hace tres días... se murió Tito Sardi. Murió... Murió leproso... Poco antes de morir me contó que cuando supo que estaba así, abandonó su familia pa no pegarle la enfermedad... Dices que no se pega, pero no-muerto. Tito me dijo que él cree que hizo bien" (p. 31).

Tito Sardi lleva a cabo un proceso de autonormalización en el exilio voluntario. Este hecho evidencia que el personaje es consciente de su "deber" de mantener la pureza de la familia ("él cree que hizo bien").

El personaje femenino, Zoila, la atrevida esposa de Tito, al igual que otros personajes femeninos, es la encargada de conservar el patrimonio familiar y es la inversi3n del estereotipo, es quien cuida y salva a la familia:

"Zoila, la esposa de Tito, qued3 abatida; no obstante, se hizo cargo, con ingenio y diligencia, de la administraci3n de unas cuantas manzanas de tierra que dej3 su marido, las cuales producian lo suficiente para vivir" (p. 39).

El "calabazo lleno de l3grimas", es signo de sacrificio, en aras de la pureza de su familia.

4. "EL NOVILLO"

En el cuento "El novillo", Luisa adquiere la figura del rostro invisible de la justicia, el vigilante en lo alto de la torre pan3ptica. Luisa es "limada", la insignificante y callada muchacha que vivía frente a la casa de Juan Ignacio. Sin embargo, al igual que la Chela (El puente) y que Tana (La bocanad), es quien lleva a cabo la acci3n normalizadora.

Según los presupuestos jur3dicos, el castigo debe ser proporcional al delito, así, el novillo asesino paga con su vida. Luisa logra identificarlo por la marca de sangre (Cain) en su uertra. El ajusticiamiento toma la forma de venganza:

¡Aquél es el novillo!...

Luisa descubrió un novillo que tenía uno de los cuernos manchados de sangre.

Desenvainó una escopeta que llevaba envuelta en un saco de gangochas; miró con odio al novillo... y le metió una bala por la frente.

¡ Ahí... ¡Qué dolor es la venganza!

- *Mambrú borracho** (p. 17).

Por su parte el "novillo" se define como un toro joven (2 o 3 años) El diccionario de símbolos y mitos de José Antonio Pérez Rieja dice:

"de modo general, en todas las culturas orientales el poder aparece principalmente simbolizado por el toro. Entre los indoeuropeos, el toro era el animal apropiado para los sacrificios, el símbolo de la procreación, el vehículo o vehículo de Siva y el guardián frente al occidente. Era además símbolo de la vida y de la muerte o incluso de la inmortalidad. Está relacionado con el segundo de los signos del Zodíaco, Tauro, indicando la primavera"¹⁸.

Dentro de su simbolismo general de fuerza bruta y de poder fecundador, Jung considera que el toro representa al padre. Se ha designado el toro como

"el aña de la naturaleza, ya que simboliza la excitación de los sentidos, dirigida sobre lo sexual, porque es la vida instintiva, la procreación. En la simbología cristiana ofrece dos significaciones contradictorias: algunas veces aparece como emblema de Cristo, y otra de los vicios. En ocasiones se ha empleado también como atributo de San Eustaquio"²⁰.

Frente al poder del padre, el papel de la madre es insignificante. Así sucede con Luisa, a pesar de su timidez, ella es la que venga la muerte del joven (hijo) Juan Ignacio. Luisa actúa como lo hicieron Gea cuando Urano sacrificaba a sus propios hijos, los cuales le quitaban el poder.

De manera que la relación de Juan Ignacio, Luisa y el "novillo" arroja una serie de significaciones relativas a la familia.

El novillo - el padre- "sché a correr en dirección opuesta al rumbo destinado" (p. 23). Y así sucede con los lugares ocupados por los elementos simbólicos del cuento. Luisa, en última instancia, es quien termina por tener la justicia en sus manos, es la encargada de la venganza. Una vez más la mujer se convierte en heroína.

El padre que mata a su hijo para que no le usurpe el poder, es muerto por Luisa (madre) De modo que el destino se revierte. El esquema familiar aparece invertido.

La forma de organización social que presenta el cuento es la de la hacienda. Juan Ignacio, la víctima, era "el mejor sabanero de la hacienda". Su descripción es la del campesino tipo:

"Lanzador como ninguno"

"Buen muchacho y buen amigo" (p. 26).

Esta descripción se hace en tiempo pasado, es decir, *post mortem*. En vida, Juan Ignacio tiene poder sobre las bestias:

"Nadie como él sabía encabritar un

potro y sacar una muerte un toro" (p. 26).

Pero una bestia es la que acaba con su vida y el poder de hacer justicia queda en manos de una mujer:

8. "EL BONGÓ"

En "El bongó", la relación entre el bonguero y Natalia es de padre e hijo, de manera que el delito cometido es el del incesto; pues el "viejo bonguero" tiene conciencia de ello:

"... Y no me llamo una. ¿Entendés?" (p. 25).

"Se madre una portera lejana del bonguero" (p. 34).

"Natalia ... hijita mía..." (p. 35).

El movimiento de normalización va del reconocimiento del delito por el transgresor, hasta el arrepentimiento, la confesión y el perdón:

a. El arrepentimiento

"El bonguero bajó la cabeza con enorme pesadumbre, y me pareció que estrujaba un remedio con la mano.

- Se ahogó... Se me ahogó aquí, en este mis gollo. No hace mucho... Yo tuve la culpa.

¿Viera como he sufrido! (p. 34)

b. El perdón

"¿Hombret!...¿Te no había pensao en eso!

- y luego, sonriendo dulcemente, con la cara salpicada de mar... o de lágrimas

-Bueno si es así...¿qué Dios la bendiga, pues?'

(p. 35).

Aunque el delito no llega a cometerse, su función en el texto es ejemplarizante. Primero porque el delito, aunque no se da, se plantea como una posibilidad que produce sufrimiento, en segundo lugar porque el transgresor retoma su papel de padre, es decir vuelve a la normalidad y bendice a su hijo:

¿ "que Dios la bendiga, pues" (p. 36).

El proceso normalizador se viene con la huida de Natalia y de Jacobo, quienes tienen una relación normal y permitida.

En este cuento la crítica señala la definición figurativa del "cuento", como género, en el bongo, por medio de un símil:

"¿Un bongo?... ¿y qué parecido es a un cuento" (p. 33).

Sin embargo el carácter pluriscentrado del texto literario permite simular al bongo con la "galla" y con la "veta" en su papel de padre.

Esta similitud pone de relieve el texto semiótico de las obligaciones parentales, entre las cuales no se encuentra la pasión.

"...es para aguas mansas"

"...no se puede averarar"

"...no puede perder de vista" (p. 33).

Entre los deberes sociales de crianza de los hijos, lo normal es que los padres críen a sus niños para que, al llegar éstos a la edad adulta, formen su propia familia, de modo que el bonguero transgresa los límites de sus obligaciones parentales.

"Yo se he cuidado pa mí" (p. 33).

El elemento encargado de castigar y normalizar es un elemento natural que introduce en prisión al bonguero:

"Fue un mal día. A la altura de Chomes lo aprisionó una calma y estuvo varias horas a merced de la corriente" (p. 33).

La "calma" propicia la huida de Natalia y evita la transgresión. El significado de "calma" connota sentidos de cesación o de suspensión de algunas cosas. Además se refiere al estado atmosférico cuando no hay viento.

El asunto religioso aparece en este cuento como aparato que camufla en forma simulada a través de la "calma": pues la calma aprisiona mientras el sacerdote otorga el permiso para el matrimonio entre los personajes. El consentimiento del cura se basa en la consideración de que no existen vínculos de parentesco sanguíneos, pero prevalece la tesis de paternidad como un deber moral.

"El padre Raimundo me dijo que no hay impedimento para que nos casemos ... (p. 33).

El narrador, pasajero del bongo, convierte el diálogo con el bonguero en un caso judicial. Es él quien esclarece el caso para el bonguero y lo libera del peso de su culpa, por medio de un interrogatorio:

"Dígame, -pregunté al bonguero -Y Natalia, ¿sabía nada?"

-Como un peje.

-y ¿cuánto tiempo ¿no tenía novia?"

-No que yo sepa... A veces la veía con Jacobo, un buen muchacho que me ayudaba a cargar el bongo.

- y ¿dónde está Jacobo?"

- Por esos días me había dicho que se iba a trabajar a Punta Quepos y se desapareció sin decir nada.

T después de una breve reflexión con los ojos muy abiertos y un tono suave en la voz, añadió:

«¡Hombre!... ¡No había pensado en eso!» (p. 36).

El abogado obtiene la absolución (nuevo tono) por medio del interrogador o narrador, representante del poder jurídico. Como se apuntó antes, la normalización es parte importante de la conciencia posible: "Es la abstracción que, a partir de circunstancias históricas determinadas, define "lo que debería ser " la conciencia de un grupo social implicado en esas circunstancias."²

Como parte del texto semiótico estructurado en los polos transgresión / normalización se tiene:

"cayó"

"levantó"

"arrobó"

"huyó"

El texto se cierra (perfecto) con una síntesis figurada:

En el corralón (banano)	-----	Natalia
del Golfo de Nicoya		
cayó de pico un		
alcatraz	-----	el bongoero
y levantó la cabeza		
con una cervina	-----	Natalia
Otro alcatraz	-----	Jacobo

6. "UN MATONEADO"

En este cuento, la transgresión radica, más que en el asesinato, en la venganza.

El cuento se divide en cinco microsecuencias:

- Gabriel Sánchez planea matar a Rafael Cabrera. El motivo es la venganza.
- El crimen.
- Sentimiento de culpabilidad y autoconscienza de Gabriel

- d. **Castigo.** La culpabilidad hace sentir a Gabriel prisionero. La angustia es una forma de castigo:

"Entonces Gabriel comprendió que en cierto modo, había perdido su libertad" (p. 42).

- e. **Normalización:** El aparato represor, bajo la figura del destino, la casualidad o la naturaleza, muestra a Gabriel - quien asesina a su propio hermano por error - la reprobación de la venganza.

Los nombres Gabriel y Rafael entran a formar parte del código religioso: son nombres de arcángeles. El primero se metafórica en el "aquí" y en el "maternal" y el segundo en el "allá" y en el "camino"):

"Allá el camino solitario y confundido" (p. 39).

"Aquí el maternal incubador y apaciguado" (p. 39).

El dístico "aquí" da la ubicación del narrador, quien observa desde la posición del asesino.

El intertexto bíblico del pasaje de Cain y Abel se produce como un preludio de la muerte del hermano y como relato ejemplar:

"Tiene la impresión de que llevaba marcada en el semblante la tremenda verdad que quería escribir" (p. 42).

El cierre textual confirma la eficacia del sistema judicial, a cuya mirada no escapa ningún hecho:

"Hací poco más o menos dos horas, mataron a su hermano en la vuelta del Cerro de los Fieles." (p. 44).

A pesar de haber planeado el crimen perfecto " Todo estaba pensado ya" (p. 39), Gabriel mata a su hermano por un error fatal.

Aunque Rafael Cabrera tiene una deuda con Gabriel - la cual queda como un enigma - en el relato no se justifica la venganza.

Formas parte de la formación discursiva jurídica relativa a ocultar/ mostrar, los siguientes sintagmas:

"ocultado"

"ocultador"

"agarrado"
"agarrado"
"oculto"
"delinciente"
"matario"
"hablole marcado"
"libre"
"respuesta"
"mata"
"espacha"
"libertad"
"asimano"
"crimen"
"marcado"
"verdad"
"oculto"
"delator"
"víctima"
"matoseros"

En el título, "un" refiere la indeterminación de la identidad del hombre asesinado.

En la huida, Gabriel toma sobre sí los sentidos del ocultamiento, se convierte en "un hombre sin importancia". "El pájaro bobo" representa un vigilante natural, el ojo divino que ve desde la altura:

"Un pájaro bobo lo siguió largo rato, saltando de árbol en árbol, hasta que se volvió cansado de aquel, hombre sin importancia." (p. 41).

Sin embargo, el castigo se convierte en un autocastigo y Gabriel llega al suicidio involuntario, porque el poder en su funcionamiento automático hace que el hombre se castigue y castigue a sí mismo.

La preocupación de Gabriel por la posibilidad de ser descubierto lo lleva a pensar en los otros individuos como vigilantes:

"La ausencia suya en el comediato podría dar lugar a una sospecha. Por otra parte, su hermano no tardaría en llegar, sorpresolándose, seguramente, de encontrarlo metido en la casa, lo cual originaría una pregunta que resolví evitar" (p. 42).

"Observé que entre los peones se había hecho un silencio lleno de crueldad...A las miradas de aquellos, se unieron las de otros, y otros, y otros más" (p. 43).

7. "LA BRUJA"

En relación con "los vigilantes" de la sociedad, en el cuento "La bruja" se define como "pueblo":

"Mil conjuras se escucharon por el pueblo y finalmente el misterio recogió todas las habladurías y huyó con el costal" (p. 47).

8. "EL GRILLO"

En este cuento, la ruptura del orden natural acarrea un castigo para el transgresor. Así el indio José (personaje perteneciente a un grupo marginado), arma un rancho en "el ancho playón de la habia" "entre los jícaros y los tamarindos". El primer elemento que castiga es el mar:

"En las grandes mareas de marzo el oleaje llegaba a empellones hasta los cincuenta, y todo el rancho se estremecía" (p. 51).

El segundo elemento natural normalizador es el sol:

"se tostaba el ranchito insólito" (p. 30).

En tercer lugar, el grillo, metáfora de la soledad, es el mayor enemigo que encuentra el indio león:

"Ya le echaba las culpas al grillo.

Ya le echaba las culpas al rancho.

Finalmente se acercó, sin querer, al verdadero motivo de sus angustias.

«¿Si al menos tuviera con quién hablar!...» (p. 32).

El indio león en su partida se dibuja como un prisionero (relaciones):

"Los paños del indio león fueron dejando en la playa un rastro de colabores"

(p. 33).

Surge aquí, como parte del discurso jurídico, la dicotomía prisión / libertad.

La normalización se manifiesta - al igual que en "El puente - en el nivel mítico:

"La purificación por el fuego":

"Se detuvo, volvió a mirar hacia atrás y contempló un momento el rancho ardiendo. Su cara se iluminó dos veces. Primero con el resplandor de las llamas... y después con una estada sencilla de triángulo" (p. 51).

Al igual que en otros cuentos, la lucha del *indio loco* es contra un rostro invisible, un poder vigilante que toma alguna forma de la naturaleza, y hace pensar en el castigo como una consecuencia natural del enfrentamiento del poder político y religioso. Desde esta perspectiva, el poder y sus alcances tienen orígenes divinos y, por lo tanto, son naturales e irrevocables.

9. "EL BECO"

En "El beco", Miguelillo Ureña -casi un niño- comete el error de enamorarse de una mujer mayor, definida como una tentación, el fruto prohibido:

"algo muy parecido a un racimo de naranjas de las mujeres" (p. 55).

El pecado de Miguelillo es contra el aparato religioso:

¿"Pero no sabe usted que cuando un muchacho de mi edad se enamora así, de una mujer toda hecha, llena y madura y blasfema, como una montaña ardiendo?" (p. 57).

La falta radica en que Miguelillo anhela un amor imposible, porque él representa al hijo y Rita Casacho funciona como un mítico generador de la madre. Ella se asocia con la "casa" cuya puerta el joven desea romper:

"Después aquella casa. La casa de Rita surgió de nuevo y era una casa de cartón con las puertas de papel.

¡Qué fácil era romper aquella puerta!...

Miguelillo quiso correr a romperla (p. 38).

"Le vino un deseo inconcebible de correr a la orilla del río, para mirar, aunque no fuera más que eso, la puerta cerrada de aquella casa, en donde se había alojado todo su mundo interior" (p. 38).

El deseo de "romper" "la puerta cerrada" es el delirio de Miguelillo. "Había alojado todo su mundo interior" remite al momento anterior al nacimiento, a la vida intraterina.

La relación - Rita - madre - casa / Miguelillo - hijo y el enfrentamiento de la forma despectiva "Miguelillo" al nominativo Juan Ramón Santana (nombre, dos apellidos en la figura paterna) establece un esquema familiar.

En síntesis la relación sexual de Rita y Juan Ramón, se construye en el último párrafo, como una relación oculta, tanto que se omiten los verbos y se recurre a la yuxtaposición:

"Luego... el eterno silencio de las piedras. Los bambúes hablando en secreto.
El arrullo escudridor del agua. la constante navegación de hojas. Y la noche
llena de linadura de estrellas." (p. 70).

La normalización en este caso se da con la muerte (autonormalización) de Miguelillo. Los amantes cumplen su destino mediante la simulación metafórica del toma tabú de la sexualidad y continúan insertos en el ciclo vital:

"Los bambúes	-----	amantes
hablando en secreto	-----	prohibición, tabú
el arrullo escudridor del agua	-----	tabú
la constante navegación de hojas	-----	surviviencia, ciclo

En este cuento se encuentran dos sustantivos que significan formas de castigo:

"lectura" (p. 36).

"manejo" (p. 37).

18. "UN GRITO"

En el cuento "Un grito" la posesión de la tierra es un derecho y la desposesión un castigo, de acuerdo con la estructura económica de la hacienda. En el inicio se anuncia la pérdida de la tierra por el personaje Matarrita. Es expulsado del paisaje -hacienda que formó con sus manos.

Para él la tierra es "todo":

"Lo había perdido todo. La tierra, la casa, el sembrado. Todo lo había perdido, la ilusión, el tiempo" (p. 81).

La primera tríada ("la tierra", "la casa", "el sembrado") mantiene una relación paralela con la segunda:



Matarrita le pierde "todo" porque había obtenido un préstamo con un logro "...(p. 62). De manera que pierde la tierra, es expulsado del paraíso. Después fuera de la hacienda (Edén) se enfrenta a la condena de muerte.

"Ella tropezando con los bejucos y la maleza que se prendían a sus piernas como plantas carnívoras. Ella derecho lamentablemente perdido entre aquel tenebroso bosque de HORCAS CON SUS CUERDAS COLGANDO, mientras la noche se le venía encima cargada de silencio" (p. 65).

El párrafo anterior presenta la amenaza de un tipo de muerte "legal" y ejemplarizante: El ahorcamiento.

Una falta que se le atribuye a Matarrita es la ignorancia; esta característica le impide defender sus tierras:

"Miserita cada dijo.

¡ Qué iba a decir un ignorante?... (p. 62).

El acto judicial mediante el cual Miserita pierde "todo" lo ejecutan unos personajes anónimos del rostro invisible y anónimo de la ley) y su misión es incontestable y despiadada, siempre debe cumplirse:

"Llegaron con un pliego de papel, y con la pequeña de este pliego resolvieron todo cuanto encontraron" (p. 62).

En este caso no hay conciliencia entre ley y justicia; al menos el lector percibe la deposición como una injusticia.

La explicación y normalización se ofrece en primer lugar como "suicidio":

"Lo sorprendió el temor de que, en un arrebató inconsciente, se hubiese colgado de cualquier tejero, aceptando la insistente invitación al suicidio que, durante toda la tarde, había venido susurrando una voz a sus espaldas" (p. 62).

Sin embargo Miserita opta por otro tipo de "liberación":

"Algo que fuera como una liberación o un desahogo (...). Se llenó los pulmones de aire, y soltó un prodigioso grito de alegría que hizo temblar el cobledal" (p. 65).

El cierre textual manifiesta la normalización por el triunfo del personaje.

En la cita textual anterior Matarrita hace "temblar el cobledal" que es uno de los elementos naturales castigadores:

"Sólo el inmenso cobledal, fantástico y despiadado"

(p. 64).

Otros ejemplares del castigo son:

El frío:

"el frío atormenta las articulaciones y desconecta el espíritu" (p. 62).

El viento de agua:

"El viento de agua, a una velocidad disparatada, molaba como perros con miedo" (p. 62).

La Brevina y el viento:

"La Brevina, casi horizontal, aporreaba las paredes y el viento sacudía constantemente una plancha de cine mal enclavada" (p. 65).

La liberación de Mazarita se produce en la migración o expulsión del patrio; termina en "Había de Moín. Por otra parte, "el grito" cumple la misma función: "un prodigioso grito de alegría", indicativo de una ruptura con el orden establecido; de modo que se mantiene la ambigüedad debida a la transición entre un mundo olímpico, paradisíaco y patriarcal a un mundo cuyo centro es el ser humano desposeído, exiliado y al margen de la ley.

II. "LA VENTANA"

En esta cuenta, la aparición de términos relativos al texto semiótico jurídico es relevante.

En el título es posible establecer las primeras dicotomías:

SALIR - FUERA - REGRESAR - ALLÁ

VENTANA

ENTRAR - DENTRO - ESPERAR - AQUÍ

En el primer párrafo, la forma de ocultamiento la dan los pronombres (ocultan los nombres reales):

"El dijo en una carta, que aquella noche regresaría... y aquella noche, ella estaba esperándolo" (p. 67).

En los siguientes párrafos se refiere la narración de la comisión de un delito, el castigo y la normalización. Pero todo este proceso adquiere manifestación figurativa, una forma de ocultar.

La espera de la mujer, según adelanta el cuento, ha sido prolongada por mucho tiempo, pues ella se ha envejecido, al igual que Penélope espera largamente el regreso del marido tal y como lo acusan las "casas". La casa es una de las formas simbólicas de la mujer:

"Las casas, enfrente, blanqueadas con cal de lava, estaban arrugadas de puro viejas." (p. 67).

