

UNIVERSIDAD NACIONAL
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
ESCUELA DE LITERATURA Y CIENCIAS DEL LENGUAJE

LECTORES MODELOS, CONFLICTO ESPACIAL Y ARQUETIPOS
EN UN CUENTO Y UNA OBRA DE TEATRO
DE SAMUEL ROVINSKI

tesis que para optar al grado de Licenciatura en Literatura y Lingüística
presenta Rafael Ramírez Castellón

2012

Dedicatoria

Este trabajo es dedicado a Marlene, quién siempre me apoyó en este largo recorrido

Agradecimiento

A la profesora Margarita Rojas G. por sus consejos nobles, su gran amabilidad y su paciencia para el desarrollo de este trabajo.

TRIBUNAL PARA LA DEFENSA PÚBLICA DE LA TESIS

Dr. Albino Chacón Gutiérrez,

Decano

Licda. Isabel Ducca Durán,

representante de la dirección de la Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje:

Dra. Margarita Rojas González,

profesora tutora:

Dr. Juan Durán Luzio,

lector

Lic. Gabriel Baltodano Román,

lector:

ÍNDICE

1 .Introducción / 5

2. Marco teórico / 14

3. Estado de la cuestión / 25

4- Objetivos / 53

5- Capítulo I Perfiles de Lectores / 55

5.1 Competencia lingüística de los Lectores Modelos / 55

5.2 Competencia enciclopédica de los Lectores Modelos / 58

Los nombres de los personajes / 58

Topónimos y Lectores / 59

5.3 Domingo y sábado, dos tradiciones, dos Lectores / 62

5.3.1 Tradición cristiana en el cuento “El miedo a los telegramas”/ 62

- Domingo, día de celebración cristiana / 62
- El sol símbolo de la iglesia cristiana / 64
- Encuentro con el padre, alegoría de una celebración religiosa / 66
- Comida, otro rasgo de una sociedad costarricense / 68

5.3.2 Tradición judía y Lector Modelo en la obra *La víspera del sábado* / 69

- Importancia del sábado para la tradición judía / 69
- Competencia intertextual del Lector Modelo, ritualidad judía del shabat / 70
- Comida tradicional judía / 73

- Hipercodificación ideológica, el antisemitismo / 74

6. Capítulo II: Conflicto espacial e imágenes arquetípicas en “El miedo a los telegramas” y *La víspera del sábado* / 79

6.1 El espacio en “El miedo a los telegramas” / 79

- Espacio interior y espacio exterior / 79

6.2 El espacio en *La víspera del sábado* / 82

- Espacio interior, cultura judía y orden / 82
- Espacio exterior, cultura costarricense e invasión / 85

6.3 El movimiento y el desplazamiento en los dos textos / 86

- El movimiento en “El miedo a los telegramas” / 86
- Desplazamiento, arriba y abajo / 90
- Desplazamiento y verbos espaciales / 94
- El movimiento en *La víspera del sábado* / 95
- Movilidad e inmovilidad / 95
- El regreso al interior / 99

6.4 Arquetipos en “El miedo a los telegramas” y en *A la víspera del sábado* / 102

- La búsqueda del padre, la búsqueda de Telémaco / 106
- La madre y Penélope / 107
- El padre y Ulises / 110
- El hijo y Telémaco / 112
- Aedas en el cuento y la muerte / 115
- Las mujeres del niño y las mujeres de Telémaco / 117
- Hermes, el cartero y el locutor / 120
- Los pretendientes y los otros / 121

7. Conclusiones / 125

8. Referencias bibliográficas / 130

Scriptorium

INTRODUCCIÓN

La comunicación literaria es un fenómeno complejo, esto permite abrir nuevas puertas para su estudio. Dentro de esa rama de posibilidades, el estudio del Lector y la importancia de la interpretación del receptor son instrumentos que se agregan al compendio instrumental teórico de análisis de los textos. Este interés por completar el sentido del texto a partir de la interpretación del receptor abre nuevas puertas en la metodología de análisis. Esta es una forma diferente de ordenar el sentido del texto y ofrecer una metodología mediante la cual el acto comunicativo cobra gran importancia y se exploran las posibilidades interpretativas de este.

El texto literario y su recepción es un área interesante en los análisis literarios. El redescubrimiento del Lector como elemento importante en los estudios literarios apunta a un nuevo camino de interpretación. El Lector se ha vuelto punto de partida para el estudio de una obra. Esta se entiende inmersa en un proceso dinámico en el cual hay, simultáneamente, influencia entre el autor que la emite, la misma obra portadora de mensajes y el Lector que recibe la información. Las teorías de la recepción ofrecen un intento diferente de acercarse a los textos a como hasta entonces se había elaborado.