Algunas formas verbales personifican animales y cosas y los convierten en metáforas de "el" (el hombre). Asimismo, esos verbos dan cuenta de acciones delictivas, las cuales se entienden como tales en relación con el desmoronamiento del cuerpo. En este sentido a "viento" y a "gato" se les atribuye al primero "corriendo" y al primero y segundo "entra fragante"

"El viento veía sobre los puentes corriendo aromas de santalucías, y entra fragante por la ventana... igual que el gato de la casa" (p. 67).

En la estructura jurídica maniquea, el viento ejerce una mala acción contra las santalucías (nombre de santa), que son buenas, pues hasta ofrecen un buen aroma.

El término "igual" simula el "gato" al "viento"

Los sustantivos "llama" y "dondecillo de fuego" también son metáfora del hombre sin castigo pero que baila en la cuerda floja. "Dondecillo" es un ser mitológico caracterizado por su astucia, sagacidad y por sus acciones malévolas:

"La llama sobre el pueblo daba salos sin carne. Era un dondecillo de un fago" (p. 67).

Sin embargo, como es natural y lo exige el relato judicial ejemplarizante, se produce la microsecuencia del castigo y la ley bajo la figura de un "gatano", atrapa al transgresor, mantiene las connotaciones que este término "gatano" tiene en el habla popular. Si el hombre se había metáforizado como "gato", la ley es un "gatano":

"Pero al fin un gatano de viento se metió por la ventana... y lo botó" (p. 67).

La "ventana" no es sólo el lugar desde donde la mujer espera, sino que constituye además, la escena del crimen. Por ahí entra frugante el "gato" por ahí lo botó" el gatano, y es en la ventana sin barrotes desde el cierre textual absuelve al condenado.

La mujer, como en otros cuentos, es un ser sin culpa que vigila pero perdona, que asume y capta el crimen, que normaliza y purifica:

"La mujer se fue para la cocina, le robó al fogón un chorizo y, protegíndolo con una mano, volvió a la sala" (p. 68).

En el texto anterior se atribuye a la mujer la acción "robó", porque ella, a fin de cuentas es la que asume junto al hombre la prisión en su propia casa, en la espera. Ella es además, la protectora, la casa y la madre.

En el momento del regreso se mantiene la metáfora "E" = "deuda". Sin embargo, se puede notar que el hombre que regresa de prisión continúa siendo un "deudocillo":

"En aquel momento entró él. El nuevo deudocillo proyectó en la pared un abrazo luminoso" (p. 68).

Cerca del cierre aparece otra dicotomía relacionada con el discurso jurídico:

"para / sobre (sucia)

El agua símbolo de purificación, que el hombre pide a la mujer es para.

El delito de robo tiene su normalización, en el cuento, mediante la amputación figurada de las manos del hombre, de manera que este acaricia la sala con sus miradas, no con sus manos:

"Después... se puso acariciar con sus miradas la salita de su casa; ¿Su casa! ¿Su hogar! (p. 68).

El último elemento relacionado con la prisión que se menciona en el cuento son los "barridos."

En resumen, los tres momentos textuales tienden a un final de normalización:

	visto	hombre
1. Transgresión:	gato	"coruba" "coruba" "rubo"
	dondocillo	"daba" "salta" "sin carne"
2. Castigo:	un gato ley, agente del castigo lo best	visto abot en prisión
3. Normalización:	"nuevo dondocillo"	regreso "quité los barrotes"

12. "LA DULZAINA"

En este cuento, el movimiento sexual conduce a la relativa normalización del hijo "anormal".

El relato inicia con una amenaza de don Bernardo, el gamonal, de desheredar a su hijo Miguel, el cual no trabajaba la tierra (lo normal) sino que fabrica marimbas y toca dulzaina.

- ¡ Maldita sea con este hijo inútil que me ha salido!...
- ¡ Mirá que voy a repartir lo mío entre tus hermanos!
- ¡ Escá esa chirimía y trabajá la tierra! (p. 71).

La familia de don Bernardo se divide en dos grupos:

"normales"	"anormales"
Don Bernardo y sus tres hijos	Doña Felisa y Miguel
gamonales	músicos
trabajan la tierra	no trabajan la tierra
y la poseen	ni la poseen

La inclinación de Miguel por la música se explica por herencia materna:

"Na Felipa, mujer de los Bernardo y madre de los muchachos, recordaba una vez más., que en la casa de sus padres era cosa hereditaria la afición por la música. Sus hermanos, sus tíos, abuelos y bisabuelos hacían sonar casi todo cuanto caía en sus manos.

Tablillas, calabazas cuernas, pelajes y cañas de bambú se iban transformando en algo que daba mucho gusto a los oídos. ¿Cómo no tener un hijo con la misma sangre? (p. 71).

La inclinación hacia la herencia materna de Miguel y la protección de la madre sitúan al personaje en un punto intermedio entre el grupo del gamonal y el grupo de los desobedientes a su autoridad.

Aunque Miguel se normaliza ante los ojos del gamonal y se convierte en poseedor de la herencia paterna ("Aquí está la escritura" (p. 73)) la resolución textual concilia las dos posiciones:

"Por la noche Felipe llamó cuidadosamente a Miguel.

--Nunca hubiera creído --dijo-- que a mis años pudiera descargarme hasta el fondo del precipicio.

La delicia estaba envuelta en un pedazo de papel celofán que tenía ... un color anilino" (p. 73).

En este estado de la normalización, el modelo patriarcal resulta no ser el modelo del todo normal, más bien a pesar del equilibrio propuesto entre la posición paterna y la posición materna, se valora positivamente la actitud de la madre, así como la de Miguel.

13. "EL MESTIZO"

En esta narración la modalidad enunciativa es la del interrogatorio, el cual es dirigido por el narrador.

Primariamente se hace una descripción del mestizo, en función de observador y jugador.

"El hombre encendió una vela de sebo; entonces pudo observarlo. Era un mestizo, tipo costero rancio y flamenco, por el clima demasiado térrido. Su cara estaba señalada por el látigo del mediodía" (p. 75).

Al igual que el Cain bíblico la cara del asesino muestra la marca de un delito. Además el narrador lo define como huraño y desconfiado. Ante las preguntas del interrogador, el asesino va hilando con sus respuestas el relato que justifica la desaparición de su esposa. De los indicios que ofrece el texto se puede deducir que el asesino también mató a Juan Labor:

"Ya se fue quien sabe pa' onde" (p. 76).

El asesino se manifiesta en el mar, cuando se hace referencia al presente, al momento en el que cuenta su historia:

"Por las grietas del rancho entraba la fosforescencia del mar. Ahora estaba de vacante, acorralado, quejumbroso apenas" (p. 76).

Esas características del personaje se oponen a las de la noche y a las del mar (hombre) el día en que desapareció la mujer:

"Le dije a usted que esa noche había tormenta" (p. 77).

"El mar estaba pizao y relampagueaba con tormenta" (p. 78).

El mismo asesino va dando a lo largo de su "confesión" los indicios necesarios para que el lector se dé cuenta del crimen. El narrador colabora con la unión de los indicios.

(Mestizo) "A yo m'entró com' una cólera, pero pa'evitar me quedé callado" (p. 76).

(Narrador) "Sobre la mesa chisporroteaba la vela, haciendo una estalactita de vapor" (p. 76).

(Mestizo) "—Poa un día í' habí platicando con Juan Lobo. Juan Lobo es un hombre que vivía a media hora de aquí. Ya se fue quien sabe pa'onde. En la noche descomenada, había una tempestá. El mar estaba picao y relampagueaba con tormenta (p. 76).

(Mestizo) "Está bien —le dije—. ¿Andate ya! ¿Pero ya?... ¿Si es que podés llegar?... Ella salió pa'juera" (p. 77).

(Narrador) "En la pared, colgado de un clavo, había un rifle de grueso calibre" (p. 77).

—Poa la mató un rayo" (p. 77).

La relación que se desprende de los dos últimos fragmentos citados describe el enigma.

La transgresión de la mujer es el adulterio, es la primera transgresión, la cual ella paga con su vida.

La mujer adquiere figuración en la "garrafa" de la cual el mesías bebe licor sin lograr olvidar su pena:

"Los ojos del mesías irradaban y bebía sin lograr emborracharse, y oprímia con su manaza el cuello de la garrafa como si quisiera estrangularla" (p. 77).

El delito de la mujer parece ser más grave que el cometido por su esposo, pues éste paga con el dolor, la angustia como lo demuestra el ansia de embriaguez, pero aquella paga con su vida.

En cierta medida, el asesinato está justificado por el adulterio, por esta razón el mesías no va a la cárcel y aunque el proceso de normalización sólo se da como una explicación que muestra la falta, al igual que en otros cuentos, queda el castigo de la culpa, la soledad y la angustia.

14. "LOS COLORES"

Predomina en este relato el proceso de normalización, pues en todo el cuento tiende al reconocimiento del verdadero padre de "Flor d' Iabo".

En primer lugar se presentó el padre legal (Mateo) como cobarde, alcohólico e intimidador de los débiles. Además Mateo (en la terminología popular "matito" machista) abandona a Antonia (nombre de santa).

El texto da varios indicios de la paternidad de Gabino Sojo; por ejemplo, se dice que Flor d'Ítalo "había brotado entre cachalitos venenosos" (p. 79).

También se pone de manifiesto este asunto de la inclinación de ella por "las armonías cromáticas" de ahí el título "Los colores" como herencia paterna, ya que inmediatamente después de estas alusiones el narrador menciona la cercanía de Gabino Sojo:

"Dijo a su modo, que le gustaba ver como se fundían los colores en el cielo, originando nuevos y variados matices, y que ella poseía la facultad de descubrir armonías cromáticas donde nadie las veía, o que quizás los colores estaban dentro de ella misma. La madre no comprendió nada y tuvo miedo por la salud de su hija. Por ahí cerca estaba la fábrica de cartón de Gabino Sojo: (p. 80).

El proceso finaliza cuando Antonia confiesa:

- "Flor d'Ítalo no es hija tuya" (p. 81).

Y Gabino reconoce la paternidad:

"—¿Es hija mía, yo soy el tío? —le interrumpió la voz de Gabino Sojo que en aquel momento se aproximaba" (p. 81).

Finalmente se reúnen el padre y la madre:

"El dueño de la fábrica de ceretas y la madre de Flor d'Inbo quedaron frente a frente

—Perdóneme, Antonia —dijo él,

—Gracias Gabino —dijo ella—" (pp. 81-82).

En síntesis, en este cuento la normalización se produce en la vuelta al origen, en el reconocimiento de las verdaderas raíces y la propia herencia.

18. "EL BOTERO"

En "El botero" la venganza que lleva a cabo Antonio Guadamuz tiene carácter ejemplarizante; muestra que no importa cuánto tiempo pase siempre se recibe el resultado de las malas acciones:

"¿Qué viejo estás, Perrito! No te había reconocido...

¡Hace tantos años!...

Tal vez teñina. ¿Creyérais que no nos volveríamos a hallar? (p. 82).

Así, la venganza se presenta en dos momentos:

- a. Indicios que anticipan la venganza. Este momento es el del tiempo nocturno y negro lleno de oscuridad.

Además de los indicios que ofrecen las figuras se ofrecen palabras que pertenecen al texto simbólico de la destrucción, venganza y traición:

"Como caña lanzada por arco, escurrida entre las sombras, perforando la distancia, llegó el grito" (p. 81).

"la noche negra metida en todo" (p. 81).

El odio acumulado durante años es "el agua acumulando basura y sobre todo un olor a postrido volaban miradas de trancados" (p. 82).

El botero golpea a traición a Juan de Dios Pereira, con un remo y esta acción se indica previamente en "los remos partiendo el agua, cada vez más duro, más duro cada vez" y en "este río es un traicionero" (p. 84). Esta última expresión sale de la boca de Antonio Costasmas.

b. La venganza cumplida como un deber.

El botero arroja a Juan de Dios Pereira al agua plagada de lagartos y a partir de este momento "las olas" cambian el color negro por blanco y del exultamiento se pasa a la mostración:

"Se desmenuaban las olas en la playa, y en la playa tenían su copa blanca" (p. 85).

Sobre la relación que los personajes tuvieron en el pasado, el texto enfatiza en el tratamiento de "amigo", en el diálogo, mientras van navegando en el bote.

A pesar de que la venganza se enuncia como un deber ("Pa'que cumpliera mi deber" p. 86), la venganza es castigada y por eso el botero.

"Era gélido, con la noche embrocada en sus espaldas, recordando cosas viejas y ya casi olvidadas" (p. 85).

16. "EL CURANDERO"

En este cuento también el movimiento textual es el del descubrimiento de un delito, así se percibe desde el inicio del relato, donde se introduce la dicotomía *ocultar/ mostrar*.

"En primer término un árbol desecado de mago" (p. 100).

En el segundo párrafo se hace visible la figura del enfermo, el encargado de confesar la culpa de su esposa y del curandero:

"Era un árbol sin vida en pie. Un enorme viejo petrificado, con más de cien años encima" (p. 100).

La confesión de Iulias (nombre del profeta bíblico) es de palabra explícita, sin embargo, tanto la esposa, Lige así como Constantino, el curandero llegan al momento de la confesión introspectiva:

"Hace veinte años pasó lo que fue, y en consecuencia, aquellas infelices criaturas gemelas, para mayor castigo, eran hijas de Constantino. Nadie en el mundo lo sabía sino ella" (p. 105).

"El castaño sentado en la cama pensaba:

"Hace veinte años pasó lo que fue. Desde entonces se había marchado del lugar y vivía muy lejos y solitario, sin saber nada de aquella familia... hasta hoy. Pero, ahora le estaba cumpliendo el oráculo la sospecha de que quizás esas desgraciadas muchachas..." (p. 105).

Según lo expresa Lape, en el monólogo interior, el nacimiento de las muchachas constituye un castigo.

El delito es el adulterio, pero también la traición del amigo por parte de Constantino es una falta.

Igualmente grave es la ruptura del núcleo familiar, no sólo por el adulterio sino también, porque Constantino, el verdadero padre se aleja de sus hijas, olvidando su responsabilidad:

"Sin saber nada de aquella familia" (p. 105).

El castigo parece tener un origen divino y se presenta a través de la naturaleza, la cual se encarna con Lape: le da dos hijas y con un doble poderimiento:

"Son ... son mis hijas --crepí necesario explicar Lupo-- mis únicas hijas. Las pobrecitas son guápias y sencillotas" (p. 105).

Sin embargo, la resolución textual vuelve a producirse en forma de normalización. El moribundo obliga por medio de una promesa a Constantino a cumplir con su deber de padre y hacerse responsable de Lupo, como una forma de resumir la carga que Isaias llevó por veinte años:

"Yo tal vez me muero esta misma noche...

T'mando a llamar pa' que te hagas cargo de mi mujer... y de tus dos hijas.

El cuarentero sintió que se le había caído el corazón y se agachó para recogerlo del suelo.

--Está bien--dijo.

Y cumplió su promesa" (p. 106).

17 "LA MONTAÑA"

En el cuento "La montaña" los delitos son el adulterio y la traición al amigo.

"E invitó a su amigo de siempre"

"Cuidao con una calchra" (p. 121).

"Trepzaron con dos calaveras de venado-montañadas por los cuernos. Selim Parjare y Celso Coropa trataron de separarlos y sin haberlo logrado los dejaron colgando en la horqueta de una cañita, en cuyas ramas se pendaba un congo" (p. 121).

El adulterio y la muerte de los amigos se pueden notar, en el pasaje anterior, con los términos "calaveras" y "cuernos".

En el nivel diéptico, el relato se puede dividir en tres microsecuencias:

- a. Los dos amigos salen a explorar "un terreno baldío" que Selim Parjare quería "denunciar" (desocultar hacer saber la verdad). Se refuerza la amistad y la ruptura de esta en "su amigo de siempre" (p. 121).

Antes de la confesión que hace Celso el texto manifiesta el conflicto surgido entre dos:

"Celso Coropa recogió en la palma de su mano un rayo de sol y suspiró:

—¡Hay veces que no me gusta la vida!...

Frente a él, había como una tortura de milos y bojicos.

—... Y hay veces que sí agradó" (p. 122).

A Celso no le gusta la vida cuando traiciona a su amigo, a quien tiene frente a él, como "una tortura de raíces y bejucos"

Pero cuando piensa en Jovita "sí le gusta la vida.

La mujer que se interpone entre los dos amigos se metaforiza en "flor":

"Entre la tortura de raíces y bejucos había una flor" (p. 123).

b. La confesión

Los dos amigos llegan a un lugar sagrado y es allí donde Celso confiesa su falta:

"Era mejor decirlo, confesarlo de una vez, sin rodeos, bajo el recogimiento de aquella gran catedral" (p. 123).

c. La muerte

Sólo queda la muerte para quienes ya no pueden ser amigos más más:

"Por fin los hallaron. Uno junto al otro. No parecían más que los esqueletos y los huesillos.

Blanco apalido... hermanados éseos" (p. 125).

A pesar del cumplimiento de todos los pronósticos, Celso se engañó al creer que su amigo no reaccionaría en su contra:

"Selim lo comprendería.

Fue siempre tan indiferente, tan pacífico, tan frío... y que poco le importaban las cosas de amor" (p. 125).

Esta descripción coincide con el símil que se encuentra unos cuantos párrafos antes del citado:

"Después que comieron, ambos hombres se cubieron a modo de bueyes y guardaron prolongado silencio" (p. 122).

De manera que Selim, según la descripción de su amigo, se comportó como un buey, un toro (padre) castrado; y esto es justificación para el abandono por parte de la mujer, quien lo sustituye por una figura muy cercana, un igual: "su mejor amigo". Sin embargo, la muerte cierra la posibilidad de una relación anormal.

Cabe notar que los nombres de los personajes también los vinculan y delatan el origen del mismo narrativo. Si bien Selim puede ser en la grafía árabe, fonéticamente se relaciona con celos, al igual que el nombre Celso.

18. "LA SACA"

En este relato el delito no es producir licor clandestino sino la de delatar al amigo. Porque Ramón consideraba a Pedro como su amigo.

"¿Don Ramón ahí viene un hombre por la ladena!

Explé quien es...

Es Pedro Rojas

- ¡M'asustante. Es de confianza (p. 108).

La falta de lealtad halla su ampliación cuando Pedro confiesa su pecado y baja su cabeza para recibir la absolución. Podemos observar un inserto bíblico:

"Pedro baja su cabecita que está como una talla de granito." (p. 109).

Pedro fue designado por Jesucristo como el que llevaría sobre su cabeza el peso de la Iglesia.

"y yo te digo que tú eres Pedro y sobre esta piedra edificaré mi iglesia"

Matteo 16:18.

Por lo tanto no es simplemente cabeza sino "cabeza" y es "granito." El nombre de Pedro simboliza piedra.

Entre Pedro, personaje del cuento y Pedro, personaje bíblico podemos hacer el siguiente cuadro comparativo:

Pedro (Biblia)	Pedro (cuento)
Discípulo de Jesús	amigo de Ramón
Niega a Jesús	delata a Ramón
Jesús es apresado por los soldados romanos	Ramón es apresado por el Resguardo
Jesús es llevado con las manos atadas	Ramón es llevado con las manos atadas
Jesús perdona a Pedro	Pedro inclina la cabeza

Se generan también los textos semióticos

Jurídico	Religioso
clandestino	Plaga de langostas
arriepado	agua (purificación)
Resguardo	morado (penitencia)
marcos azules	¿Pa' qué me lo vas a contar? (confesión)
contrabandista	
ocultar	incluí se cabecota (abdución)
configuro negocio	la conciencia me está jodiendo
denuncia	Pedro, nombre bíblico
autoridad	cabecota de granito piedra - iglesia

En resumen hemos hecho una revisión de algunos de los Cuentos de angustias Luisbáez en lo que se refiere a la formación discursiva jurídico religiosa.

En cada cuento se ha identificado un movimiento textual en tres momentos:

- Transgresión
- Castigo
- Normalización

Esta estructura tripartita tiende siempre a mostrar el funcionamiento del poder y su capacidad vigilante. La formación discursiva jurídico religiosa se configura, entonces, como una estructura dominante que a través del castigo a la falta, normaliza y ejemplariza.

Otro aspecto que constatamos en estos cuentos es una noción de racionalidad la cual tiene como punto de partida la pérdida del Paraíso.

Por último evidenciamos en estos relatos que la mujer adquiere un carácter redentor que reivindica la especie humana.

Para concluir esta mujer, como lo veremos más adelante, desempeña un papel importante en los relatos de Salazar Herrera.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

- (53) *Orates y otros. La casa...* p. 51.
- (54) Foucault, *Vigilar y...* p. 219.
- (55) Foucault, *Vigilar y...* pp. 203-204.
- (56) Foucault, *Vigilar y...* p. 203.
- (57) *Frijol Capen. El punto crucial.* (Barcelona: Integral Ediciones 1982).
- (58) Foucault, *Vigilar y...* p. 202.
- (59) José Antonio Pérez Rieja, *Diccionario de símbolos y mitos.* (Madrid: Editorial Temos, 1927, 1984) p. 404.
- (60) Pérez Rieja, *Diccionario...* p. 404.
- (61) Amoretti, *Diccionario...* p. 24.
- (62) Sociedades Bíblicas Unidas. *Dios habla hoy. La Biblia.*

CAPITULO IV

LOS CODIGOS VEGETAL, SEXUAL Y EL PAPEL DESEMPEÑADO POR LA MUJER

CAPÍTULO IV

IV. LOS CÓDIGOS VEGETAL, SEXUAL Y EL PAPEL DESEMPEÑADO POR LA MUJER

Anteriormente expresamos que la mujer viene a consolidarse como símbolo redentor que normaliza la transposición del hombre.