Para este trabajo se escogió realizar el análisis de dos textos de Samuel Rovinski, el cuento “El miedo a los telegramas” el cual aparece en la colección *Cuentos judíos de mi tierra* (1982) y la obra de teatro *La víspera del sábado*, esta fue escrita en el año 1983, fue llevada a las tablas en 1985 y publicada en el año 1992. Precisamente, este texto impreso es el que se usará como base para este análisis. Ambos textos tienen la particularidad de basarse en la misma anécdota: la historia de un niño judío y su familia en Costa Rica. Esta similitud brinda enormes posibilidades de determinar las diferencias que tienen los textos, por su intencionalidad comunicativa. Es decir, encontrar los mecanismos de recepción para explorar hasta dónde estas diferencias están registradas en el texto, por el tipo de lector al cual se dirigen. Este análisis permitirá un acercamiento formal y de fondo con los textos en cuestión.

Datos del autor

Samuel Rovinski nació el 28 de noviembre de 1923 en San José. Es hijo de padres judíos, Román Rovinski y Dina Grüzsko. Su educación primaria la completó en la escuela Buenaventura Corrales entre 1940 y 1945. En estos años enfrentó problemas raciales por su origen judío. La secundaria la hizo en el Liceo de Costa Rica de 1946 a 1950. En esta época colaboró con trabajos en el periódico *Vértice*, el diario de Costa Rica, cuando era director Otilio Ulate Blanco y también laboró en *La Hora*. Los estudios superiores los llevó a cabo en el extranjero. Viajó a México y en la Universidad Autónoma de México, durante el lapso de 1951 a 1957, estudió ingeniería civil. Ha viajado por diferentes países del mundo y desempeñado otros tantos cargos diplomáticos. El padre de Rovinski poseía un estudio fotográfico en San José, una zapatería y unas agencias de representaciones, donde el escritor ayudó de niño y aún de joven. Comenzó a escribir en 1960, una vez terminados sus estudios superiores, tres años después de regresar a su patria. Ha ganado varios premios por sus obras literarias, cuento, teatro, ensayo y novela. Pero sus mayores éxitos los ha obtenido en el teatro, su género favorito.

La obra literaria de Samuel Rovinski

Samuel Rovinski escribió tres novelas. La más importante es *Ceremonia de casta* (1976), con la cual obtuvo el Premio Nacional Aquileo Echeverría de novela. También escribió seis libros de cuentos, dentro de los cuales están *Cuentos judíos de mi tierra* (1982), importante aporte sobre la presencia judía en el país. Su contribución más representativa la hizo en el género teatral. Las más de veintiún obras de teatro por él escritas así lo confirman. Entre ellas figuran: *La Atlántida* (1960) mención honorífica en Guatemala; *Los agitadores* (1965) mención honorífica también en Guatemala; *Un modelo para Rosaura* (1974) Premio Editorial de Costa Rica; *El martirio del pastor* (1982), finalista en el concurso Casa de las Américas. Además de ensayos, escribió varios guiones de película, entre los que resaltan *La guerra de los filibusteros* (1981) y *Eulalia* (1985).

Los dos textos que se analizarán en este trabajo tienen similitudes y también tienen diferencias. Esto es algo normal a la hora de comparar varios textos; sin embargo, para los propósitos de esta investigación es un hecho fundamental. Ante esto será importante hacer un resumen de la fábula o trama de ambos textos.

Acontecimientos principales del cuento “El miedo a los telegramas”