A menudo, esta mujer aparece como objeto pasivo al deseo del hombre, situación que se observa cuando los elementos vegetales nos remiten al ámbito sexual de ella.

En los cuentos de Salazar, la figura de la mujer es fruto deseado por el hombre, lo cual le genera a éste angustia. El fruto en general es símbolo de los deseos.

En "EL BONGO"

"El bongoero había observado que Natalia... ya no era una mozoza sin importancia. Había notado con cuanto poder bajaba su falda cada vez que se sentaba... descubría sus muslos y había aditinado bajo las velas... como iban madurando las limas en limero" (p. 34).

El simbol nos muestra el cambio orgánico de la niña que se va transformando en mujer (linero) y esto se hace visible con el desarrollo de sus pechos (linas).

En "El beso", Rita Camacho es ya una mujer madura como una naranja jugosa y apetecible. En ella se manifiesta el ideal de mujer sensual, deseada.

En el Diccionario de símbolos y mitos²⁰ explica que el vocablo "racimo" connota alegría, abundancia y fertilidad.

Rita es metafórica con los términos "racimo jugoso de su cuerpo" lo cual nos muestra no solamente a una mujer sensual sino también apta para ser fecundada.

"Rita Camacho... se había transformado en algo muy parecido a un apretado racimo de naranjas de las mejores" (p. 55).

Miguelillo por su parte, sufre por no poder lograr sus ilusiones' su quimera'

"Una tarde llegó Rita Camacho... moviendo el racimo jugoso de su cuerpo...

Preguntó a Miguelillo con ingenua coquetería

¿Te gusto?

¿No te cetas que me estoy moviendo poco a poco por tu culpa? (p. 57).

En "El castro" sigue presentándose la figura de la niña convirtiéndose en mujer, con su cintura bien formada al igual que el calabazo y llena de agua fresca por la juventud que brota de ella:

"En aquel ardiente clima, Oliva así sentada misteriosa y morecha, parecía un calabazo lleno de agua fresca" (p. 100).

Sin embargo, Maurillo no calma su sed - deseo.

"LA TRENZA"

En este cuento se compara a Teresa con una fruta en proceso de maduración...preparándose para la maternidad.

"Bajo la blusa sencilla, el temblor de sus dos pechos pintones" (p. 109).

...Y algunos meses después la comadrona del lugar ayudaba a la muchacha a salir del parto" (p. 110).

En el relato "Las horas" la mujer no es el fruto deseado, pero se compara con una planta sensible a las caricias del hombre.

"Faltó le acarició la frente con la mano... y ella se quedó dormida.

Igual que cuando tocamos una de esas plantas sensitivas que conocemos con el pintoresco nombre de dormilonas" (p. 127).

El código vegetal sexual no sólo se manifiesta a través de la mujer como fruto deseado, sino también con otros elementos de la naturaleza como el viento, las flores, los árboles.

En "EL PUENTE"

"El viento hacía ondas en las espigas moradas de los pastos del calingaco, y en el refugio confidencial, el constante caer y caer de los cachillines del poró enorme que había crecido junto a los pedroneros" (p. 14).

El viento es el elemento creador y activo que penetra en forma de "ondas en las espigas moradas". Para José Pérez Rojas "las espigas son símbolo de la germinación y de la fecundidad, es alimento, mujer y pan"¹⁰.

El "caer y caer" deconstruye la penetración en el acto sexual. Por su parte "cachillines" y "poró" son signos fílicos y además el poró es un falo enorme.

En el simbolismo universal no cabe tan sólo hablar de flor, sino de las flores que han merecido en todos los tiempos la admiración de la humanidad, que ha visto en ellas una gran diversidad de significaciones. De modo general evocan las ideas de fecundidad, capacidad, belleza, amor, espiritualidad e inmortalidad.

En "La montaña" la flor alude por vía simbólica a Jovita

"Entre la tortera de roños (Celia y Selma) había una flor (Jovita). (Los tres formando un triángulo amoroso) (p. 123).

En "La sepiola" la mujer es asimilada con el elemento vegetal.

flor = mujer

"Seco el bañadero de los chanchos y el sexo de las flores" (p. 88).

En el relato "El Chilamanté" encontramos que se generan, entre otros, dos textos simbólicos:

vegetal	sexual
árbol - niño	caliente
mujer - vieja de madera	flamas
ramas como brazos	caer enfriado
tallo - piernas	chispa - ardor
árbol forma escultórica de mujer	diablitos
mujer - nueva de madera	tallos - piernas apretadas una con la otra
mujer - árbol	forma escultórica de mujer cuerpo de chilamán - placer

Al igual que en otros cuentos, el código vegetal, es código de transformación de lo sexual, porque la sexualidad es un tema tabú.

Se establece la comparación de la mujer con el árbol y esto tiene connotación sexual.

En los primeros párrafos se genera el texto semiótico del deseo sexual que se encuentra determinado por el ambiente.



El deseo del hombre se proyecta en la naturaleza vegetal representada por el árbol (chilamait) el cual, a su vez está asociado a la mujer.

"Una noche el hombre se levantó y pasó la mano callosa sobre el cuerpo del chilamait, luego lo retiró asustado porque había experimentado cierto placer"
(p. 137).

Esta personificación del árbol se presenta mediante las palabras



Para Xavier Gauthier "Las mujeres a menudo son pintadas como mujeres vegetales, tienen la Mandara de ellos, la resistencia limitada de los árboles, su paciencia y arraigamiento, su longevidad y vitalidad"²².

Sigue expresando Gauthier que "la mujer salva al hombre, ella es la marcha hacia la nueva esperanza, es el grito de alegría y de liberación. Simboliza tanto la pureza como el pecado, es reposo y movimiento, es víctima y verdugo, alimenta al hombre y lo destruye. Es protectora y protegida, da vida y muere, es cielo y es tierra.

La mujer por su papel maternal, es esencialmente mediadora, computadora vigilante, acuna y adormece la angustia. Frente al mundo natural, amenazante y malo, el hombre se sentiría solo e impotente"²³.

"LA BOCARACA"

La relación existente entre madre, tierra y la mujer la encontramos configurada en el siguiente texto:

"Jesuro era un hombre arbolado, porque pensaba que la tierra lo maliciaría: la juzgó en su contra y quitóle por eso, la regió a veces lo atormentaba y a veces también se reía de él. Acabó por sentir miedo de la soledad, de las temblas y del silencio y vivió con un temor creciente... no sabía de qué" (p. 7).

La tierra aparece personificada como una madre que castiga a Jesuro por haberla transgredido. Él se siente desprotegido de su madre tierra y esto le produce angustia. Sin embargo, Tana, su esposa, contrario a Eva, la transgresora que incita a Adán a caer en el pecado, no lo suma en la angustia sino más bien le sirve de consuelo.

"De noche cantaba el sueño en llegar a sus ojos. Y era entonces cuando la respiración de su mujer y de su hijo o el chisporroteo de algún tizón que quedaba vivo en la cocina, le servían de consuelo" (p. 7).

En otros cuentos la mujer sufre una degradación cuando es estéril.

Se da en el cuento "El chilamate" al considerar a su esposa como "una vieja de madre" (p. 133).

Lo mismo sucede en "El temporal" aquí el hombre degrada a la mujer porque es estéril prefiriendo a su yegüita que ha tenido cuatro parras.

"¡Pobres yegüita mía!... ¡Cuanto pánico!... En cambio mi mujer... ¡Para qué vivir sin mi yegüita? (p. 96).

En "La bocanad" se presenta la figura de la mujer como mediadora ya que ella le sirve de consuelo a Jenaro, su esposo.

Tana	Jenaro
consuelo	atribulado
	tormentado
salerosa	temeroso
moderada	angustiado

Tana se configura como un personaje que proporciona, por su papel maternal, seguridad a Jenaro que se encuentra en un mundo hostil y sin ella se sentiría solo.

"De noche tumbaba el sueño en llegar a sus ojos y esa entonación cuando la respiración de su mujer y de su hijita... le servían de consuelo" (p. 7).

En "El grillo" la ausencia de la mujer le produce desconsuelo:

"Fue durante aquella última hora cuando se quedó solo. Su mujer a quien quería más que mucho, estaba con los dolores del parto y entre quejidos y lágrimas... al fin se había quedado tranquila bajo una cruz... El indio José vivía desde entonces la espantosa soledad de su rancho amargo por los recuerdos y devorado por las amarguras" (p. 51).

Igual sucede en "Un grilo"

"Fue entonces cuando se dio cuenta exacta de su angustiosa soledad. Se sintió aislado, sin ninguna madre. Sin ninguna querencia sin ningún devotero" (p. 64).

En "La calera" Lina actúa de manera sacrificada ante el conflicto que tiene con su esposo, Eliseo y con la Cholita.

"Cuando ambos salieron de la grata encontraron a Lina frente a ellos parecía estaba a una cruz de sal. Sus ojos fulguraban. Nada dijo. Dio media vuelta y se marchó" (p. 11).

En "LAS HORAS" Pablo se encuentra angustiado:

"Tenía su rancho pero dormía en su bongo.

En la empujada donde el pescador vacaba su embarcación había árboles acormentados. El pescador se mudó a su bongo, porque ya en el rancho... nada tenía que hacer" (p. 123).

Tana es un elemento liberador de la angustia del hombre

Tana

Pablo

La busca

El no la llama

Ella perdona

El no lo pide

Ella se entrega

El no la estira en brazos

Pero Pablo desea el regreso de su mujer

"Tana entró arrogante y agresiva en el bongo, y el pescador la miró suavemente" (p. 127).

Pablo le acarició la frente con la mano... Ella se quedó dormida" (p. 127).

La mujer llega también a simbolizarse como una casa. En su interpretación de los sueños, la casa, para Freud "es aquello que constituye la única representación típica regular de la personalidad humana en su sentido total. Por consiguiente, la casa, en los sueños es símbolo de la personalidad: el techo equivale a la cabeza y a las facultades conscientes; las puertas y balcones a los órganos sensoriales; la bodega a la parte inconsciente. Simboliza también a la hospitalidad, la seguridad, el cobijo"¹⁰⁷.

"EL CALABAZO"

Zoila es una mujer fuerte, modelo de entereza, da la cara al sol como símbolo de casa.

"Hecha de adobe, trocos y tejas, en el regazo de la colina estaba la casa cuya fachada daba al poniente" (p. 29).

Zoila, a pesar de su abstinencia, por la desaparición de su marido, asume la responsabilidad de sacar adelante a su familia:

"Zeila, la esposa de Tito Sardi quedó abatida, no obstante, se hizo cargo, con ingenio y diligencia de la administración de unas cuantas manzanas de tierra que dejó su marido..." (p. 29).

Ha pasado el tiempo y Zeila se vuelve vieja y se nos presenta el tiempo con una figura muy bien lograda:

"Y desde que Tito se fue, cinco veces el verano derramó colores sobre la casa"
(p. 30).

"LA VENTANA"

Aquí la mujer como la casa arruinada, estática, paciente, espera a su hombre hasta hacerse vieja. Al igual que Penélope, quien guardó veinte años de ausencia obligada la más absoluta fidelidad a su esposo, aunque para ello hubo de apelar a varios recursos, como el tan conocido de no ofrecer su mano a numerosos pretendientes hasta no haber terminado de tejer la tela que había destejido la noche anterior.

Su significación simbólica es la de la más perfecta fidelidad conyugal. En su tejer y destejer está la esperanza.

"La casa enfrente blanqueada con cal de lana estaban arrugadas de puro viejas" (p. 67).

En "El calabazo", aún pasado los años, Zeila abraza la esperanza de que su esposo, Tito, vuelva a su hogar.

"Y el tiempo pasó y pasó a grandes zancadas dejando huellas permanentes en las cosas y en los sentimientos; y desde que Tito se fue cinco veces al verano dormí colonta sobre la casa sin que se hubiera noticias del asunto" (p. 36).

; "Cálmame algo d'el prometo por favor! ¿No sabe que hace cincuenta m'estoy esperando por saber algo de Tito" (p. 31).

"LAS HORAS"



El rancho estaba pero no su mujer, y aquí la mujer también simbolizaba el rancho.

"Su rancho sombría, por tener tres años sin que nadie lo habitase" (p. 125).

"El pescador se mudó a su bongo porque ya en el rancho nada tenía que hacer" (p. 125).

El rancho casa - mujer, prodiga al hombre seguridad y calor. Por lo tanto, su ausencia convierte este rancho en sombrío, solitario, sin vida.

En "El grito", se hace alusión a la mujer como casa, cuando Matamita acude a la casa de su novia:

"La casa estaba toda cerrada..." (p. 62).

Con el término "toda" podemos deducir que ella también estaba "cerrada" a las propuestas sexuales de su novia, el cual ya había perdido todo lo que podía ofrecerle:

"¿Buena esto también se acabó?" (p. 63).

En la perspectiva de mantener la inferioridad de la mujer con respecto al varón, a la cual se le asocia con lo telúrica, lo sexual, lo misteriosa, lo demoníaca, son las razones por las que algunas mujeres se han dedicado a la poética de la hechicería y por su estado de subordinación han tenido inclinación al comportamiento secreto y al ocultamiento.

Observemos el texto que aparece en el cuento "La heja":

"La joven esposa consultando alvrisas y hechiceros como único camino para saber algo, aprendió el oficio y terminó por ejercer con mucha industria el arte de la hejería" (p. 47).

La expresión "como único camino para saber algo" indica que a la mujer le está vedado averiguar abiertamente su abandono.

Necesariamente al hablar de mujeres, vegetación y sexualidad ingresamos en el nivel mítico, expresado en código de simbolización.

Según Mircea Eliade:

"el mito cuenta una historia sagrada, relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial. El mito cuenta cómo, gracias a las hazañas de los seres sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea ésta una realidad total, el cosmos, o solamente un fragmento, una isla, una especie vegetal, un comportamiento humano, una institución.

Los mitos describen las diversas, y a veces dramáticas irrupciones de lo sagrado (de lo sobrenatural) en el mundo. Los mitos no sólo relatan el origen del mundo, de los animales, de las plantas, del hombre sino todos los acontecimientos primordiales a consecuencia de los cuales el hombre ha llegado a ser lo que es hoy, es decir un ser mortal, sexuado y organizado en sociedad, -obligado a trabajar para vivir y que trabaja según ciertas reglas¹⁰².

Para Bachelard

"en la naturaleza el árbol por una razón típica es vertical con el hombre: Es un modelo constante de heroica verticalidad. Sólo el árbol sostiene para la imaginación dinámica, la constancia vertical"¹⁰³.

En la narrativa de Salazar Herrera observamos esta asimilación del elemento vegetal (árbol) con hombre.

En el campo mítico la vegetación explica las relaciones místicas entre los árboles y los hombres. El árbol o arbusto es considerado como el antepasado mítico del hombre.

Para la siquiatría la personalidad puede ser transferida al diseño esquemático de un árbol.

"Porque la figura de un árbol puede representar simbólicamente la de un hombre: tronco = cuerpo humano; copa del árbol = espíritu; raíces = pies; ramas = brazos"¹⁰.

En "EL CURANDERO" Isidra es comparado con un árbol

"En primer término un árbol desahogado de mango, era un árbol sin vida, en pie.
Un enorme viejo petrificado, con más de cien años encima" (p. 103).

El narrador nos presenta a Isidra en un estado apático. Sin embargo, los términos "en pie" "viejo petrificado" nos indican la entereza, la fuerza interior que tiene para dar a conocer la verdad.

En "EL CHILAMATE" observamos como el árbol se va convirtiendo en una mujer escultural. Nivece el mito de la androginia, por cuanto se plantea una bisexualidad del árbol

"Entonces pasó el árbol y en consecuencia en lados opuestos del tronco
brotaron dos hermosas ramas como brazos. Por otra parte el tallo, no se sabe
por qué había crecido como dos piernas apretadas una con la otra. Aquel árbol
iba tomando formas escultóricas de mujer" (p. 134).

Mircea Eliade anota:

"en los mitos y leyendas relativos al árbol de la vida se ha encontrado la idea implícita la cual en el centro del universo se encuentra el árbol que une el cielo a la tierra y al infierno. El árbol simboliza el espacio "creacional" al único donde puede comenzar la creación. Por eso en diversas tradiciones vemos la creación a partir de un centro"¹⁰.

"Eligió un árbol niño. Lo trapiantó al centro del patio" (p. 133).

También en este relato se observan los siguientes temas semióticos, los cuales conforman la idea que se tiene del infierno.



Y la intersección entre el infierno y la tierra.

"Pero aquello tenía remedio.

El hombre se fue al extranjero. Eligió un árbol niño" (p. 133).

En China las mujeres estériles adoptan un niño para provocar el crecimiento de las flores árbol que a su vez las fertilizará.

"Lo trasplantó al centro del patio (nido del centro) y esperando pacientemente a que creciera para aprovechar su sombra, se hizo viejo" (p. 133).

Una de las primeras teorías de la tierra le asigna a la mujer un carácter de maternidad.

Hay un nexo muy estrecho entre mujer y arado; labranza y fertilidad de la tierra. La fecundidad de la mujer influye en la fecundidad de los campos pero la opulencia de la vegetación ayuda a su vez a la mujer a concebir.

La agricultura reveló al hombre la unidad fundamental de la vida orgánica, la analogía mujer - campo; acto generador - siembra.

En "El chilamán el árbol como mujer produce erotismo en el personaje

"Una noche, el hombre se levantó y pasó su mano callosa sobre el cuerpo del chilamán luego lo tocó asustado porque había experimentado cierto placer"
(p. 125).

Constatamos que en este y otros relatos, la mujer que no es fecunda es relegada a un segundo plano.

"Tuvo la sensación de que su mujer era una vieja de madera" (p. 133).

"¡Pobres yegüitas mías... ¡ Cuatro partes!

En cambio mi mujer... ¡Para qué vivir sin mí yegüitas! (El temporal p. 96).

El código vegetal sirve para deconstruir una estructura mental sexual (tema tabú).

Cabe recordar que la relación sexo - vegetal refiere a la esfera del mito y en este nivel la mujer se caracteriza por la dualidad humana - mágica. Además es la Eva transgresora que se reivindica.

Eva, considerada la primera mujer transgresora pues, según el relato bíblico ella incita a Adán a comer del fruto prohibido del árbol del bien y del mal. Por lo tanto ella es la corruptora del hombre y la causa de que se perdiera para siempre el "Paraíso terrenal"

"La mujer vio que el fruto del árbol era hermoso y le dieron ganas de comerlo y de llegar a tener entendimiento. Así que cortó uno de los frutos y se lo comió. Luego le dio a su esposa. Y él se lo comió. En ese momento se les abrieron los ojos y los dos se dieron cuenta de que estaban desnudos"²³ (Génesis 3: 6 -8).

Tradicionalmente se ha atribuido un carácter sexual a este acto de desobediencia y se ha identificado a la vez, a la sexualidad con el pecado:

"Entonces el Señor llamó al hombre y le preguntó:

„¿Dónde estás?"

El hombre contestó:

Escuché que andabas por el jardín y tuve miedo porque estoy desnudo; por eso me escondí"²⁴ (Génesis 3: 9, 10).

Pero a la mujer se le concedió, según la Biblia, la oportunidad de reivindicarse. Dios permitió que ellas se salvaran si son lo suficientemente modestas, virtuosas y santas, siempre que tengan hijos.

En estos cuentos los personajes femeninos, si bien es cierto, mantienen una actitud de sumisión, sacrificio, entrega y paciencia. ocupan un lugar muy importante en la vida del varón, para ella se convierte en su salvadora, en su consuelo, en la que sostiene el fuego del hogar encendido.

Personajes femeninos	Acción salvadora
Tana (La locuraci)	Da muerte a la serpiente
Chela (El poema)	Quema el poema
Luisa (El acedillo)	Cubre venganzas
Zofia (El calabazo)	Leña de hogar
Ella (La ventana)	Quita los barrotes
Ña Felipa (La dulzaina)	Recupera la dulzaina
Antonia (Los colores)	Leña de hogar
Tana (Las horas)	Conciliadora

En resumen, por ser la sexualidad un tema tabú, el sexo está presente mediante el código de transformación vegetal.

Esta relación que se establece entre sexo y vegetal remite a la esfera del mito y en este nivel, la mujer se caracteriza por la dualidad humana - mágica. Es la Eva transgresora que se reivindica.

Asimismo, mediante los personajes femeninos se plantea una nueva visión de la mujer. Ella se constituye en un elemento importante de deconstrucción de una realidad.

Seguidamente abordaremos el tema de lo pictórico donde lo visual se asocia al estado interno de los personajes, mediante imágenes metafóricas.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

- (63) Pérez Roja, *Diccionario...*, p. 115.
- (64) Pérez Roja, *Diccionario...*, pp. 12-17.
- (65) Xavier Gaudier, *Surrealismo y sexualidad*. (Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1979) p. 84.
- (66) Gaudier, *Surrealismo...*, p. 92.
- (67) Pérez Roja, *Diccionario...*, p. 74.
- (68) Mircea Eliade, *Tratado...*, p. 252.
- (69) Bachelard, *El espíritu...*, pp. 253-256.
- (70) Pérez Roja, *Diccionario...*, p. 279.
- (71) Mircea Eliade, *Tratado de...*, p. 262.
- (72) Sociedades Bíblicas, *Dios habla...*
- (73) Sociedades Bíblicas, *Dios habla...*

CAPITULO V

CODIGO PICTORICO Y ASOCIADOS AL ARTE

CAPÍTULO V

V. CÓDIGO PICTÓRICO Y ASOCIADOS AL ARTE

La lectura de *Cuentos de angustias y paisajes* muestra una serie de imágenes que van conformando una pintura. Por eso se estima conveniente estudiar el código pictórico presente en estos relatos. Este código pictórico está enmarcado en la tendencia impresionista. Jorge Andrés Casacho se ha referido a este tema brevemente en su tesis de grado.

El impresionismo surge en Francia en el último tercio del siglo XIX. Su preocupación fundamental, ya no fue pintar las cosas, sino la impresión momentánea, fugaz de ellas, con el cuidado de que no intervinieran ni la experiencia ni la razón rectificadora del sujeto.

Para el impresionista, en la naturaleza no hay colores, ni formas en sí, sino masas de color eternamente mudables, en función de las variaciones de la intensidad de luz que reciben.

Los objetos carecen de contornos definidos y aún los espacios y profundidades se presentan como meras manchas, y superficies juxtapuestas.

Esto lo podemos verificar en los ejemplos siguientes:

"La mujer los vio desdibujarse en gris lejano"

"El temporal" (p. 94).

"Las nubes borraban la casa"

"El beso" (p. 37).

"Levantó la cara con una leve sonrisa y lo miró estupefacto, a través de sus lágrimas".

"La colera" (p. 22).

Un valioso elemento de la pintura impresionista es el efecto de la luz sobre los objetos pintados. También representa la realidad exterior a través de la percepción visual de los personajes.

"La fábrica de ceretas estaba en una vieja casaca sobre una altiplanicie, desde donde se veía una vasta extensión de potreros, matorrales y sembrados caprichosamente dispuestos en triángulos, manchas y cuadriláteros, iluminados con los brochazos del sol, como uno de esos seductores cuadros que nadie entiende". "Los colores" (p. 80).

"Dijo a su modo, que le gustaba ver cómo se fundían los colores en el cielo, originando nuevos y variados matices, y que ella poseía la facultad de descubrir armonías cromáticas donde nadie las veía, o quizás los colores estaban dentro de ella. "Los colores" (p. 88).

En el cuento "EL CALABAZO" aparece el intertexto pictórico de uno de los representantes del Impresionismo: Gauguin, pintor parisino.

"En los estándares de marzo, el sol velas del tamaño de una rueda de carreta pintada con minio y derraba la casa de armonías cromáticas; colores planos, mates y cálidos, como los cuadros del poeta Gauguin. (p. 29).

Cada color ofrece una impresión de temperatura, en este caso los colores proyectan una temperatura cálida. Esta cualidad de calidez no es simplemente de sensación pues tanto los colores como el calor, al ser ambos producidos por sol , justifican la relación que tienen el color con la temperatura.

En el relato "EL BESUELO" el verde puede ser cálido si la proporción del amarillo que interviene en su mezcla con el azul es superior a la de éste y frío si la proporción del azul es dominante.

"En aquellas horas de la tarde, todo el paisaje adquiere tintes metafísicos; tonalidades de cadmio de cobalto. El mar con el verde fluorescente del cardenillo; la arena ferruginosa con el color de la hormona, y en la espuma plateada, sonora y quebrada" (p. 146).

En otros casos, este color es sugerido por medio de los objetos. Por ejemplo el mango maduro en el cuento "UNA NOCHE" nos da los colores de un standoer

"Un sábado, bajo una tarde pintada con colores de mango maduro, caminaba hacia la costa..." (p. 137).

A veces el paisaje siente como el hombre, habla y se expresa por tonos de color, a veces expresa frustración. Colores y palabras expresan las sensaciones sentidas por el hombre

"Entre tartera de raices y bejuco había una flor". "La montaña" (p. 123).

El color forma parte de todos los aspectos de nuestra vida. En el relato "LA TRENZA" la piel de la muchacha es sugerida por el color de la tinaja

tinaja - muchacha - india

"Tiene la piel color de tinaja" (p. 109).

La luz es otro elemento de la pintura impresionista y es muy común encontrarlo en estos relatos.

El color es luz, donde no hay luz no puede haber color. Este no existe por sí mismo.

En "EL CAMINO" los relámpagos se encargan de darnos la luminosidad

"Al Evildo fregonazo de los relámpagos sobre los ríos, el cielo chorreaba
plomo" (p. 129).

En "LA VENTANA" son las luciérnagas

"A veces las luciérnagas trazaban líneas con cinta luminosa" (p. 67).

La luz como agente que posibilita el arte de ver, se desarrolla por ondas de distintas longitudes y a diferentes velocidades que son las que producen la sensación que denominamos color.

"Se iluminó la serranía y se volvió roja la luna". "La delosina" (p. 73).

"Fue mucho rato oscuro y tardó a brillar la luz más cercana, tirando reflejos en las ondulaciones" "El bosque" (p. 84).

"El agua brillaba rojo" "El agua" (p. 100).

En estos relatos el color desempeña un papel importante porque se emplea con una simbología, la cual viene a relacionarse con el contexto.

En "LA SEQUÍA" el color amarillo, según Spogler² es el color de las multitudes, de las mujeres y de los salvajes³. Al igual que la multitud de hojas no pudieron sostenerse más; la india no pudo sostener más aquella situación de incomunicación con su hijo.

"Hojas, hojas, hojas, amarillas las hojas que no pudieron sostenerse más. Hojas secas en todos los rincones de la selva. Secas los baladros de los chanchos y el seco de las flores. Sin agua, los bejucos de agua y la cortadura de los arroyos. Secas las narices de los animales... Un corazón y secándose otro" (p. 83).

En "EL CURANDERO" el color gris sugiere según Pérez Rieja, "un matiz de muerte del cuerpo y la inmortalidad del espíritu"⁴.

"En primer término un árbol desmenuado de musgo. Era un árbol sin vida, un pie. Un enorme viejo petrificado con más de cien años encima. Después la neblina, una neblina cálida revolviéndose en su misma densidad, como puede ser la tremenda confusión del alma cuando se le muere el cuerpo. Una calavera de terrillo, tirada por ahí con las curvas líneas de agua. Y más allá casi invisible, la mancha gris de una casa medio destruida por la bruma" (p. 103).

El blanco simboliza límites, pureza e inocencia. El rojo es movimiento, poder, fuerza, pasión y fuego. El amarillo ira, engaño y cobardía.

"A veces las nubes eran cosas blancas sumergidas en el río, a veces eran dragones de la tarde, y Miguelito se quedaba perdido en sus escamas de oro".
"El beso" (p. 56).

El amor de Miguelito era tímido, callado, ("sumergido"). Pero otras veces afloraba la pasión ("Como dragones") la cual se convertía en cobardía e ira.

En "LA SACA" encontramos al azul y al morado. El azul simboliza la justicia, la nobleza, la lealtad.

"El río desaguaba mudo, haciendo azulejos" (p. 118).

Pedro, el amigo de Ramón, arrepentido de su acción confiesa su culpa para acallar su conciencia y por lealtad a su amigo.

El morado simboliza austeridad, sufrimiento y penitencia.

"Dos palomas moradas, volando bajas, aspiraron el olorcillo..." (p. 119).

Pedro delata a su amigo porque "necesitaba plata y se hallaba donde cogría" (p. 119).

El sufrimiento y la penitencia los experimenta Pedro cuando nos dice "es que la conciencia m' está jodiendo" (p. 119).

El color negro antes que un color parece ser la negación de todos los colores, es el símbolo de la muerte y el duelo. La negros siempre es valorizada negativamente.

El negro es símbolo de temor acompañado de un sentimiento de culpabilidad.

"Hay noches en que revolotean millones de espíritus siniestros, entre las oscuras cavernas del pesimismo".

"Una noche" (p. 139).

En "EL BOTERO" el color negro está empleado con dos significados.

"Después de hacer una mirada profunda en la oscuridad del río, camina"
(Muerte).

"Era gineco, con la noche embrocada sobre sus espaldas" (Culpa).

Otro elemento valioso del impresionismo es simplificar las escenas, sin embargo, se propone lograr la visión de ellas mediante breves datos parciales, los que impresionan al sujeto.

"Un mará. Un barío. Un pájaro. Una hexacaid. Un grito de campo. Mil
ruidos que no se sabe de donde vienen".

"El temporal" (p. 93).

Además del código pictórico, ya analizado anteriormente, se encuentran otros códigos asociados al arte tales como las imágenes, gustativas, olfativas, auditivas y táctiles las cuales vienen a reforzar la imagen visual.

En "LA BRUJA" la imagen olfativa:

"Las reinas de la noche" destapaban el pomo de sus esencias al reclamo de las primeras constelaciones" (p. 49).

Es una asimilación de las flores con las brujas, refuerza la imagen visual ya que "las reinas de la noche" sólo abren sus pétalos en las noches y según la leyenda, las brujas sólo salen a esta hora. El verbo "destapar" connota que la noche permite la salida de las esencias de las flores como a las brujas.

En "LA VENTANA"

"El viento venía cortando aromas de nasturcias" (p. 67).

Mediante la personificación "el viento" (hombre cortando) nos presenta la imagen visual que se liga inmediatamente a la olfativa. Las nasturcias son flores violetas con delicado perfume que invaden los poteros.

En el texto de "LA DULZAINA" mediante los efectos auditivo "Chisporroteaban" y olfativo "olorosa a resinas" se vuelve más real la imagen visual.

"Algunos troncos, todavía con flamas pendidas, chisporroteaban entre una fumarola silenciosa a resacas" (p. 78).

Imágenes táctiles

El sentido del tacto se agudiza, sobre todo, por medio de los dedos de las manos. Mediante él percibimos la forma y el estado exterior de los cuerpos

"Una noche, el hombre se levantó y pasó su mano cálida sobre el cuerpo del chilamane"

"El chilamane" (p. 135).

La pasión que sentía aquel hombre, quería manifestarla de alguna manera, y no le quedó otra que ir en busca del chilamane al cual "iba tomando forma de mujer" para acariciarlo.

En "Una noche" lo que siente el personaje es una gran desesperación porque cree haber asesinado a su amiga, y con sus manos desea escudriñar hasta en lo más íntimo de su cerebro.

"Se frizó los ojos... se estrujó con ambas manos el cerebro" (p. 143).

Imágenes gustativas

En cuanto al gusto, nos parece importante porque es uno de los aspectos del impresionismo literario que trata Carlos Salazar en sus relatos.

"Pedro tomó la jicara y la vació en dos tragos. ¿Qué tal está? De paladillo".

"La seca" (p. 118).

Imágenes térmicas

A estas sensaciones corresponden los cambios de temperatura de un cuerpo. Lo podemos observar en el cuento "LA CALERA"

"Ella fue siempre...fría, inabundante. Pero ahora había sido calcinada en un horno ardiente de colosas llamas, que la transformó en cal viva, con fuego blanco acumulado." (p. 21).

El cambio de temperatura connota un cambio de estado interno en el personaje causado por los celos que siente por su esposa.

La sensación térmica que aparece en "UN GRITO".

"Durante la época de las cianpás, el frío aumenta las articulaciones y desconzaba el espíritu. ...

Molió las orejas en el sombrero

Fronó la nariz

Apretó las piernas a la panza del caballo y se calentó." (p. 62).

Este cambio frío - calor concreta dos estados de ánimo en el personaje; el desconcielo por la pérdida de sus bienes y el calor, el aliento que tuvo que darse a sí mismo para salir adelante.

Imágenes auditivas

La percepción del sonido se hace mediante los verbos: anunciaba, sonaba, gritaban, contestaban, hacían ruido.

"El amanecer se anunciaba con gajos clarines de gallos".

"El novillo" (p. 21).

"Sonaba la cortadura del corno haciendo de timón y gritaban las chamacas pidiendo un poco de grasa".

"El botero" (p. 88).

"El golpe de los ojos en los cubos hacía ruido de cascadas. Contestaban luego los barrancos. Era como si las montañas estuvieran rezando".

"El camino" (p. 129).

En otros casos es por medio de una reiteración que expresa la imagen aislada.

"Cala una gota y salta una nota...Cala una gota y salta una nota"...

"La ventana" (p. 67).

A partir del análisis efectuado concluimos que el código pictórico se presenta como un valioso recurso que permite crear imágenes reales, mediante la metáforización de elementos de la naturaleza asociados a las situaciones internas de los personajes.

Por otra parte confirmamos que en estos relatos están presentes algunos elementos del Impresionismo, los cuales les confieren un carácter de verdaderas pinturas.

Seguidamente pasamos a analizar el código folclórico, sus manifestaciones culturales y sociales.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

- (74) Pérez Roca, *Diccionario*... p. 228.
- (75) Pérez Roca, *Diccionario*... p. 230.

CAPITULO VI

EL CODIGO FOLCLORICO

CAPÍTULO VI

VI. EL CÓDIGO FOLCLÓRICO

Se considera folclore a la cultura de un pueblo; los usos y costumbres de un grupo humano desde se reflejan sus vivencias, gustos, aspiraciones, concepción de la vida y de la muerte. Las formas de construir sus viviendas, la prosa y la poesía orales, los remedios y las comidas caseras; el arte popular, las creencias y supersticiones, la música, la danza, tejidos y tradiciones.

Según Albino Chacón "se concibe el folclore como un fenómeno cultural, expresión de una parte de la cultura popular tradicional, pero en el sentido de la tradición dinámica. El folclore no se limita tan solo a algunas manifestaciones autóctonas de una comunidad, sino que se refiere a todo aquello que expresa la visión del mundo de los grupos subalternos de una sociedad, por lo que tampoco se reduce a una etnia particular o a una zona geográfica"⁷⁸.

En *Cuentos de angustias y peñales* se desarrolla un código folclórico mediante la incorporación de tradiciones, valores, creencias y música.

Encontramos un paralelismo entre el cuento "El puente" y la canción "Caballito nicoyano" del compositor Mario Chacón.

EL PUENTE

"Ya el potrero sabía que
era cosa de dejarse

"Como si quisiera hacerse
en un desplante, se empinaba
en dos patas que adornaba la
cabriola con un relincho."

"Cada vez que el trote de un
caballo hacía sonar la tablasón
la Chela se conmovía y sus
alegres palpitaciones se
confundían con el tablasón"

CABALLITO NICOYANO

"Caballito nicoyano
que si sabes de mis ternuras
de mis amores hermano"

"Con tu relincho paupero
y tu paso sin igual
caballito nicoyano nos
romance musical"

"Una tarde de luna, Marcial Reyes
dejó su caballo al cuidado de un
árbol de gilita, salió sobre el
alambre de púas y caminó con la
muchacha pastora arriba"

"Ella iba como coñida a unas
riendas trenzadas con palabras

"caballito nicaragüense hoy
trémolos que pasara a la
moerina más linda"

Por eso cuando la albarda
te anuncia que vas a pasar
tu relincho es de alegría
y te pones a bailar"

1. Código musical

En Costa Rica los elementos de la tríada étnica española, indígena, negra - africana, al inicio aportan cada uno por separado manifestaciones culturales que poco a poco se fueron amalgamando para producir, al final, desde el punto de vista étnico y cultural la personalidad costarricense, especialmente del guanacasteco.

Las manifestaciones musicales producto del mestizaje étnico, están íntimamente arraigadas en la sociedad guanacasteca.

Sus valles, sus instrumentos musicales son valores culturales que han diferenciado al guanacasteco del resto del país. La música de Guanacaste logra el milagro de convertirse en un lenguaje cultural, en el cual está plasmada la historia, leyendas y costumbres y el espíritu mismo de una región cuyos patrones socioculturales tienen su propia fisonomía.

El negro encuentra un ambiente natural propicio para introducir la marimba y el quijongo, ambos de gran importancia en el desarrollo cultural de Guanacaste.

Este proceso fue lento y progresivo; las manifestaciones musicales son el reflejo del quehacer campesino, del sabonero y sus costumbres ligadas íntimamente a la naturaleza. Todo lo acepta el indígena, pero a su manera, según su carácter y criterio personal, demostrando en cierto modo, una continua resistencia ante el invasor español.

Al respecto nos dice Rodrigo Salazar en "Instrumentos musicales del folclore costarricense" "Costa Rica es un país multicultural, donde podemos encontrar una rica variedad de expresiones musicales y cantidad de instrumentos, unos preservados desde tiempos precolombianos otros, llegados durante la colonia o en épocas más cercanas"¹⁷.

LA MARIMBA

En el cuento "EL PUENTE" la marimba aparece por medio de un símil:

"Un puente de madera que sonaba como una marimba" (p.3, 15).

Marimba es un vocablo quiché cuyo significado es el siguiente:

MAR = TENDER EN EL SUELO (raíz de maranik = cosa tendida,
ancha y plana)

IN = AÑADOR

BAH = MURMURAR (raíz de baña = hacer eco)

De modo que MAR IN BAH significa tablas unidas que producen eco.

La marimba es el instrumento más importante en la vida social del guatemalteco. Alrededor de ella (y en toda la actividad artística y cultural) viene a ser como una representación simbólica del espíritu de esa región. Es el instrumento que armoniza todas las

fiestas de carácter religioso y civil. Las danzas tradicionales siempre son acompañadas de la marimba. En alegría en los positivos, en inquietud, felicidad y dolor.

LA DULZAINA

En el cuento "LA DULZAINA" encontramos sonidos reproducidos por imágenes que nos acercan al mundo narrado (mundo conocido):

"Tablitas y calabazos, cuernos, pellejos y cañas de bambú se iban transformando en algo que daba mucho gusto a los oídos" (p. 71).

"Marimbos que afinaba con el diapason de su dulzaina y que dejaba como canto de jilguero" (p. 71).

"arrobó el caracol a un vago y sopó una nota tan limpia, tan prolongada, tan alta que rompió las nubes y empezó a llover" (p. 72).

El quehacer de Miguel era construir marimbos para ganar un poco de dinero. Este instrumento musical es muy popular. Y aunque es preferido por todas las clases sociales, el ejecutante proviene de la clase campesina. Además para lograr una mejor sonoridad y mayor

tamaño completa a surgir el músico constructor y para este tipo de ensamblajes instrumentales se hace solamente con la acción mecánica de los tres elementos básicos de la música: armonía, ritmo y melodía. Todo es intuitivo; sin ningún conocimiento de la ciencia musical.

"Miguel, sin embargo, ganaba su dinero; pero lo ganaba a su manera: construyendo marimbas" (p. 71).

La familia de la Felipa tenía gran afición por la música. El mundo de esta mujer es musical.

"En Felipa, mujer de don Bernardo, y madre de los muchachos, recordaba, una vez más, que en la casa de sus padres era hereditaria la afición por la música. Sus hermanos, sus tíos, sus abuelos, hacían sonar todo cuanto caía en sus manos" (p. 71).

Mientras que el de su marido, mundo del varón (gambonal) es mudo, sin sonido.

"Está esa... chirimía y trabaja la tierra" (p. 71).

Según el glosario que presenta el libro en estudio el término "chirimía está usado en sentido despreciativo.

A este asunto se refiere Ovaris y otros:

"En "La delusina" la figura femenina cumple un papel que corresponde al principio del placer. La madre se relaciona con el mundo de la música, en oposición con el deber del trabajo que defiende el padre. Hay aquí una transgresión al deber ser, al orden del mundo y ésta la lleva un personaje femenino.

Se trata entonces más que de la oposición hombre- mujer de la oposición vida- muerte que se presenta en términos que relacionan la vida a lo femenino y la muerte con lo masculino"²⁸.

EL CARACOL

El uso del caracol entre los indios de Costa Rica se asocia con actividades religiosas y ceremoniales, estos consideran que el instrumento, a través del sonido representa poderes mágicos.

Ha sido un instrumento importante para los campesinos que viven montaña adentro, utilizándolo para enviar mensajes, generalmente cuando hay tragedias, cuando se parte o se regresa de la jornada; para avisar a los familiares de su retorno al hogar o cuando se arribaba a la playa.

"Cierta vez en una hacienda ganadera, arrebató el caracol a un vaquero y sopló una nota tan limpia, tan prolongada, tan alta que rompió las nubes y acompañó a Berber" (La dolencia p. 72).

LA OCARINA

Este instrumento musical que se menciona en el cuento "La sequía" era confeccionado por los indios a su propio gusto, imitando con su figura a toda clase de aves. Y cuentan que cuando un indio tocaba su ocarina de manera especial, la tribu conocía de inmediato quien era el hombre que la tocaba.

Tenemos aquí que a través de la música se evoca el pasado.

"Muy parecido estaba a uno de esos "tocadores de ocarina que esculpieron sus antepasados" (p. 87).

Estos acompañados participaban en las festividades públicas y religiosas acompañados por música de tambores, pitos, sonajas y ocarinas.

EL QUIJONGO

Es uno de los instrumentos musicales mencionados en estas cuentos. Lo encontramos en el relato "Las horas." El quijongo produce un sonido quejumbroso, hondo y firme. Este instrumento legaríno era utilizado en reuniones familiares.

"De allí, adentro, desde los canales o los pantanos, llegaban las ondas sonoras de un quijongo" (p. 127).