El cuento se inicia cuando el niño narrador relata que la madre ha pasado llorando mucho la víspera del domingo. La razón de sus lágrimas es porque ella recibió un telegrama en donde se le anunciaba que su esposo, quien tenía una finca en Guanacaste, regresa enfermo a la casa. Esta situación provoca tristeza en el niño, quien se ve obligado a permanecer en la casa, a pesar de su deseo de salir. Cuando este manifiesta su enojo por que no lo dejan ir al cine, su hermana Gina lo castiga y este se va al techo de la casa a compartir su tristeza con su gata Pelusa. Por la noche, cuando la madre lo va a arropar, le anuncia que el domingo irán a recibir a su padre y este se pone muy contento y se duerme. Al otro día la madre, sus hermanas Rosa y Gina y el niño se dirigen a La Sabana a esperarlo. Cuando el padre baja del avión, la familia nota el mal aspecto que tiene. Los siguientes días el padre los pasa muy enfermo. Cuando lo revisa, el doctor sugiere mandarlo al Sanatorio Durán para que se cure. Esto se hace así y la madre todos los domingos va a visitar al padre, mientras las hermanas cuidan del niño. Un año después regresa el padre curado, pero la familia debe vender la finca en Guanacaste. Por esta situación el niño extraña los viajes que hacía antes con su padre al lago de La Sabana. Para sobrevivir, la madre cose los vestidos de las vecinas y Rosa deja el colegio para trabajar en una tienda. Por esos días, el padre recibe las visitas de don Abraham, un comerciante ambulante que llegaba a contarle sus aventuras. Por fin, el padre junto con un amigo crearon un estudio fotográfico, pero el negocio no prosperó porque el socio se fue y desapareció con todo el dinero. Después el padre se ingresó al negocio de la mantequilla y los quesos, en el que fracasó y se vio en la necesidad de hacerse comerciante ambulante. Por estos días, se recibe un telegrama en donde se anuncia la muerte de los familiares judíos de Polonia y causa gran tristeza, sobre todo en la madre. A pesar de esas noticias fatídicas, las cosas mejoran para la familia. La madre puso una tienda y el padre se convirtió en agente de casas comerciales. Las hermanas se casan, desaparece el lago de La Sabana y la gata pelusa muere. Al final, después de tantos cambios, el narrador reconoce que lo único que le quedó de esa época es el miedo a los telegramas.

Acontecimientos principales de *La víspera del sábado*

La obra de teatro se desarrolla en la sala y comedor de la casa. Esther arregla la casa y realiza la oración de inicio del shabat. Llega su niño Moisés y le pide que vaya a prepararse para la cena. Luego llegan su hija Regina y su hija Jaya. A estas les pide que vayan a cambiarse la ropa. Cuando salen llega Oscar, el padre, cuyo principal interés es sintonizar la estación de la BBC. Cuando llegan los hijos se saludan y se inicia la cena, no sin antes hacer el ritual de bendición de la misma. Mientras están comiendo, la familia se entera que el padre ha comprado una finca en Guanacaste y pronto se irá a radicar allí. Esta idea tiene la oposición de la madre y las hijas, mientras que Moisés muestra su apoyo. El padre se resiste a cambiar de opinión y el primer acto termina con el anuncio por la radio de que Costa Rica le ha declarado la guerra a Alemania.

El segundo acto ocurre en el mismo espacio seis meses después. La madre está dedicada a hacer trabajos de costurera. Su hija Regina se lamenta de la decisión de su padre de haber comprado la finca. En ese momento llega Bolcha, una clienta, a quien le está haciendo un vestido. Mientras espera a Ester, esta le comunica que le ha encontrado un buen partido para casar a Jaya con un hombre mayor. La madre rechaza la propuesta y Bolcha, después de regatear el precio, se lleva su vestido. Momentos después entra Jaya anunciando que trae una sorpresa. La sorpresa es que Oscar ha regresado de Guanacaste. Desde que llega la familia nota que el padre viene enfermo. Nuevamente, Ester y las hijas le piden que deje la finca y se venga para la casa. A esto él se niega. En ese momento llegan Jaim y Gueña, estos también se muestran recelosos a la idea de que Oscar continúe en la finca; sin embargo, respetan su decisión. En las afueras se escuchan ruidos de una manifestación contra los italianos y los alemanes. Jaim y Gueña corren a su casa. A la casa llega Luigi, un zapatero italiano, en busca de refugio. Una vez que pasa la conmoción, Luigi se va, Oscar y Ester se van a descansar y Jaya y Regina se quedan con temor por su futuro. Así termina el segundo acto.

El tercer acto inicia con las hijas escuchando al padre toser con fuerza. El doctor Blanco ha venido a revisarlo. El doctor anuncia a Ester y las hijas que su padre tiene tuberculosis, por ello es urgente que Oscar sea llevado a un sanatorio de inmediato. Al no tener dinero lo único que queda es que la familia venda la finca. El doctor se retira no sin antes ofrecerse a ayudarles a venderla. Cuando aparece Oscar, insiste en su negativa de vender su plantación y de ir al sanatorio. Las hijas y la madre nuevamente tratan infructuosamente de convencerlo. Luego, llega Gueña, quien trae a Moisés. Ella se entera de la discusión y apoya el deseo de las mujeres. Después llega Jaim para llevarse a Gueña pues se tienen que preparar para el Shabat. Al final, cansado y sin fuerzas, Oscar acepta ir al sanatorio solo si Ester le promete no vender la finca. Oscar se marcha al cuarto a vestirse para el día de celebración, al igual que las hijas. En el escenario solo quedan Ester y su hijo Moisés. Por la radio se escucha la noticia del asesinato de gran cantidad de judíos por parte de los alemanes. La madre manifiesta su dolor por la noticia y la obra termina con la oración de bendición del shabat.