El sonido que emite el quijongo es asimilado con el estado de ánimo de los personajes. Este sonido quejumbroso evidencia la lucha interior que están viviendo ellos. Un mundo de quejas con dolor de parte de Tana.

"Tres años de espera, de angustia y de calor. Y ahora llegaba ella, flotando de vergüenza, rabia y de humillación... A veces estaba decidida a ofenderlo y a humillarlo, con el único objeto de desahogar aquel infierno de despecho apasionado en su silencio" (126).

También el quijongo es un pronóstico del final del relato porque su sonido es firme, hondo.

"Después reculó su cabeza en el regazo del pescador. Estaba cansada, desfallecida. Pálido le acarició la frente con la mano... y ella se quedó dormida".

LA TAMBORA

En el cuento "El beso" el instrumento musical tambora se utiliza también para mostrar el estado de ánimo del personaje Miguelillo Ureña.

Según el diccionario de la Real Academia la tambora es un bombo y en el lenguaje popular *bate* significa "atardado, atontado". En este cuento Miguelillo estaba atardado por el amor de Rita Camacho.

"De tarde en tarde, Rita Camacho bajaba al río a lavar su tinaja, y entonces el corazón del pescador sonaba como una tambora" (p. 36).

Pero este atardamiento, expresado por medio de la hipérbola "sonaba como tambora", no era simple sino que conlleva a una pasión muy intensa que al final lo lleva al suicidio.

LA MATRACA Y LA FLAUTA

En el cuento "La montaña" los instrumentos musicales son asociados con el sonido que emiten algunas aves de nuestro país.

"En acompañamiento se oyeron matracas de pájaro carpintero y flautas de curupí" (p. 121).

Para Salazar Salazarerra "Las matracas sustituyen a las campanas durante las misas y en las procesiones del Santo Entierro del Viernes Santo, y aún, en la del Silencio del Sábado Santo por la tarde. Significan un llanto de dolor, no son alegría"¹⁰.

Por lo tanto este instrumento musical es un símbolo de muerte.

"Por fin los hallaron. Uno junto al otro. No aparecieron más que los cascabelos y los cachibos" (p. 125).

2. La careta

En este apartado se va a tratar un mago componente de lo que tiene connotación folclórica, como lo es el elemento típico,

En los cuentos "LOS COLORES" y "EL CAMINO" se introduce la carreta, la cual viene a representar la historia de Costa Rica durante un siglo.

La carreta explica el carácter agrario del desarrollo de nuestro país.

En 1821 se contaba con escaso comercio y poco intercambio, en una economía casi de subsistencia, dado a un tipo de vida aislado, por clases y sin lujos.

Sobre esta situación de aislamiento y sencillez campesina nos dice el profesor Albino Benavides, en *La carreta costarricense*:

"El campesino usó en los inicios el carretillo y más tarde la carretilla, no por desconocimiento de la carreta, sino por el medio por el cual se desarrolla. Este campesino aislado no necesitaba una carreta con sus respectivos bueyes ya que producía lo que consumía. El carretillo le servía para llevar leña del bosque cercano a su fogón. Luego la carretilla tirada por el mismo"¹⁸.

Podemos observar lo dicho anteriormente en el cuento "LA BOCARACA"

"Y fue Jenaro quien primero arrojó unos débiles para sembrar su ópera vivienda" (p. 7).

"Cierta tarde, regresaba Jenaro Salas de su trabajo de montaña, tirando de una carretilla cargada de ciruelas y palmitos" (p. 8).

En la década de 1840 Costa Rica se erige como nación independiente, crea la Universidad de Santo Tomás, desarrolla los cultivos, se inicia el comercio internacional. Y todo esto fue realizado en carreta.

Más tarde por influencia de la agricultura, especialmente el cultivo del café, el campesino pensó en la necesidad de la carreta tirada por bueyes.

En los cuentos "LOS COLORES" y "EL CAMINO" la carreta es marco y ambiente. Es inspiración cronística en medio de la tragedia, es ambulancia campesina.

"El camino estaba hecho un río.
Por ese camino bajaba una carreta...
La carreta llevaba un matorrón...
Debajo del matorrón sonaban quejidos.
Los quejidos eran de mujer" (p. 133).

Al respecto Emilia Prieto expresa:

"En Costa Rica ya hace mucho tiempo los campesinos adornan sus carretas haciendo los diseños, en los que se realiza con líneas y color una imaginación de creador primitivo"²⁸.

En el cuento "LOS COLORES", Flor d'Ibabo con su gran imaginación adornaba carretas.

"Quería ... decorar carretas. Quería trabajar en lo suyo en lo que le salía de adentro, porque su sensibilidad estaba llena de colores" (p. 80).

Las decoraciones eran figuras geométricas con predominio de los dibujos que estilizan vegetales, estrellas, flores. Toda la imaginación pictórica del costarricense se centró en la decoración geométrica floral de las carretas. Las plantillas son hechas sobre un trazo espontáneo, vivo y auténtico.

"Flor d'Ibabo dibujaba nuevas plantillas, coloreando luego letras y cuentas con trazos estilizados... y todas las carretas se iban llenando de ritmos ornamentales, con dibujos y colores inspirados en las yerbas y en las nubes" (p. 80).

Desde la época de 1950 la mecanización del campo ha relegado a la carreta a instrumento complementario. De ahí se pasó a la identificación folclórica. Paralelo a esta creciente decaída de la carreta, ha venido a darse el proceso de la toma de conciencia como expresión instantánea de lo costarricense.

3. El folclore mágico

Este es otro aspecto que estudia el folclore. Se refiere a la gama de supersticiones de un pueblo, las credulidades e incredulidades, el feichismo de la comunidad, los amuletos, las brujerías. Es decir toda la magia practicada por los pueblos.

Ejemplo: El mal de ojo, el empozamiento forzado, los maleficios.

Al uso de ciertos medicamentos vegetales y animales ha recurrido el pueblo, pero contra estas prácticas se han tejido los prejuicios de la medicina oficial, tachando todo lo demás de "curanderismo" "brujería" y otros apodosos de connotación despectiva.

El cuento "La bruja" es un claro ejemplo de las prácticas del pueblo en lo que se refiere al folclore mágico.

Septis Chacón y Dóttos:

"Los relatos de brujas en Costa Rica suelen referirse a engaños, brujas, extravios, y atropellos; casas embrujadas y otras tropelías para asustar a los vecinos de una determinada población"⁴⁰.

El inicio del relato "LA BRUJA" nos introduce al mundo de lo supersticioso:

"Allí una casa blanca con una puerta azul, en compañía de cinco gatos y un silencio...vive la bruja Elvira" (p. 47).

Los gatos, en la creencia popular, connotan lo maligno, la mala suerte, la brujería.

Los atributos de Elvira son humanos, sin embargo, se le atribuyen poderes extraordinarios en un contexto social, común y corriente.

"Dicen que fue bonita en sus mocedades. Cuéntan que vivió con un joven legareto y aseguran que hacían una feliz pareja. Añaden que cierta mañana el mochacho salió para el trabajo... y aún no ha vuelto" (p. 47).

"La joven esposa, consultando adivinas y hechiceros... aprendió el oficio, y terminó por ejercer con mucha industria el arte de la brujería" (p. 47).

Y para recibir el apelativo de brujas, a las mujeres se le atribuyen características de curanderas, conocedoras de cualidades curativas de algunos elementos de la naturaleza como:

"Piedra de venado
 guijal de raposo
 cueros, talismanes, agua venenosa,
 ojo de buey, etc.

Chavín y Dettles expresan lo siguiente:

"Los relatos de brujas de nuestro folclore presentan diversos elementos que no pertenecen al cuento es cuanto más proclama su ficcionalidad. Más bien se encuentran emparentados con la leyenda, puesto que en ellos encontramos ciertas marcas de verosimilitud, de una ubicación geográfica concreta,

presencia de datos históricos y realismo humano de los personajes. El narrador cuenta la historia como experiencia propia o vivida por alguien a quien conoce y que podría llamar a testimonio. Esto tiene que ver con la función social de inhibidor de conductas que cumple el relato de espantos, que solamente es posible en la medida en que la enunciación trate lo narrado como un hecho real¹².

En el cuento "LA SERENA" se nos sitúa en un espacio geográfico determinado:

"Encará, la ciudad de las torjas, tendida en la falda de los cerros, como si se hubiera venido rodando desde arriba, con su pedregal... y con sus guarías"
(p. 47).

En este espacio geográfico se desarrolla un hecho cotidiano, el tener al hombre que se ama por medio del "agilitote",

"Y la mujer contó su historia: Estaba fijosamente enamorada de un muchachote vecino, su novio, pero se le estaba escapando... y no sabía por qué motivo.

- ¿Y qué quería de mí?

- un agilitote pa enamoralo (p. 48).

La posición del narrador, con respecto al hecho relatado, es de guardar distancia. Surgen entonces, como marcadores de distanciamiento: los verbos en tercera persona plural, en oraciones impersonales que señalan que son otros los que creen que Elvira es bruja.

"Dicen que fue bonita..."

Cuentan que está..."

Aseguran que hacen una ...

Añaden que viene mañana..."

Se confirma la posición del narrador en el siguiente texto:

Mil conjeturas se extendieron por el pueblo finalmente el misterio recogió todas las habladurías y huyó con el viento" (p. 47).

Con esta actitud de alejamiento del narrador, podemos concluir que se mueve fuera del mundo de la ignorancia y de la superstición.

Esta estrategia del narrador crea un efecto de ambigüedad en el lector.

"La bruja Elvira entró por la puerta azul de la casa blanca y cogió la escoba.
Cogió la escoba... y se puso a hacer la sala" (p. 50).

En este relato se ha venido presentando un juego. Se juega con la creencia o superstición del pueblo.

Al inicio se describe a Elvira como una mujer dedicada completamente al arte de la hechicería. Luego al estar a la muchacha, notamos que no hay ningún "aplicote." Para concluir luego, que la bruja Elvira "cogió la escoba. Cogió la escoba... (p. 50) Y como sabemos, en la creencia popular las brujas se transportan en escoba.

En otros cuentos como "El curandero," "El chilamán," y "Una noche" se destacan también los elementos supersticiosos. Este elemento funciona como prototipo textual.

"Miró supersticioso la calavera de novillo"

(El curandero III).

Aquí el término, "calavera " connota una simbología de muerte.

En el cuento "EL CHILAMATE" el texto asegura la muerte de la mujer, al creer en un hecho supersticioso: "sombra mala"

"En cierta ocasión oí decir que la sombra del chilamate era mala, que hacía daño a quien se sienta bajo su influencia y que producía la muerte con su llanto de la tarde" (p. 134).

"También se decía que era de mal agüero tocar aquellos cerros de indio"

("Una noche" p. 138).

Y en el texto del relato "Una noche" se presagia que el hecho de profanar una tumba trae consigo la mala suerte, el "mal agüero".

"muy cerca se oía los tecolotes trajos, pronosticando sus augurios"

("Una noche" p. 138).

En este texto los "tecolotes trajos" por sí mismos se circunscriben en el ámbito mágico. Los tecolotes son ciertos bñbos que el pueblo le atribuye poderes supersticiosos.

El folclore mágico también está presente en la magia medicinal, tema muy usual en grupos de comunidades rurales, muy creyenceras, que se valen de plantas para curar ciertos males.

Estas personas en sus solares y jardines acostumbran tener plantas medicinales. Ellas son el símbolo en su rancho y en la localidad o lejante en que viven son la pócima preciosa para cada enfermedad.

En el nivel mítico, Eliade expresa:

"La hierba medicinal que se dilata hasta el punto de alcanzar las proporciones cósmicas de un árbol teofánico está perfectamente justificada por las concepciones arcaicas.

Para los cristianos, las hierbas medicinales debían su eficacia al hecho de haber sido encontradas por primera vez en el Monte del Calvario. Para los antiguos, las hierbas debían sus virtudes curativas al hecho de que habían sido descubiertas por los dioses.

En la tradición popular cristiana debían también sus virtudes, al hecho de que Dios las dotó de propiedades absolutamente excepcionales.

No se trata pues y simplemente de coger una planta, cierta especie botánica, sino de repetir una acción primordial, para obtener una sustancia saturada de sacralidad¹⁰⁴.

"EL CURANDERO"

En este cuento el personaje tiene como oficio curar con hierbas. Es además una persona generalmente observadora, sagaz, capaz de inferir le absoluta en sus pacientes. A menudo asocia a sustancias que realmente curan, otras sin ninguna base científica.

"Hay que ponerle unas simplicomas en: pecho y espalda y darle a oler las siete yerbas - dijo - Te tengo la mala ahí ajena y voy ir a la villa a tres montañas. Mientras, vaya usted, Lapa, a la cocina y ponte a calentar una cobija colorada"
(p. 105).

Como se evidencia en el texto anterior, las siete hierbas (albahaca, ruda, romero, etc.) son conocidas como plantas medicinales. Pero Constantino asocia la curación con ponerle una cobija y especialmente "colorada". Anteriormente se había mencionado en este trabajo el simbolismo del color rojo como calor y vida; elementos que estaba necesitando el moribundo Ismael.

En la estructura social, el curandero ocupa un lugar de aceptación en la comunidad donde vive. Es conocedor de las cualidades curativas de las plantas. Es respetado y consultado, aunque siempre se le tiene temor.

En lo mágico popular se asocia al curanderismo con la brujería.

En el siguiente texto se le atribuyen a Constantino poderes mágicos como pasar a través de muros.

"El curandero Constantino...

Y como un espectro pasó sin dificultad a través de los muros blancos de la cabaña" (p. 103).

Se nota en este ejemplo el distanciamiento del narrador. Primero lo describe como un "espectro" "que pasó sin dificultad a través de los muros" Pero estos muros son de cabaña, y con esto difumina la idea de lo mágico que se puede tener.

En conclusión mediante el código folclórico conocemos la historia, leyenda y costumbres de una región de Costa Rica, como lo es Guanacaste, cuyos patrones socioculturales tienen una fisonomía propia.

Los instrumentos mencionados en los relatos están íntimamente relacionados con las actividades cotidianas del campesino costarricense. Estos instrumentos eran confeccionados por los ejecutantes, utilizando elementos de la naturaleza a su alcance.

Se observa en los cuentos que hay un distanciamiento de parte del narrador en lo que respecta al tema de la superstitión.

Y algunos personajes, representantes del folclore mágico, como la bruja y el curandero pertenecen a la clase marginada.

En síntesis el folclore resulta ser una fuente valiosa para reconstruir la historia y conocer e interpretar la cosmovisión de una sociedad.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

- (76) Albino Chacón y Alvaro Dobles, *La tradición azteca de los aztlas. Folclore literario y literaturas folclóricas en Costa Rica*. (Heredia, Costa Rica: Editorial Universidad Nacional, 1992), p. 9.
- (77) Rodrigo Salazar Salvatierra, *Instrumentos musicales y el folclore costarricense* (San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1991), p. 9.
- (78) Ovaroa, *La cuna...* p. 218.
- (79) Salazar Salvatierra, *Instrumentos...* p. 24.
- (80) Constantino Libarón, *La cuna costarricense*. (San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1982) p. 31.
- (81) Emilio Prieto, *Escritos y grabados* (San José, Costa Rica: Departamento de Publicaciones Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1974), p. 58.
- (82) Chacón, *La tradición...* p. 143.
- (83) Chacón, *La tradición...* p. 143.
- (84) Eliade, *Tratado...* pp. 272-273.

CAPTULO VII

CODIGO MITICO TEMPORAL

CAPÍTULO VII

VII. CÓDIGO MÍTICO TEMPORAL

Se ha titulado este apartado mítico temporal por cuanto advertimos que en *Cuentos de angustias y pasiones* el tiempo es el hilo conductor de todos los relatos: La angustia ante el tiempo.

Esta se manifiesta en los relatos mediante la utilización de una representación simbólica del terror ante el tiempo que huye, la angustia ante la muerte, y la esperanza en la realización del tiempo, la confianza de una victoria sobre el tiempo.

Además se analizaría algunos relatos en los cuales la mujer surge como redentora y el varón, como representante de la ideología patriarcal, es vencido por el tiempo, la muerte.

Con respecto al concepto de mito nos expresa Gilbert Durand en *Extractos antropológicos de lo imaginario* lo siguiente:

"El mito es un sistema dinámico de símbolos, de arquetipos y de esquemas, sistema dinámico que, bajo el impulso de un esquema tiende a componerse en relato.

Es un proceso de racionalización, proceso que utiliza el hilo del discurso, en que los símbolos se resuelven en palabras y los arquetipos en ideas. El mito promueve la doctrina religiosa, el sistema filosófico, el relato histórico y legendario"⁴⁵.

En el conjunto de relatos estudiados podemos observar que la "angustia" es por el tiempo. Y "paisajes" simboliza la estabilidad, belleza, espacio idílico que desaparece.

En el relato "LA BOCARACA" Jenaro considera que la tierra lo traiciona. Siente que desaparece su seguridad. Fue expulsado del Sólito.

"Jenaro era un hombre arribado porque pensaba que la tierra lo malparía; la juró en su contra" (p. 7).

Surge en él un sentimiento de miedo "Acabé por sentir miedo... que es una forma de angustia, "no sabía de qué," ante la incertidumbre.

La mujer y su hijo vienen a constituirse en su consuelo y su gozo.

Tana salva a su hijo, símbolo del futuro, de igual que se convierte en redentora

"Por fin, la cabeza de la serpiente había pasado sin vaciar sus colmillos, a la mano triunfante de la madre" (p. 10).

Según Gilbert Durand:

"La serpiente es el símbolo de la transformación temporal, es valorada como guardián último del tiempo, la muerte"²⁶.

Tana al dar muerte a la víbora vence al tiempo. Mientras que Irenara, representante de la ideología patriarcal, lucha contra el tiempo, contra la muerte

"Irenara no ignoraba que en aquellos casos unos minutos malgastados eran de la muerte" (p. 8).

"Momi en pelo la bestia y, arrojándola en ambas ancas, la echó a correr desenfrenada" (p. 8).

"Volaba en su caballo" (p. 10).

En el plano mítico el caballo es considerado como símbolo del temor ante la fuga del tiempo.

Ignaro, a pesar de sus esfuerzos no logra vencer al tiempo, pues sigue siendo un hombre atormentado, angustiado.

"Pero ya el hombre había desaparecido detrás de un atormentado matorrón de polvos" (p. 11).

"EL PUENTE"

En este relato surgen "caballo", "luna" y "árbol" elementos que evidencian la angustia por el tiempo.

El caballo además de simbolizar el temor ante la fuga del tiempo, simboliza las tinieblas, el infierno.

La luna aparece como la gran-epifanía dramática del tiempo. Y el árbol lo encontramos personificado, como se ha mencionado en otros apartados es asimilado con el hombre, con su destino.

Pasa (Durand):

"el árbol se hace columna, a su vez la columna se hace estatuas y toda figura humana esculpida en la piedra o en la madera es una metamorfosis al revés y el papel metamorfosizante del vegetal en muchos casos, es prolongar o sugerir la prolongación de la vida humana"¹⁶.

"Una tarde de luna, Marcial Reyes dejó en caballo el cuidado de un árbol"
(p. 14).

"EL NOVILLO"

El novillo, toro joven, juega el mismo papel imaginario que el caballo, "es la fase destructora del tiempo. El simbolismo oculto es siempre una angustia ante todo cambio, ante la fuga de los astros y de los días"¹⁷.

"Sólo quedaba ya en el corral, una última fuga del día" (p. 25).

Esta angustia por el tiempo se viene a reforzar con la repetición del término "noche" el cual es considerado como la instancia misma del tiempo.

"Y la noche se inició con Sirio y Aldebarán. La noche comenzó la oscuridad, y los majastercos empezaron a machacar la noche" (p. 25).

Con respecto a los personajes, se puede establecer el siguiente cuadro comparativo:

Juan Ignacio

mejor sabandero

hacedor como ninguno

buen muchacho

buen amigo

nadie como él

Luisa

tímida

insignificante

callada

pebreccilla

tan poca cosa, parecía que no estaba

El personaje masculino presenta todas las características de un "macho" de la ideología patriarcal. Mientras que Luisa posee las características de la mujer sumisa ante esta ideología. No obstante, a Juan Ignacio lo vence la muerte y Luisa se convierte en redentora al matar al novillo o sea, al tiempo.

"Miró con calma al novillo... y le metió una pala por la frente" (p. 27).

Antes de la descripción que se hace de la muerte del novillo a manos de Luisa, encontramos la expresión:

"El amanecer se anunciaba con gayos clarinos de gallos" (p. 27).

Esto evidencia que la mujer va a triunfar ya que en el plano mítico todas las imágenes ornitológicas remiten al deseo dinámico de elevación, de sublimación.

"EL CALABAZO"

El tema central de este cuento es el sacrificio de Tío Santi y según Joseph Meiser:

"La filosofía del sacrificio es la filosofía del dominio del tiempo"¹⁰⁸.

Mediante el sacrificio el hombre adquiere derechos sobre el destino.

"Poco antes de morir me contó que cuando supo que estaba... así, abandonó a su familia por no pagarle l'indiferencia... Dieron que se paga, pero no es cierto. Tío me dijo que él cree que han bien. Que no le contó nada a usted, porque usted no lo hubiera dejado ir. Que a la par d'él, siempre habrían vivido ustedes con miedo" (p. 30).