Al leerse los dos textos se entiende que en ambos hay presencia de la cultura judía. Los dos intentan presentar el desarrollo de esta familia judía en Costa Rica. En consecuencia, se hace pertinente hacer una explicación del desarrollo de los judíos en nuestro país.

Datos históricos de la emigración judía a Costa Rica

Con el propósito de lograr una mejor comprensión de los textos que se analizarán y sobre todo del papel del judío en la sociedad costarricense, se realizará una explicación sobre el desarrollo de las emigraciones judías en el país. Para este objetivo se utilizará como base el libro *El judío en Costa Rica*, de Jacobo Schifter Sikora, Lowell Gudmundson y Mario Solera Castro.

El pueblo judío, una población que en su desarrollo histórico ha sido pródigo en emigraciones, realizó en el siglo XVI una nueva travesía de la Europa Occidental a la Oriental. La razón de esto fue el creciente antisemitismo religioso europeo y los cambios económicos que experimentó la sociedad europea occidental y la pauperización social en que se vio inmerso este pueblo. Esto hizo que tres siglos después, la mitad de los judíos del mundo vivieran en esta región, principalmente en Rusia y Polonia (Schifter, 1979: 13). Este dato tiene importancia, pues la mayoría de los judíos que vienen a Costa Rica lo hacían desde Polonia. Así, una explicación del desarrollo de estas emigraciones debe tener como punto de partida el desarrollo de esta población en este país europeo.

El judío sufre, desde mediados del siglo XIX y principios del XX, un proceso de industrialización que lo transformó en un ser netamente rural a uno urbano; de un comerciante a un industrial y de ser independiente económicamente en obrero. Esto hizo que este grupo social al congestionarse en las zonas urbanas se hiciera más vulnerable a los movimientos de expansión y contracción del sistema capitalista (Schifter, 1979: 46). Su incorporación a la industrialización de la sociedad polaca fue lenta y en constante competencia con los nativos polacos por los empleos. Esto llevó a que este judío-polaco saliera de la primera guerra mundial debilitado económicamente. La destrucción de recursos humanos, de edificios y el traslado de la industria a Alemania y Austria; así como la inflación que acabó con los activos de los hombres de negocios acrecienta las dificultades para este grupo (Schifter, 1979: 50). Estos factores junto a la política antisemita del gobierno polaco del mariscal Pilsudski en 1926, quien trató de satisfacer a los marginados polacos a costa de los judíos, de ahí su empeño en sustituir a los comerciantes judíos por comerciantes nativos. El judío costarricense, al llegar a finales de la década de los años 1920, llegó huyendo de las consecuencias de la industrialización polaca y la política antisemita del gobierno contra él (Schifter, 1979: 57).

Al llegar la invasión nazi a Polonia, los polacos son tratados como una raza inferior y mano de obra explotable. A esta forma de relación se agregaría la política de “solución final” aplicada a los judíos. En 1939, los alemanes impusieron el trabajo forzado a los 12 años y después la obligación de llevar insignias distintivas; además de no permitírseles usar los medios de transportes ni visitar lugares públicos. Todo esto hasta llegar a 1942 que es cuando empezaron los aniquilamientos de los judíos en los campos de concentración. Los pocos que logran sobrevivir emigran a occidente. De este grupo cientos se dirigen a Costa Rica, en donde los reciben amigos y familiares del primer grupo de judíos ya radicados desde 1927 (Schifter, 1979: 70). Ahora, por qué se escoge a Costa Rica como país receptor. Hubo dos factores determinantes: primero, las medidas antimigratorias que toman los gobiernos de Estados Unidos y Argentina con respecto a los judíos; segundo, las facilidades que se otorgó en Costa Rica y las casi ninguna restricción que se dan a estos viajeros (Schifter, 1979: 87).

Durante este periodo el país está en un proceso de cambio. El café, producto vital de la economía había producido una creciente concentración de la tierra. Esta concentración y la consecuente expulsión del campesinado produjeron el aumento de la urbanización y la proletarización del país. La economía pasaba de una eminentemente rural a una en donde el comercio y la industria se empezaban a desarrollar (Schifter, 1979: 89).

Al incorporarse grandes sectores de la población al mercado nacional creaban una demanda mayor de bienes de consumo. Este hecho se convierte en una situación favorable para el desarrollo de un sector comercial de pequeña escala. Es así como los judíos polacos proveerán a estas clases populares de una serie de artículos que no estaban en condición de producir. El llegar a un país rural en vías de urbanización, con un proletariado en pleno desarrollo ansioso de consumir les permitió subsistir; esto a través de lo que se llamaba el “crédito polaco” sistema de crédito con el que pudieron colocar sus productos manufacturados (Schifter, 1979: 89).