Sin embargo, Tío enfrenta una lucha por dominar el tiempo, pero como se ha venido relacionando en otros relatos, el varón es vencido por la muerte.

Zoila, a pesar de quedar sola se presenta como valerosa que salva su casa, su tierra, su familia. Protege, defiende y pasa de su pasividad a su actividad defensiva.

"Zoila, la esposa de Tío, quedó abalada; no obstante se hizo cargo, con ingenio y diligencia, de la administración de unas cuantas manzanas de tierra que dejó su marido, las cuales producían lo suficiente para vivir" (p. 28).

Ella como símbolo de casa está llena de "armonías cromáticas" "el verano demandó colores sobre la casa" y la luminosidad es elevación, gigantización, triunfo.

" LA BRUJA "

En este relato el joven esposo de Elvira "salí para su trabajo y aún no ha vuelto". Ella, sola y abandonada, trata de salir adelante con sus "pobrecitos recursos". La mujer se convierte en bruja y con su "magia" se redentora; ella detiene el tiempo, da juventud y belleza al limpiar a la joven que llegó por su agüete.

"La bruja le vaciaba el agua desde los hombres, y la muchacha daba salidos dentro del cubo" (p. 49).

Un elemento que nos hace pensar en el concepto temporal es "alquimia" ya que según Eliade:

"en su deseo de sustituir el tiempo, los alquimistas han anticipado la esencia de la ideología del mundo moderno. La alquimia le ha transmitido su fe en la transmutación de la naturaleza y su ambición de dominar el tiempo"²².

"En el centro de la calle, por arte de extraña alquimia, se efectuaba la transmutación de los metales" (p. 49).

"LA DULZAINA"

Miguel enfrenta un problema al realizar un trabajo discordante con el de sus hermanos que cultivaban la tierra. Él sacaba melodías a su dulzaina.

La música tiene una función esencial "es a la vez conciliar contrarios y dominar la fuga existencial del tiempo"⁶⁶.

"Y es que el ganadero, don Bernardo, tenía cuatro hijos varones. Tres de ellos sacaban buen provecho de la tierra, el otro, Miguel, sacaba bellas melodías de su dulzaina" (p. 71).

Se presenta también el mito de la ascensión y los símbolos ascensionales parecen marcados por la preocupación de la reconquista de un poder perdido. Esta reconquista puede manifestarse como ascensión hacia un más allá del tiempo.

"Cierta vez, en una hacienda ganadera, arrebató el cacahol a un vaquero y sopó una nota tan limpia, tan prolongada, tan alta, que rompió las nubes y empezó a llevar. El tocador de dulzaina seña refugiarse en la escondida cumbre del monte, y bajo el ancho silencio de la altura, ensayaba nuevas variaciones en los temas que le regalaban los pájaros. El viento bajaba

porciones de melodías y fue en uno de aquellos repases cuando la Petipa dijo " que la música de aquella dulzísima tonta... algo así como un color andino" (p. 71).

En el ejemplo citado anteriormente encontramos el término "caracol" y la forma heliocidal de la concha del caracol terrestre o marino "constituye un glifo universal de la temporalidad, de la permanencia del ser a través de la fluctuaciones del cambio"²⁵.

En cuanto al papel que desempeña la mujer, el amor de la madre por su hijo, la convierte en redentora porque salva la cualidad musical de su hijo sacrificado por la autoridad del padre, viejo gamonal, ideología patriarcal.

El hijo es un equilibrio, un tránsito que encarna nuevos valores y recupera la tierra: el viejo sistema.

"EL BESO"

El agua viene a constituirse en "la epifanía de la desgracia del tiempo, en el instante definitivo" y el dragón la "bestia de la faja rípidas"²⁶.

"Al día siguiente se repiten todas las cosas: la mansedumbre del agua, los sauces mirándose en el río, el secreto de los bambúes, el silencio de las piedras, la navegación de las hojas amarillas, los osos y los dragones" (p. 56).

En cuanto a los personajes, Miguelito es vencido por la muerte porque es considerada como invitación al viaje sin retorno.

"Y las piedras grises del río jugaban con arcos de agua. A veces pasaba Rita sin tocar el suelo..." (p. 57).

Mientras que Rita "pasaba sin tocar el suelo" (ascensión). Ella vence al tiempo, a la muerte.

"Y Rita Camacho se fue, deslizándose para dólle martirio su reflejo en el agua de la poza" (p. 57).

"UN GRITO"

La asimilación que se hace en este relato del viento "queullaba como perros con miedo" nos propone uno de las temas negativos inspirados por el simbolismo animal: el terror ante el cambio y ante la muerte devoradora.

En otra parte del relato se confirma lo dicho anteriormente:

"Ahora, el viento de agua, en su trágica carrera cambiaba de pañoje y por momentos se acumulaban monstruos de apretada niebla" (p. 64).

"Los lazos, las cuerdas, los mados caracterizan a las divinidades de la muerte"¹⁸.

"Ha deshecho, lamentablemente perdido, entre aquel tenebroso bosque de borcas con sus cuerdas colgando, mientras la noche se le venía encima, cargada de silencio" (p. 65).

No obstante, Matarrita con un grito apela al soberano, al milagro y toda esta apelación como dice Eliade:

"se realiza contra los stáleros porque los stáleros es una especie de asquetipo de la propia situación del hombre en el mundo"¹⁹.

"Algo que tuviera, en un momento dado el poder milagroso de cambiar el espíritu demudado confuso de las cosas... Y lo encontré" (p. 150).

Luego aparece la expresión:

"Fue allí, por las altas cumbres de Santa María de Dota alzado llegó cierta vez, solo, como caracol ermitaño, buscando tierras..." (p. 61).

Como ya se había mencionado en "La dulzaina" el "caracol simboliza la temporalidad, es permanencia del ser a través de las fluctuaciones del cambio. A Matarrita se le asimila con un caracol ermitaño buscando tierras.

También comprobamos la humanización del árbol y para Escholar "cada es más fraterno y halagador al destino espiritual o temporal del hombre como compararse a un árbol"¹⁰⁶.

"Los árboles robles han tejido que cubríen con musgos y los más altos se dejaron crecer su "barba de viejo". En las axilas de las ramas visten las espaldas, y se descolgan por los bejucos los quejidos del robledal" (p. 64).

"LA VENTANA"

Las tinieblas nocturnas constituyen el primer símbolo del tiempo. Eliade expresa que "el tiempo es negro porque es irracional, desajustado"¹⁰⁷.

"El dijo, en una carta, que aquella noche regresaría... y aquella noche, ella estaba esperándolo" (p. 67).

La negro provoca una angustia en mínimas, acompañada de un sentimiento de culpabilidad.

Se considera que las palabras "vase" y "caldere" son símbolos de la madre nutricia y protectora. En este relato el personaje femenino siempre protegió al varón. Fue cómplice de las acciones que él realizaba.

"La llama sobre el patito daba saltos sin cesar. Era un duodécimo (12) de fuego. Pero al fin un gusano (la policía) de viento se movió por la ventana y lo tomó (hizo prisionero). La mujer se fue para la cocina, le robó al fuego un diente y protegiéndolo, con una mano, volvió a la sala" (p. 68).

"LOS COLORES"

Este título nos refiere a una feminidad sustancial. Los colores al igual que la música son "también el medio de ejercitar y de rehabilitar mediante una especie de subministración constante la sustancia misma del tiempo"²⁶.

Este rasgo de multicoloración da una valoración positiva de la mujer, de la maternidad y de la fecundidad.

El elemento "cuchillo" se constituye en este relato como un símbolo del poder, es asociado con Mateo quien asustaba a su esposa e hija con esta arma.

"Cogió dos cuchillos y se puso a amolarlos, uno con otro, porque le daba placer asustar a la gente más débil que él" (p. 79).

A pesar de esta actitud de Mateo vemos como Antonia se enfrenta a él. De esta manera se reafirma la valoración que se empieza a dar a la mujer.

"Flor d'Inabo no es hija tuya. Mateo quedó un momento desconcertado. Luego resolvió echarse sobre su mujer para golpearla, pero de pronto se contuvo" (p. 81).

Mateo al marcharse manifiesta un miedo ante el cambio

"Y se marchó balanceando los brazos más de la cuenta" (p. 81).

"LA SEQUÍA"

Al indio se le describe como enamorado en su rancho y este rancho está en el vientre de la montaña, del cual no puede desahirse porque le proporciona seguridad y para Durand "la casa es un espacio bienaventurado del centro paradisíaco"²⁸.

Para Eliade "la situación temporal y la miseria del hombre se expresan con palabras claves que contienen la idea de atadura, de encadenamiento, de vinculación"²⁹.

"Sin moverse, pasmada, honda y honda en ciclillas...Piedra con musgo era así su cara, el reflejo de las matas que todavía podían ser verdes. Al reflejo de las matas junto a la entrada, afuera, estuvo siempre el indio echando raíces...y el viento" (p. 87).

La india con su huella salva a su hijo, símbolo del futuro y con ella se constituye en redentora.

"Huía con un miedo espantoso de que aquel hombre fuera a aplastar a su hijo con una mirada indiferente" (p. 89).

"EL TEMPORAL"

El mismo título plantea la existencia temporal del hombre en el mundo.

Pacho y la bestia que con una sola cosa están asimilados a un centauro. Esta bestia (yaguar) simboliza "una angustia ante todo cambio, tanto ante la huída del tiempo como ante el mal tiempo meteorológico. Esta angustia está sobredeterminada por todos los peligros incidentales: la muerte, la inundación, la fuga de los días, el gruñido del trueno y del huracán"¹⁰².

Pacho y la yaguar son vencidos por la muerte. Pacho se resigna como víctima paciente de su propia existencia.

"Y se voló de la rama abandonándose a la corriente" (p. 96).

La mujer surge trisulada ante la muerte porque ella "los vio desbaratarse en el gris lejano"

"LA TRENZA"

En el plano mítico "la cola de la cabellera está ligada al tiempo, a ese tiempo irrevocable que es el pasado. El sistema piloso y la cabellera constituyen la marca de la temporalidad y de la mortalidad"¹⁰³.

"En que esta tierra m'está apretando la nuca" (p. 110).

"LAS HORAS"

Otro de los rituales que introduce una situación temporal, la angustia que vivieron Tiana y Pablo por el transcurrir del tiempo.

Del mismo modo se cree en el plano mítico que "la embarcación es un lugar cerrado, isla en miniatura donde el tiempo suspende su vuelo. También la burquilla se une a la íntima seguridad acogedora del ana"¹⁰⁸.

"El pecador, se mudó a su tiempo, porque ya en el mundo... nada tenía que hacer" (p.125).

"EL CAMINO"

En este relato tres elementos apuntan a la noción de tiempo: "huay" "palma" y "noche". El símbolo huayno juega el mismo papel imaginario que el caballo, mencionado anteriormente. La noche, siempre es valorada como pecado, angustia, rebeldía. Es símbolo de un temor fundamental del riesgo natural, acompañado de un sentimiento de culpabilidad. Se la ha considerado como el "mundo de los muertos"¹⁰⁹.

"Esta vez cayeron los dos buques, y sus cuatro ojos desfocados" (p. 130).

Encontramos la expresión "dando pasos sobre la palma del camino" (p. 130) el término "palma" evoca el tiempo del mártir sobre la muerte.

Por último tenemos que el boyero, poder viell, conduce a los buques, símbolo del tiempo destructor, pero a pesar de que es el conductor, dañe lo vence.

Se puede observar que está presente la concepción cristiana de tener la vida eterna ya que los elementos "jilguero" y "aurora" simbolizan "vigilancia y espera de la unión divina"¹⁰⁰.

(La aurora)

"Un jilguero de campanilla desfilará un tesoro de canto en tres o cuatro segundos" (p. 131).

"EL CHILAMATE"

El árbol es identificado como símbolo de la totalidad del cosmos, de su génesis y su devenir. Es asimilado con el destino del hombre. También es considerado como una evolución progresiva, continuidad.

"Pero aquello sería remedio. El hombre se fue a un chilamatal. Eligió un árbol mío. Le trasplantó al centro del patio" (p. 133).

Se presenta la dualidad sombra - luz que forman dos polos en el universo ser y no ser, ausencia y presencia, orden y desorden.

"Sus ramas se extendieron horizontalmente, para que sus ramas cubrieran con su sombra el mayor espacio posible" (p. 134).

El hombre para ordenar sus ideas fue preciso alejarse de ella en otros climas y a su regreso le trae unas arpilleras. "El círculo será siempre símbolo de la totalidad temporal y de la vuelta a empezar"¹⁰⁸.

"Le llevaba un regalo. Unas lindas arpilleras de oro. Era dispuesto a cambiar con ella" (p. 139).

"UNA NOCHE"

Destacamos el nombre del personaje principal: Cristóbal. Por cuanto en el plano mítico se invoca a San Cristóbal contra la muerte súbita y los accidentes fatales. A la muerte súbita que priva a la víctima del tránsito de los sacramentos (concepción cristiana).

También es considerado como el barquero en su papel funerario (Caronte). Se lo describe como un gigante azul, devorador de hombres, al que se le intercede por una buena muerte.

"Lo mató en un arrebato subconsciente..."

"caminando de espaldas, atorado y con un frío extraño en las raíces del pelo,

llegó a su rincón en donde se tambó a pensar en lo que debía hacer" (p. 140).

Por lo anterior determinamos que se ha invertido la significación del mito de San Cristóbal.

Otros símbolos que aparecen en el texto son el "morcillago" que no deja dormir por la noche, de aquí que se lo considere como "ánima vigilante". El coyote que al igual que el lobo y el perro significan tránsito. La luna por su parte, es a la vez medida del tiempo y promesa explícita del eterno retorno.

El cuento termina con la expresión "En Oriente había un sartidor de cosas" (p. 143).

Milíticamente el Oriente significa "dominación". En Oriente se sitúa el Paraíso terrestre y según San Agustín allí se sitúa la ascensión de Cristo y San Mateo el retorno de Cristo¹⁰⁸. Aunado a lo expuesto anteriormente tenemos que el color arquetípico del Oriente en México y otros lugares es el color rosa.

"EL RESUELLO"

Al correr esta colección de cuentos se puede observar que ya no se dan simbólicas referencias a la muerte sino que se presenta la muerte misma personificada:

"Abi, de pie, junto a ellos, esperaba la Alegoría de la muerte, impávida e inmovible" (p. 148).

Javier sufre un equívoco, cree que ha vencido a la muerte. Pero allí estaba ella "inmovible".

¡El resuello... ha derrotado a la muerte!

La figura de lo irrevocable se halla en el agua que corre

"el mar siempre igual y siempre distinto" (p. 143).

En los relatos analizados llegamos a la conclusión que reúnen toda una serie de imágenes dispersas a primera vista, pero que permiten indagar un régimen multiforme de la angustia ante el tiempo. Se puede observar en cada uno de ellos la actitud angustiada del hombre ante la muerte.

Por su parte, la mujer se convierte en redentora del hombre, para salvar a su hijo, la tierra, la casa. Ella vence al tiempo.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

- (88) Joseph Maistre, *Tratado del sacrificio*. Lyon París: Librairie Cathol., 1924 p. 296.
- (89) Eliade, *Héroicos y alquimistas*. Traducción E.T.; revisión manual de Pérez Ledezma. Madrid, 1972. p. 237.
- (90) Eliade *Imágenes y símbolos*, trad. Carmen Castro, Madrid, Taurus, 1979 p. 134.
- (91) Durand *Las estructuras...* p. 227.
- (92) Durand, *Las estructuras...* pp. 214.
- (93) Citado por Durand en *las estructuras...* p. 108.
- (94) Eliade, *Imágenes...* p. 155.
- (95) Durand, *Las estructuras...* p. 77.
- (96) Durand, *Las estructuras...* p. 116.
- (97) Eliade, *Imágenes...* p. 155.
- (98) Durand, *Las estructuras...* p. 85.
- (99) Durand, *Las estructuras...* p. 121.
- (100) Durand, *Las estructuras...* p. 308.
- (101) Durand, *Las estructuras...* p. 308.
- (102) André Néiry, *La filosofía, las ideas, las obras, los hombres*. (Bilbao: Ediciones Mensajero, 1984) pp. 82-83.
- (103) Bachelard, *El derecho...* p. 213.
- (104) Eliade, *El tratado...* pp. 187-188.

CAPITULO VIII

LA ESTRUCTURA ENIGMATICA

CAPÍTULO VIII

VIII. LA ESTRUCTURA ENIGMÁTICA

En este capítulo se estudia la estructura enigmática que presentan los *Cuentos de angustias y pasiones*, ya que es interesante el modo de lectura que se le propone al lector para ir resolviendo una serie de enigmas, a manera de juego, los cuales posteriormente lo llevan a un desenlace inesperado. Este procedimiento supone que el lector debe realizar una lectura profunda, a lo subyacente, para aclarar lo que el texto oculta en cuanto a su verdadera significación. Resulta así que el empleo del lenguaje literario figurado por la naturaleza tiende a encubrir el sentido verdadero del relato.

Este movimiento textual está configurado por una estructura enigmática que engloba tres momentos:

1. El enigma: adivinanzas en términos oscuros.
2. Presencias: se da con indicios en el paisaje que sugieren el final (oculto).
3. Resolución: al final de cada relato se descifra el enigma (desocultar).

"EL BONGO"

La estructura enigmática se manifiesta en el siguiente fragmento:

"Y me pareció que estrujaba un recordamiento con la mano. Se abogó...se me abogó aquí, en este mismo golpe. No hace mucho...Y tuve la culpa. ¡Viera como le sufrí! (p. 34).

Las palabras "pareció", "estrujaba" y "recordamiento" configuran el pronóstico sobre los hechos acontecidos. Dejan entrever el sentimiento de culpabilidad del bongoero.

Según Bachelard:

"La culpabilidad es el estado de quien ha cometido una falta (culpa) puede considerarse como el resultado de la violación de un código jurídico o de una norma moral, ya sea subjetivamente, y entonces el acome-rrose sobre el sentimiento que experimenta el culpable: mala conciencia, vergüenza, recordamiento o arrepentimiento.

La conciencia de falta es a la vez tormento y sosiego. En angustia y a través de ella se desea, precaria e injustificable, la existencia misma.

La culpabilidad se presenta como una condena incompensable, como un castigo impuesto al hombre por un juez desconocido sin saber por qué falta¹⁰⁸.

El relato introduce al viejo leño de pino por la supuesta muerte de Natalia.

Y es mediante el paisaje que se nos van a ofrecer una serie de indicios que aclararán el enigma. Por ejemplo: "el mal día" que como paisaje presagia la tormenta que está viviendo el boqueiro la cual lo "aprisiona" y lo hace sufrir (culpa, remordimiento):

"Fue un mal día. A la altura de Chomes lo aprisionó una calma y estuvo varias horas a merced de la corriente" (p. 24).

Jacobe es comparado con "el ave negra marina" que está en espera de que el viejo boqueiro se discorde para levantarse con su presa en este caso con Natalia.

"Una ave negra marina, muy alta, se mantuvo inmóvil largo rato, como una ancla suspendida en el espacio" (p. 25).

La resolución del enigma se hace mediante la metafórica en otro nivel, donde se reflejan las acciones humanas, se descifra y se completa en la naturaleza.

"En el corazón del Golfo de Nicoya cayó de pico un alcastraz y levantó la cabeza con una corvina. Otro alcastraz volando a ras del agua, le acompañó el pescado y huyó hacia los manglares." (p. 36).

El buquecero está simulado con un alcastraz, que en una acción violenta se lanza tras la presa la cual le pareció "fácil".

Natalia, simulada por la corvina y Jacobo es el otro alcastraz que huye con la jirafa hacia los manglares.

Existe un desplazamiento original - simulación- disimulación y para Bachelard:

"La máscara" es una síntesis de dos opuestos muy cercanos: la disimulación y la simulación.

La máscara es un llamado a la disimulación. No sólo se percibe, se siente es eminentemente activa y se adapta al sujeto. Nos ayuda a enfrentar el porvenir, siempre es más ofensiva que defensiva. Es una representación de nuestro ser desconocido. Es un instrumento de agresión, y toda agresión es un asidero sobre el porvenir.

La máscara rompe la tensión que existe, por una parte, rompe la conciencia dentro de sí y la conciencia de la personalidad y por otra, la necesidad de expresión estética.

En cuanto queremos distinguir lo que se disimula atrás de un rostro, en cuanto queremos leer en una cara, típicamente tomáramos esa cara por una máscara. Para nosotros existir no basta. No es necesario existir para los demás. Nosotros retenemos una máscara en el rostro del prójimo.

En la figura de uno reajustamos la máscara del otro Entonces decimos que notamos un parecido.

Un rostro humano es parecido a un máscara donde se mezclan una voluntad de disimular y una fatalidad de la expresión natural.

La máscara es una concesión de lo que había podido ser. En un modo de ambigüedades del fingimiento y de la sinceridad reunidas sin cesar. Yendo a los polos de esas ambigüedades, se encontrará la dialéctica de la muerte y de la vida. La muerte pone una máscara sobre el rostro vivo. La muerte es la máscara absoluta¹⁰⁷.

Lo expresado anteriormente se evidencia aquí:

"Natalia ya no eres una chiquilla y...yo no soy tan viejo. Te he recogido, te he cuidado y te he querido mucho. He pensado, este... he venido pensando que si eres agradecida y...me quieres un poquito, bueno el padre Raimundo me dijo que no hay impedimento para que nos casemos y..."

¡No quiero!...No puedo así - lo interrumpió ella-

Tu lo quiero a usted...mas de otro modo. Se lo agradezco pero...

"¿No hay pero, Natalia! - gritó el hombre cambiando de manera. -Yo te cuidado pa mí, y ya lo tengo todo arreglado. Mañana vas conmigo a l'iglesia, ¡Ah!...y no me llames así. ¿Entendés? (p. 35).

"UN MATONEADO"

El enigma se presenta con la simulación metafórica

de las acciones humanas en la naturaleza.

"Frente a él, a dos palmos, vio un racimo sacón de moras; arrojó unas cuantas y se las echó a la boca. Luego las ocupó... porque no eran moras" (p. 40).

Gabriel Sánchez, en su escondite observa un racimo de moras, las cuales vienen a simular a Rafael Cabrera, hombre del cual se vengaría. Al probar la fruta se percata que las ha confundido, no son moras, igual le sucede que al que ha matinado no es a Cabrera sino a su propio hermano. Por lo tanto, el protagonista está en el error, en la equivocación.

En el fragmento "Entonces Gabriel comprendió que, en cierto modo había perdido su libertad" (p. 42) se nota el estado de quien ha cometido una falta. Él ha violado un código jurídico y una ley moral, lo cual le hace experimentar una mala conciencia:

"Resolvió desembarazarse en el camino de un fardo de cosas por pensar, pero la carga se le hizo más pesada con una angustia, que no supo por qué se lo encogió encima. Perdía la seguridad conforme se acercaba al grupo de sus amigos. Tuvo la impresión de que llevaba marcada en el semblante, la tremenda verdad que quería ocultar. Tuvo el temor de que sus propios ojos fueran a delatar y contra su propia voluntad fueran a contarlo todo víctima de una turbación. Quiso arrancarse de golpe aquellas inquietudes... pero ya no pudo. Nuevos temores se le incrustaron en el cerebro" (pp. 42, 43).

En Gabriel Sánchez se da el desplazamiento simulación - disimulación. Se presenta un juego entre ellas.

Al inicio del relato, este personaje se presenta con una máscara, disimulando una actitud ofensiva y de agresión.

"¿ Las pagará todas juntas? habíase dicho, y estaba dispuesto a cumplir su palabra" (p. 39).

La simulación viene a plantearse con el texto bíblico donde Gabriel y Rafael son arcángeles, representantes del bien.

"Escondíase grande y rojo el sol de marzo (Gabriel). Por fin, allí, al despertar la vista del Cerro de los Percebes con un fondo luminoso de colajes (nubes) apareció la silueta del otro (arcángel Rafael) (p. 40).

El texto bíblico viene a ser una inserción del conocido por la piedad popular. Ya que el arcángel Gabriel anuncia a María que va a ser madre de Dios.

"A los seis meses Dios mandó al ángel Gabriel a un pueblo de Galilea llamado Nazaret, a visitar a una mujer virgen llamada María... El ángel le dijo: María, no tengas miedo pues ni gotea del fervor de Dios ahora vas a quedar encinta... (Lucas 1:26, 30, 34)¹²⁵.

En "La anunciación" Gabriel es portador de un mensaje de vida. En el relato es portador de muerte.

"Aquél había llegado al lugar elegido para nacerlo" (p. 40).

El texto bíblico nos indica que a los seis meses del embarazo de Isabel, Dios envía al arcángel Gabriel. Además son señaladores de dimensiones y planos.

Se evidencia una contienda de fuerzas: el bien y el mal, donde el mal está simbolizado por Gabriel (en el plano bíblico insertado) y el bien por Rafael.

En la creencia popular, en el cielo hubo una rebelión por parte de Luzbel, el cual quería ser igual a Dios. Rafael se convierte en jefe de los que luchan contra la rebelión de los ángeles.

"Allí el camino solitario y desconfiado (Rafael)

Aquí el maternal encubridor y agazapado (Gabriel)

Por allí pasaría Cabera.

Por aquí dispararía Gabriel" (p. 39).

Una forma de intensificar el enigma por parte del narrador es utilizando los pronombres indefinidos: "otro, aquel."

"Por fin, allá, al despegarse la vuelta del cerro de los Pirvones, con un fondo luminoso de colajes, apareció la silueta del otro.

Aquel había llegado al lugar elegido para matarlo.

Aquel se había llevado las manos al pecho..." (p. 10).

Un indicio que permite aclarar el enigma es el pasaje bíblico, el cual nos relata la muerte de Abel a manos de su hermano Caín.

"Tuvo la impresión de que llevaba marcada en el semblante, la tremenda verdad que quería es cubrir" (p. 41).

En el nivel mítico, como se había mencionado anteriormente "Lo alto" y "lo elevado", son hierofanías de lo trascendente. La montaña está más cerca del cielo y es el domicilio de los dioses.

Con respecto a esto, Gabriel transgrede el código moral, cuando mantuvo oculta su carabina (elemento profano) en la montaña considerada como un lugar sagrado.

En este relato el narrador nos introduce en el nivel mítico de una hierofanía. El cerro como montaña circunscribe a la sacralidad.

"Por fin, ahí, al despuntar la vuelta del cerro de los Pájaros, con un resplandor luminoso de colajes, apareció la silueta del otro" (p. 40).

En esta descripción se crea la impresión de un "ser celestial" bajando de aquel cerro.

En este juego de disimulación - simulación se observa al final del relato el otro rostro de Gabriel. La falta, el pecado dejan al descubierto el carácter falible del hombre.

"Gabriel creyó necesario sonreír. Fue una risa dolorosa estrujada por el miedo. Notó que le temblaban los ángulos de la boca. Se dio cuenta que no tenía fuerzas para hablar ni para moverse; que no tenía valor, ni siquiera, para quedarse allí mismo, inmóvil" (p. 44).

La solución al enigma se evidencia al final cuando el Jerife Político le comunica que han matonado a su hermano.

"Hací poco más o menos dos horas, mataron a su hermano en la vuelta del Cerro de los Perros" (p. 46).

"LA BRUJA"

En este cuento el prodigio se observa en la siguiente expresión:

"...¿Y qué querés de mí?"

Un agüíote pa' curaralo" (p. 48).

Diferente de los otros relatos, el enigma y su resolución se dan juntos.

... "¿Y el agüíote dóta?"

... "El agüíote son vos tonta" (p. 49).

Lo que hizo la bruja Elvira fue mostrarle a la joven que el agüíote, era su propia belleza. Y le enseñó como conservarlas.

Al igual que el personaje joven del cuento, el lector se mantiene en suspenso hasta el final del cuento.

"EL GRILLO"

En este relato, el grillo no constituye el verdadero motivo del insomnio y angustia del indio José.

Los indicios que nos proporciona el narrador nos muestran la causa verdadera de su incansable martirio.

"Este rancho es una desgracia... (p. 51).

Este rancho no me quiere" (p. 52).

Surge el enigma cuando el personaje "Finalmente se acercó, sin querer, al verdadero motivo de sus angustias".

"Si al menos tuviera con quien hablar" (p. 52).

La solución se da con la quema del rancho, rompe con una parte de su pasado lleno de dolor.

"Su cara se iluminó dos veces. Primero por el resplandor de las llamas... y después con una estalla oscura de tristeza" (p. 51).

"EL BESO"

El enigma en esta narración no debe considerarse simplemente la muerte de Miguelillo sino el por qué de ella. Ya que Miguelillo sabía nadar.

"¿Cómo murió Miguelillo Ureta?... Voy a contarlo:

Murió ahogado.

Pero... (Si Miguelillo Ureta sabía nadar" (p. 53).

Con el sintagma "muerto de sed" nos enfrentamos con el primer paréntesis de este enigma.

"Desde aquel muerto de sed, el pescador de barbuscos miraba y miraba, por entre los vacíos de los bambúes, como Rita Camacho iba y venía en sus quehaceres, desafiando con sus ondulaciones las ondulaciones de las riberas" (p. 55).

En este relato se da la constante vida - muerte.

"Vicia moribundos de tristeza el pecador de barbados" (p. 32).

"Círculos concéntricos que crecían moribundos" (p. 35).

El movimiento textual presenta la síntesis vida - muerte en la que se debate Miguelillo Ureña. Porque lo que le da la vida (la quimera) lo hace a la vez perder la vida poco a poco (agonía).

Esta figura literaria viene a constituirse en el segundo prototipo que vislumbra la muerte del personaje.

En este sentido, en el nivel mítico, expresa Mircea Eliade:

"Las aguas sacian la sed del muerto, lo disuelven lo solidarizan con las vivientes, las aguas "matan al muerto" aboliendo definitivamente su condición humana. En la espera al retorno del circuito cósmico (transmigración) o de la liberación definitiva el alma del muerto sufre y ese sufrimiento es habitualmente expresado por la sed. Tanto la sed como el frío expresan el sufrimiento, el drama, la agitación.

El muerto no puede permanecer continuamente en un mismo estado, al cual no es sino una trágica degradación de su condición humana. Las litaciones tienden por objeto a "apaciguamiento", es decir, la abolición de los sufrimientos, la regeneración del muerto por una disolución total en el agua¹⁰⁸.

Se relaciona el sufrimiento del personaje con una nueva síntesis realidad - irrealidad ya que según Bachelard

"El espejismo es como un vaso roto de un cristal dormido bajo un color plúmbico. Y en la literatura, el espejismo aparece como un sueño que se vuelve a encontrar.

El espejismo puede servirnos para estudiar la coexistencia de lo real y de lo imaginario. Parece que en él viene a formarse finalmente ilusiones sobre un tejido fibroso más constante y que, viceversa, los fenómenos terrestres vienen a revelar allí su idealidad"¹⁰⁹.

En el relato se encuentran varios fragmentos que apuntan al espejismo que sufre Miguelito

"Funto a un pedazo de cielo-dormido en el lecho del río con los ojos suplicantes
 prorruidos de una quimera" (p. 35).

"Al día siguiente se repiten todas las cosas: la mansedumbre del agua, los
 sauces mirándose en el río" (p. 36).

"Y Rita Canache se fue, llevándose, para doble martirio, su reflejo en el agua
 de la poza" (p. 37).

"UN GRITO"

Mediante una metáfora se da una explicación de lo ocurrido al personaje Matarita, y
 cómo lo enfrenta.

"Los fríos ríos cobijos han tenido que cubrirse con musgos y los más altos se
 dejaron crecer en "barba de viejo". En las orillas de las raras tiritas las
 orquídeas y se disculpan por los bejucos los quejidos del rebeldía. A veces,
 una alita de horacón lanza cuchillos de doble filo y, con un estremecimiento,
 todo el rebeldía gotea... Pero en el medio hay una muchedumbre de hongos que
 tienen forma de paraguas" (p. 64).

En el fragmento anterior se establece una asimilación de una jerarquía social. Por un lado los poderosos, los legueros. Y por otro, el oprimido, el explotado, el desposeído.

Se inicia esta pirámide social con los "violentos robles" cuyo adjetivo "violentos" muestran la indiferencia de la clase dominante ante los otros.

Le sigue la clase donde se ubica Matarrita, el campesino pobre, desposeído:

"En el suelo hay una muchedumbre de hongos que tienen forma de paraguas"
(p. 64).

El bancario es asimilado con el acreedor que le presenta a Matarrita la posibilidad de salir adelante con el dinero que él le ofrece, siempre y cuando le pudiera pagar los intereses. Semejante a un roble que gotea, Matarrita sufre el haber perdido todo.

En el contexto de este relato se evidencia que

"Durante los años treinta, Costa Rica sufrió las consecuencias de la crisis mundial capitalista de 1929, la cual se hizo sentir a partir del año de 1932. En ese año el derrumbe de los precios internacionales del café pasó de 30% y se produjo una devaluación del producto, con su consecuente inercia de construcción crediticia baja, de

las impositaciones y crisis fiscal. Numerosas quiebras comerciales, y una profunda crisis que afectó a los productores tradicionales de exportación. Se agudizó la desocupación, el estado rural, la concentración de la propiedad se acentuó más. Y así fue como en la confusión general de la época, en el plano social se fue generando un descontento colectivo en las clases dominadas, pequeños burgueses y la clase campesina se vio alimentada por los rescoldos de las hogueras políticas de la dirigencia del Partido Reformista"²¹.

Por otra parte, la naturaleza al igual que en otros cuentos le brinda al personaje la solución a su problema terminando el suicidio.

"Lo sorprendió el temor de que, en un arrebatado inconsciente, se hubiera colgado de cualquier tejado, aceptando la insistente invitación al suicidio que, durante toda la tarde, había venido susurrando una voz a sus espaldas" (p. 65).

La solución a este conflicto es inesperada ya que Matarría.

"Se flexó los palmeares de aire, y soltó un prodigioso grito de alegría, que hizo temblar el coloidal" (p. 65).

Matarria logra salirse del esquema. En este final se observa que a pesar de todo no lo podemos aniquilar y esto hace "temblar al robleto!". Al final el personaje al igual que los poderosos se deja su "barba de viejo" (p. 65).

"LA VENTANA"

El enigma se nos presenta cuando nos queda por conocer de dónde regresaría el hombre.

"El dijo, en una carta, que aquella noche regresaría"...(p. 67).

La asimilación VIENTO - GATO - HOMBRE nos da un indicio de quién es el hombre y a qué se dedica, ya que en la terminología popular "gato" significa ladrón.

"El viento veía cortando aromas de mentolinas y entraba por la ventana...
igual que el gato de la casa" (p. 67).

Lo anterior se intensifica mediante la metáforización:

"La flama sobre el pabito daba saltos sin carne.

Era un diablucillo de fuego... Pero al fin, un gatazo de viento entró por la ventana... y lo botó" (p. 87).

El personaje es comparado con la flama y éste con un diablucillo de fuego, el cual connota un espíritu travieso, un diablillo.

Este diablillo se encuentra en una cuerda floja, "sobre el pabito daba saltos sin carne" pero llega el momento que otro gato más listo, más astuto "gatazo" le atrapa ("Y lo botó").

El enigma se aclara con el texto semiótico "los barriles de hierro" que la esposa hizo quitar para que él no recordara el lugar donde había estado por espacio de siete años: la cárcel.

"EL MESTIZO"

Semejante a otros cuentos el enigma se plantea al inicio de la narración. En este caso el narrador nos cuenta que su mujer murió.

"Tenía una... ¡Se murió! ... No quiero tener otra" (p. 75).

Al describirnos la cara del personaje, podemos hacer dos lecturas: por una parte, el hombre marcado por el clima y por otra, el índice del crimen cometido.

"Su cara estaba señalada por el brigo del mediodía" (p. 75).

Este hombre se muestra "harabú" y "desconfiado" con el visitante.

Ya que puede ser que venga a investigar la muerte de Manuela.

Al hablar de lo ocurrido justifica su acción cuando considera

"No era Manuela una buena mujer"

"Pa'que jue mala" (p. 76).

La simulación metafórica del marizo con el mar nos muestra el estado de ánimo del personaje. Mientras le relata el hecho al recién llegado está sosegado.

"Ahora está de vacante, sosegado, quejumbroso apenas" (p. 76).

En el momento crítico de la traición de su mujer el marino se manifiesta atormentado por los celos.

"En la noche d'ese mesmo día, había una tempestá.
El mar estaba picado y relampagueaba con tormenta" (p. 76).

Con la amenaza del hombre a Manuela:

"¿Si es que podés llegar?"

Y al intercalarse en el relato la exposición:

"En la pared, colgado de un clavo, había un rifle de grueso calibre" (p. 77).

Se infiere de que éste ha matado a su mujer.

"LOS COLORES"

Contrario a los cuentos anteriores, el enigma se presenta casi al finalizar el relato.

"... Flor d'Inabo no es hija suya" (p. 81).

Es hasta este momento que el modo de lectura que se ha venido realizando cambia radicalmente y nos obliga a buscar los indicios que diluciden el enigma.

El narrador manifiesta que Flor d'Inabo

"poseía la facultad de descubrir armonías cromáticas...e- que quizás los colores estaban dentro de ella misma" (p. 83).

Herencia que no podía venir de Mateo ni de Antonia, por el comportamiento que ambos mostraban.

Mateo por ejemplo

"Vosotros unas palabreras y, entre los azules llamaronos de alcohol, dijo lo que muchas veces tuvo ganas de decir:

...¡ Y me aburrí de vos, Antonia!... Tengo... otra mujer ... ¡ ahí te dejo con esa ... mocosa!"... (p. 78).

Y en cuanto a Antonia, no comprendía de la facultad de su hijo.

"La madre no comprendió nada de aquello y tuvo miedo por la salud de su hijo" (p. 80).

El indicio que refuerza que Gabino Sojo es el verdadero padre de la muchacha lo presenta el narrador cuando introduce en el texto:

"Por ahí estaba la fábrica de carretas de Gabino Sojo" (p. 80).

Primero porque da cuenta de la cercanía que existe entre Gabino y esta familia, y segundo el hecho de ser Gabino fabricante de carretas, en cuyo taller Floe d'Isabe

"Quería... decorar carretas. Quería trabajar en lo suyo, en lo que le salía de adentro, porque su sensibilidad estaba llena de colores" (p. 80).

Todo lo anterior permite concluir que no fue una mentita piadosa del fabricante de carretas, sino que él era el verdadero padre.

"EL BOTERO"

Semejante a "Un matrimonio," no queda explícita la causa que origina el crimen, que consiste en descubrir el por qué Antonio Guadalupe da muerte a Juan de Dios Pereira.

El boteo durante treinta años acumuló su sed de venganza. Esta acción se describe con la repetición del verbo simbólico "acumular."

"El agua acumulando fuerza... (p. 82).

"Los bancos de arena en la boca detienen y acumulan las ramaciones..."

(p. 84).

La noche se presenta como elemento encubridor y cómplice de la forma traicionera en que Antonio mata a Juan de Dios, y esto remite al intertexto bíblico "La ley del talión" (Ojo por ojo y diente por diente) Pues la expresión "río traicionero" nos da indicios de que la causa de venganza es la traición de la cual Antonio fue objeto años atrás por Juan de Dios.

"Ya casi te había perdonado, pero hizo la desgracia que juré matarte cuando te hallara...y el río te trajo a mí ocurido, pa'que cumpliera mi palabra.

(Río traicionero!" (p. 86).

Como pronóstico de lo que sucederá al final se inicia el relato con una asimilación de Juan de Dios Ferrás "caña lanzada por un arco" que remite a la predestinación de su muerte a pesar de la distancia temporal (30 años).

"Como caña lanzada por un arco, escurrida entre las sombras, perforando la distancia, llegó el grito" (p. 83).

La forma como ha de morir Juan de Dios se va aclarando progresivamente mediante expresiones como:

"Una estrella cayó en el mar. Era la única estrella" (p. 83).

Esto se considera como pronóstico porque era una noche oscura. No había estrellas:

"Pasó mucho rato oscuro, y tomó a brillar la luz más cercana, titilando reflejos en las ondulaciones" (p. 84).

En el ejemplo anterior el término "titilando" es el que nos sirve de pronóstico. El mar luego se irá a talar con la sangre de Juan de Dios.

Más claramente se evidencia la forma como fue muerto Pereira partido a palos (remo).

"Oíase ya el compás de los remos partiendo el agua cada vez más duro, más duro cada vez" (p. 84).

"...[Bajando m'encendillo y si uno se descuida, el río le bota a la mar o lo vata en los playones. ¡Este río es muy tricionero!" (p. 84).

El narrador aclara las metafraziciones anteriores cuando en el texto se explica que Guadamar golpeó a Juan de Dios con el remo, lo lanzó al río donde es devorado por los lagartos.

"Guadamar levantó el remo y lo partió sobre la cabeza de Juan de Dios Pereira" (p. 83).

"Y con el remo lo empujó, echándolo en la mitad del río" (p. 83).

"Oyóse caer pesado el cuerpo, y siguió el chapoteo de los lagartos. Sonaron ruidos guturales y reventaron grandes burbujas sanguinolentas entre la ebullición del agua" (p. 83).

"EL TEMPORAL"

El enigma en este relato es ¿por qué Pacho se deja morir? ya que en el momento ocurrido con su esposa él había salvado su vida.

"Pacho se agarró de la rama de un árbol" (p. 96).

Sin embargo, "se soltó de la rama abandonándose a la corriente" (p. 96).

A Pacho se le atribuyen una serie de características negativas que lo hacen ver como un hombre amargado, obstinado, sin razones para vivir, es un "buoy viejo".



El temporal es un elemento de la naturaleza que incita a Pacho a acabar con su vida.

"El temporal se le estaba metiendo en todas las ramificaciones de los nervios; le aplastaba la cabeza, le temblaba con las manos heladas, le hacía ruidos"
(p. 94).

Pacho hubiera deseado que sucediera algo nuevo en su vida "si al menos hubiera un trazo" (p. 94) el que por lo menos le trajera un hijo. De aquí la humanización que hace el hombre de la bestia.

"¡Aquella jaca era su único cariño! (p. 93).

"Pobre yegüita mía...trabajadora y paciente. Y de la vida no había podido nada. Un potazo de potero nada más" (p. 93).

"¡Pobre yegüita mía!... ¡Cuatro partes!... En cambio mi mujer... Para qué vivir sin mi yegüita" (p. 96).

En el relato se presentan los indicios que presagian la muerte de Pacho.

"La mujer los vio desbaratarse en el gris lejano"

"Un xopilote se cayó de árbol" (p. 94).

"El río estaba crecido y resacaña fuerte" (p. 95).

"LA TRENZA"

El enigma se plantea cuando Teresa deja de cantar y de reír ya que tenía "un canto que duraba muchos días" (p. 10).

Al inicio del cuento se dan características de Teresa como una muchachita inocente.

tenía la risa blanca
 Teresa era una moza
 era como una alegría
 cantaba y reía.

El cambio temporal de los verbos sugiere las características de Teresa del paso de niña a mujer

Teresa niña

Tiene la piel color de linaja
 Ojos color negro

Teresa mujer

Tenía la risa blanca.

Es laica de pelo, gorra de
piernas

una moza

En apretada de mangas,

ligera de paso, y bajo

la blusa simpicita, el

tumbler de sus dos pechos

pitones.

Los indicios que nos justifican el enigma, además del cambio verbal es que Teresa se iba a juntar a escondidas con la muchachera, bajo el puente.

Por otra parte hay elementos de la naturaleza que metafórican lo que le sucedió a la joven.

"El tronco de un tepalc (hombre) parte la ciudad en dos" (Teresa y su hijo).

"Corta las hojas (ella) el viento que es duro (él)" (p. 110).

El término que viene a aclarar el enigma está en "comadrona" el cual significa "partera".

El cuento concluye con las ilusiones frustradas de Teresa

"Por las noches la ciudad se ve como un montón de estrellas caídas" (p. 110).

El símil anterior connota que las ilusiones de Teresa se ven frustradas por su precario embarazo,

"EL CHOLO"

Todos los indicios nos remiten a un acontecimiento trágico: Miguel Camacho morirá de manos del Cholo.

"¡Ahí viene el Cholo!...

"Allí en lo alto del camino y entre la semioscuridad, veíase un figura atbérica y bestial. Entonces se hizo un trágico silencio entre la prosada" (p. 114).

Pero el pronóstico resulta falso ya que el Cholo evade, por vez primera, una pelea.

"Nadie creía lo que estaba viendo. El Cholo por primera vez evade una rifa, se acobardaba, retrocedía" (p. 115).

Y el Cholo evita, por primera vez en su vida, este embestamiento refleja su responsabilidad de padre.

"...¿Sabéis qué'es?...Que mi mujer acaba de tener un gáilita" (p. 115).

"LA SACA"

Narramos el enigma surge, y se presenta como una interrogante

"¿Por vos no supiste que me cayó el Resguardo?..."

Es lo peor ser uno confiado, alguien me acusó" (p. 118).

Ramón Jiménez comienza con su gran amigo que fue objeto de una traición. En ningún momento sospecha de la fidelidad de éste.

La descripción que se hace de la mansuetud, al inicio del relato, retrata las acciones clandestinas de aquellos hombres.

Con la metáforización "alguna vez, una laja desprendida corta el solloquio y retorcera bayes espartados los garrotes" (p. 117).

La laja desprendida es metáfora de uno de esos hombres (Pedro).

Pero no es una laja cualquiera, ya que anteriormente el narrador nos dice:

"Hay una roca vertical labrada en triángulos en lajas de pizarra" (p. 117).

Con el término labrada nos evidencia que Ramón y Pedro habían labrado una amistad firme, fuerte, de roca.

Y esta laja desprendida es puesta a prueba y con su infidencia causa daño a Ramón.

Con el Resguardo y corta el cotidiano transcurrir del negocio clandestino y "huyen espantados los garrobes" o sea, los clandestinos.

Dos indicios se plantean para dilucidar el enigma. Mediante el diálogo entre Pedro y Ramón.

__¿Qué negocio más riata!

__Pero arrinconas.

__¿Que va! Aquí no hay el Resguardo.

__Por quien sabe... (p. 118).

Es la duda "Por quien sabe" la que abre la posibilidad de que Ramón sea delatado por su amigo. Dicha acción se refuerza con la desaparición de Pedro Rojas, por largo tiempo.

"¡Hola Pedro! ¿Jijay, que chistitas que no las vesido más antes?" (p. 118).

Y es el mismo Pedro quien confiesa su traición:

"_Miguel Ramón... volvió a visitar Pedro_.

Yo fui el que te denuncié a l'asteroidi" (p. 119).

"LA MONTAÑA"

Este relato está cargado de prolepsis, los cuales nos indican a un final trágico.



A su vez encontramos una concatenación de metáforas que también nos conducen a la razón por la cual se desencadena el conflicto.

Celso Cirrope ha traicionado a su amigo y ahora pretende huir con la mujer de Selim y lo confisca a éste porque se sintió culpado por la muerte.

"Frente a él había una tortura de raíces y bejones" (p. 122).

"Entre la tortura de raíces y bejones había una flor" (p. 123).

Celso creyó que su amigo lo comprendería.

"Selim lo comprendería. Fue siempre tan indiferente, tan pacífico, tan frío... ¡Y qué poco le importaban las cosas del amor!" (p. 123).

Sin embargo, el final trágico surge en forma inesperada ya que muere los dos amigos en un duelo por levita.

"Por fin los hallaron. Uno junto al otro.

No aparecieron más que los espartillos y los cuchillos" (p. 125).

"EL CAMINO"

El narrador sugiere al lector un modo de lectura, para luego sorprenderlo con un final inesperado.

En todo momento, el indicio que se nos plantea es el que la mujer va a morir y no el bayero como sucedió.

"Debajo del mantenido sonaban quejidos" (p. 128).

"Los quejidos eran de mujer"

"La mujer estaba dormida"

"¡Era preciso llegar bien pronto donde el doctor! "Volvíaran los quejidos"

(p. 130).

Sin embargo, en una segunda lectura descubrimos el tema "error" (respiración anabólica y zona de los moribundos) referida al bayero quien fue presado por el yugo.

"El yugo había presado al bayero por el vientro

Allí quedó un momento sin resollo, mientras se fue sacudiendo por entre las patas de los animales. Entonces empezó a desmoronarse, respiró hondo, con un error" (pp. 130-131).

"EL RESUELLO"

El enigma es la muerte de Talía. El cual se presenta con un pronóstico falso. Pues todo induce a que morirá ahogada.

"Oiga, Talía, hátese sólo donde revientan las olas, q' es la vaciante y veo q' el mar está picao y como chapando mucho, pa'dentro... pa' dentro... rejego y malizero" (p. 146).

"Sólo donde revientan las olas" (p. 146).

Las advertencias anteriores se las hace Javier Garita, un vecino del lugar.

En un momento dado este pronóstico casi se cumple para Javier tuvo que salvar a Talía, de morir ahogada.

"El muchacho explicó un milagro... y tuvo lugar el milagro.

Javier hubo de percibir un leve estertor en los bronquios de Talía, seguido de una débil aspiración entrecortada.

¡El resuello! ... ¡El resuello!... ¡Se derrotado a la muerte!... clamó Javier Garita y miró al cielo casi llorando de contento" (p. 147).

Sin embargo, el pronóstico verdadero simboliza la muerte de ambos.

"El reventar de las olas hacía ambos cuerpos como a esos troncos muertos que arroja el mar en la costa" (p. 147).

"Troncos muertos" es una asimilación de Garita y Talía, los cuales quedan sin vida en la playa.

Otra expresión que refuerza el pronóstico verdadero es el siguiente:

"Ahí, de pie, junto a ellos, esperaba la Alegoría de la muerte, impávida e inescrutable" (p. 148).

A pesar de que Garita creyó haber vencido a la muerte, dando respiración boca a boca a Talía de Mayorga, la muerte se manifiesta inmisericorde, pues Juan Pablo Mayorga, esposo de la joven, es un arribato de calos infundados por lo que ve, mata a ambos.

"Un vistazo superficial sobre aquel ángulo en la playa, encendió una llamarada de celos en su corazón que le transformó la mente. ¡ay! ... Levantó el arma y una débil descarga de balines fígaros, dejó para siempre sin resuello a Javier Garita y a Talía de Mayorga" (p. 148).

Por en la última expresión con el apellido de Talía, igual al de su marido, que nos venimos a dar cuenta que eran esposos y el motivo por el cual los asesinó.

Llegamos a la conclusión de que la estructura enigmática se presenta como una red de relaciones dentro del texto, que permite al lector desentrañar el sentido real del relato.

Por otra parte los relatos están estructurados de modo que las acciones de los personajes están simuladas en la naturaleza con el propósito de suspender al lector con un final inesperado.

Se plantea en la obra en estudio que en el mundo no hay enigmas ni en singular ni en plural, sino solamente problemas para los cuales existen soluciones más o menos adecuadas, nunca definitivas y siempre sujetas a revisión.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

- (106) Bacheland, El agua y los pueblos (México: Fondo de Cultura Económica 1980) p. 251.
- (107) _____, El desarrollo... p. 41.
- (108) Sociedades bíblicas, Dici habla...
- (109) Mircea Eliade, El Tránsito... pp. 107-108.
- (110) Bacheland, El agua... p. 19.
- (111) José Luis Vique, Costa Rica: una interpretación sociopolítica de desarrollo reciente, 1930-1975, (San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1982) p. 3.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

Hemos llevado a cabo un acercamiento al texto a partir del discurso, con lo cual logramos, de esta manera alcanzar los objetivos propuestos.

1. Entre los primeros aspectos tomados en cuenta en nuestro análisis está el de la titología. La revisión de cada uno de los títulos que conforman el conjunto de relatos de la obra estudiada, en su totalidad, nos condujeron al título *Cuentos de angustias y paisajes desde una perspectiva en macro*, el cual es una condensación de los aspectos relevantes tratados en la obra: la situación existencial del hombre y por otro, el paisaje como artifice generador de la angustia.

El hombre por estar inserto en una sociedad, sujeto a normas que rigen su conducta, es presa por la angustia cuando las transgrede.

2. El código jurídico religioso se configura como código englobante, sustentado en dos aparatos ideológicos de estado: la Iglesia y el aparato jurídico. Estas dos instancias ejercen el poder bajo la apariencia de un poder natural: el paisaje. Los personajes, pertenecientes por lo general a grupos marginados,

están supeditados a ese poder y su transgresión consiste en la ruptura del orden natural. En cuanto a los resultados específicos obtenidos mediante esta investigación podemos concluir que:

- a. Se presenta en los relatos una estructura tripartita (transgresión - castigo - normalización) que muestra el funcionamiento del poder y su capacidad vigilante. Esta serie vigilante que reprime al hombre lo motiva a considerar el sexo como algo pecaminoso por lo que lo metafotiza con el elemento vegetal el cual remite al ámbito sexual de la mujer.
- b. Se propone una nueva visión de la mujer dentro de una sociedad en la que la ideología patriarcal ha menguado el valor de ella. Ésta se perfila como un ser distinto que desempeña algunas veces el papel de redentora y otras de protectora del varón. Se identifica como la nueva Eva.
- c. La actitud angustiada del hombre ante la muerte y ante el tiempo irá acompañada siempre de una inquietud moral ante la carne sexual. La carne, ese animal que vive en nosotros, refiere todo a la meditación del tiempo y cuando la muerte y el tiempo sean rechazados o combatidos

en nombre de un deseo político de eternidad, en todas sus formas, especialmente la carne menstrual que en la femineidad, será temida y reprochada como aliada secreta de la temporalidad y de la muerte.

- d. La modalidad discursiva de estos cuentos, es política porque es simbólica. Relaciona mediante unidades significativas multivalentes al hombre con su medio.

Esta relación no se da sólo a nivel de circunstancias externas, pñotóricamente, sino que penetra en las motivaciones profundas de la conducta, en el misterio de las secretas relaciones entre la naturaleza y el alma del hombre.

- e. Este misterio, en parte develado, parece querer decirnos que el ser humano debe estar en paz consigo mismo y con su tierra. Hay un sutil equilibrio entre lo interior y lo exterior que, de romperse, pone en peligro al hombre. De ahí la estructura fundamental de los relativos dato - reparación. El habitante debe lograr una relación adecuada con su espacio vital, pero esa relación es compleja: tiene que ver no sólo con sus actos, sino con sus sentimientos, movimientos y hasta con el sentido mágico de ciertos hechos o funciones.

Nuestros aportes con esta investigación son los siguientes:

1. A pesar de que *Cuentos de angustias y paisajes* es un texto ya institucionalizado, los pocos estudios que existen sobre éste, se han limitado a su análisis estilístico. Por lo tanto, nuestro aporte consistió en proporcionar un nuevo modo de acercamiento al texto que nos permitió deconstruir una realidad social en los relatos.
2. Los aparatos ideológicos del Estado: religioso y jurídico han desempeñado un papel importante en la vida del ser costarricense.
3. El contexto sociocultural, en que se enmarcan estos relatos, está sustentado en una ideología patriarcal. Sin embargo, al hacerse el análisis discursivo se nota que empiezan a darse algunas manifestaciones de participación de la mujer en sociedad.
4. Los programas educativos hacia el siglo XXI en la asignatura de Español están orientados a que los textos literarios sean analizados, utilizando algunos principios teóricos aportados por la Sociocrítica. De esta manera, nuestro trabajo es un apoyo a esos programas.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFÍA

- Arenales Vargas, Jorge Luis. *La política en Guatemala*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1988.
- Arenales Hurtado, María. *Debates del siglo*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1985.
- Aroca Rivas, Fernando. *En el ojo del tiempo: La experiencia post-moderna*. San José: Editorial de la Universidad Estatal a Distancia, 1995.
- Arques de, José María. *Historia del arte*. 4.ª ed. Madrid: Ediciones y publicaciones españolas S.A. 1981.
- Becharof, Gastón. *El derecho de autor*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- _____. *El arte y los medios*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988 p. 75.
- _____. *Introducción a la estética del paisaje*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Berlín, Roland. *El gran arte de la escritura*. Madrid: Siglo XXI, 1975.
- Bosilla, Abelardo. *Historia de la literatura costarricense*. San José: Editorial Costa Rica, 1967.
- Castro Alonso, Carlos. *Estética de la literatura*. Madrid: Anaya, 1969.
- Comerio, Jorge Andrés. *El estilo en los cuentos de aventuras y paisajes*. de Carlos Salazar Herrera. San José: Editorial Universitaria Centroamericana, 1984.
- Coppe, Fríjof. *El gusto crucial*. Barcelona: Integral Ediciones, 1982.
- Carolina Peña, Alfredo. "En memoria de Carlos Salazar Herrera". *La Nación* (San José), 24 de agosto de 1988. p. 9.
- Cervantes Nov, Pedro de. *Estética y psicoanálisis*. México: Mavi E. S.A. 1968.
- Cervera Andrade, Jorge. "Aspectos del existencialismo" *Revista Americana*. XXVIII, N° 1044, Tomo XLIII, N°17. (1947).

- Castagnier H, Raúl. *El análisis literario*. 7a ed. Buenos Aires: Editorial Nova, 1961.
- Corregidor, Mario. "Diez historias" *La Nación*, (San José), 20 de noviembre de 1961.
- Costa, Alberto. "Un primer y capcioso que además escribe cuentos" *La Nación*, (San José), 1 de julio 1972.
- Covadonga, Gustavo. *Las psicopatías del comportamiento*, San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1966.
- Cruz, Edward. "Introducción a la psicología" *Estudios*, *Revista de artes y letras de la Universidad de Costa Rica*, X, (1966), pp. 22-23.
- Chacón Alfaro, Delfino, Álvaro. *La historia reciente de los textos. Evolución literaria y literaria folclórica en Costa Rica*, Heredia: Editorial Universidad Nacional, 1982.
- Chang Vargas, Giselle y Giselle Fernández. *Cultura popular tradicional. Fundamentos de la identidad cultural*, San José: Editorial de la Universidad Estatal a Distancia, 1983.
- Chavari, Amalia. "La marca de otro" *Revista de Historia y Lingüística de la Universidad de Costa Rica* XII (1), (1987).
- Daloz, Otilio. *Evolution aplicado a la educación post-secundaria*, Guatemala: Editorial Universidad San Carlos, 1977.
- Dorell, Gilbert. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Trad. Mauro Armato. Madrid: Taurus, 1982.
- Eladio, Mirova. *Tratado de historia de las religiones*, México: Editorial ediciones Euz, 1981.
- _____. *Barroco y alquimistas*. Madrid, 1971.
- _____. *Insígnias y símbolos*, Trad. Carmen Castro, Madrid: Taurus, 1979.
- Editorial Gordon S.A. *Guerra del colibrí*. Buenos Aires: Editorial Universal, 1977.
- Fernández Lobo, Mario. "El valor editorial de los cuentos de Salazar Herrera" *La Nación*, (San José), 3 de agosto de 1989.
- Ferrero, Luis. "Una verdad en escenas" *La Nación*, (San José) 23 de agosto de 1980.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar*. México: Siglo XXI Editores, 1976.
- Gaudin, Xavier. *Socialismo y actualidad*, Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1976.

- Haynes, Peter. *El mundo mágico del color*. Barcelona: Las ediciones de arte Riera San Miguel, 1987.
- Imprenta y Librería Universal. *La que se cuenta en Costa Rica*. 12a. ed. San José, 1997.
- Jordaux, Ivonne. "En la pequeña embarcación de un cuento, la travesía de un hombre". *Universidad*, (1980). p. 11.
- Librería, Constantino y Malavasi, Guillermo. *La novela costarricense*. 3a. ed. San José: Editorial Costa Rica, 1983.
- Martínez Fari, Rogelio. "Diálogo imaginario sobre el folclore" *Folklore americano*, N°22 (1976).
- Montes Madrigal, Jorge. "Había una vez un hacendado de cuentos" *La Nación* (San José) 3 de agosto de 1980. p. 15.
- Muñoz, Fabio. "Carlos Salazar Herrera: narración y sentimiento" *Contagante* (1982). p. 10.
- Noiray, André. *La filosofía, las ideas, las obras, los hombres*. Bilbao: Ediciones Mensajero, 1984.
- Ovares, Flora y otros. *La casa paterna: escritura y nación en Costa Rica*. San José. Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1990.
- Pérez Miguel, Rafael. *Había un vez... Mito o realidad*. Heredia: Editorial Universidad Nacional, 1989.
- Pérez, Rieja. *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid: Editorial Taurus, 1984.
- Picado, María Rosa. "Exilio de los cuentos de Salazar Herrera" *Revista de la Universidad de Costa Rica*. 1969. p. 24.
- Picado, Manuel. "Fenómeno, espacio y símbolos en los cuentos de Salazar Herrera" *Experiencia americana*. VIII, (1979).
- Ponagosa, Elizabeth. *El cuento en Costa Rica*. San José: Editorial Librería, 1964.
- Primo, Emilia. "Con Salazar Herrera" *Experiencia Americana*. Tomo 43, N°7 (1947).
- _____. *Escritos y grabados*. San José, Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1977.

- Quenada, Álvaro. La formación de la narrativa nacional costarricense (1880-1910) Enfoque histórico-social. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1966.
- Ramírez Salazar, Alberto. El folclore costarricense. San José, Costa Rica: Imprenta Nacional, 1979.
- Ramos, Lilia. "Carlos Salazar Herrera, Verdadero artífice de las letras" La Prensa Libre (San José), 17 de febrero 1964. p. 8.
- Rodríguez Vega, Eugenio. "Debe y haber del hombre costarricense" Revista de la Universidad de Costa Rica, Vol. 9. p. 22-32.
- Roussieu, Juan Jacobo. El comunismo social México: Porrúa, 1970.
 _____ Enfite México: Editorial Nacional, 1970.
- Rural, John. El impresionismo de Van Gogh a Gauguin. Madrid: Editorial Alianza, 1982.
- Richter, Elise. El impresionismo en el lenguaje. Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1985.
- Silenc, Guido. "Sobre la música costarricense" Revista de Artes y Letras. Vol. N°7, (1969).
- Salazar Herrera, Carlos. Cuentos de angustias y paisajes San José: Editorial El Cuervo, 1947.
- Salazar Herrera, Carlos. Cuentos de angustias y paisajes San José: Editorial El Bongo, 1990.
- Salazar Salvatierra, Rodrigo. Instrumentos musicales del folclore costarricense. San José, Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1990.
- Sartre, J. Paul. Prólogo a Los condenados de la tierra. de Franz Fanon, México: Fondo de Cultura Económica, 1963. p. 5-10.
- Serrallés, Mauricio. El impresionismo. Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1983.
- Sociedades Bíblicas Unidas. Dios habla hoy. La Biblia, 1978.
- Valdeperas, Jorge. Para una nueva interpretación de la literatura costarricense. San José: Editorial Costa Rica, 1974.

- Valsecchi, Marco. Buscando de la pintura moderna Unión topográfica. 1a. ed. Buenos Aires: Editorial Hispanoamericana 1987.
- Vega, José Luis. Costa Rica: una interpretación sociopolítica de su desarrollo reciente 1950-1975. San José Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica. 1982.
- Vicensi, Moisés. "Cantos por Carlos Salazar Herrera" Reportorio Americano. Tomo XLIII N° 1044. (1988).

ANEXOS

ANEXOS

En el código pictórico y asociados al arte se trató la tendencia impresionista y con ella al pintor paraguayo Casaguito.

Por esta razón hemos considerado anexar a este trabajo algunas de sus pinturas como interesantes de los cuentos de Salazar Herrera.

Anexo No. 1	El beso
Anexo No. 2	El calabazo
Anexo No. 3	La ventana
Anexo No. 4	La bruja
Anexo No. 5	La colera
Anexo No. 6	El estero
Anexo No. 7	La repala