Esta actividad, conocida como buhonerismo, fue su principal forma de sobrevivencia. La mayoría vendían casi exclusivamente en los barrios donde vivían. Otros instalaron tienda en la calle, en algún lugar cercano al movimiento de personas. Los más aventureros se fueron a las zonas rurales a vender su mercancía, algunas veces a pie o a caballo (Schifter, 1979: 151). Con el sistema de crédito que estos mercaderes implementaron lograron el desplazamiento de grupos menos innovadores dentro del sistema comercial. Por ello las repetidas denuncias por parte de la Cámara de Comercio. Este con el tiempo se convirtió en un principio fundamental de las campañas antisemitas de 1933 hasta 1941. Existían grupos opuestos a la llegada y permanencia de los judíos en Costa Rica. Primero, por las simpatías que manifestaban con los gobiernos fascistas y por otro lado, porque veían a los judíos como grupos que desplazaban a los nativos costarricenses.

Uno de los argumentos para su lucha lo fue manifestar que durante largo tiempo se permitió el ingreso de los extranjeros al país sin llenar todos los requisitos. Específicamente se hablaba de que muy pocas personas habían depositado los mil colones de ingreso que se pedían. Esto llevó a que en el gobierno de León Cortés se intentará levantar un censo de todos los judíos en Costa Rica, medida que fracasó. Después en el gobierno de Calderón Guardia se estableció una comisión investigadora en el parlamento, desatando una de las campañas más anti-judías de la historia de nuestro (Schifter, 1979: 161). En el gobierno de Teodoro Picado, la discusión de medidas contra los judíos terminó, para ser remplazada por la persecución de la colonia alemana (Schifter, 1979: 162).

Al transcurrir el tiempo los judíos dejaron atrás las actividades comerciales ambulantes. Algunos lograron cierto éxito empresarial pero la mayoría no llegaron a ser más que propietarios de una tienda o taller, que era más un pequeño negocio familiar (Schifter, 1979: 167).

2. Marco teórico

El texto literario es un universo de significaciones que captura la atención de lector de diferentes maneras. Eso es lo que hace tan rica en posibilidades de análisis a la interpretación literaria. Durante mucho tiempo, los estudios literarios tuvieron como objeto de análisis al autor y

al texto literario. Estos dos componentes de la comunicación literaria ofrecían acercamientos importantes a la realidad literaria. Desde hace cincuenta años se ha desarrollado una nueva perspectiva de análisis a partir de la rehabilitación del lector. Ahora se entiende que para analizar una obra artística y buscar la totalidad de su significación, no se puede dejar de lado el papel del receptor. Es un elemento significativo en la consolidación de la creación artística y que abre nuevos caminos de análisis. En el libro *El lector y la obra. Teoría de recepción literaria*, de Luis Acosta Gómez se explica que esta disciplina es conocida como Teoría de la recepción. Su lugar de germinación fue en Alemania. Precisamente en el año 1967, Hans Robert Jauss pronuncia en la Universidad de Constanza la lección inaugural de nombre “La historia literaria como desafío a la crítica literaria”, en donde se formula los principios de esta nueva propuesta de análisis (Acosta, 1989: 14). Esto deriva después en el movimiento que se conocería como Escuela de Constanza, cuyos principales autores fueron el propio Jauss y Wolfgang Iser. Esta escuela pregonaba la rehabilitación del lector en la comprensión del texto. Para esta el arte no es arte sin el lector, pues el proceso de producción y el proceso de recepción se implican mutuamente. Esto conlleva a ver el texto como una unidad estructural que tiene como elemento primordial el proceso de destinación (Acosta, 1989: 21).

Umberto Eco, Lectores Modelos y estrategias textuales

Uno de los teóricos más reconocidos en esta área, que no fue parte de esta escuela y que para esta tesis despierta mayor interés, es el semiótico Umberto Eco con sus dos libros *La obra abierta* (1962) y *Lector in fábula* (1979). Este autor explica su teoría desde dos vertientes: una, la utilización del concepto de lector como un camino de interpretación (Eco, 1962: 74) como lo señala en *La obra abierta*; y la otra, las potencialidades interpretativas que tiene un texto (Eco, 1979: 73), como lo explica en *Lector in fábula*. Sobre esta teoría basaremos el fundamento conceptual de este trabajo investigativo, el cual pretende ser el instrumento fundamental de nuestro análisis. En el capítulo “La poética de la obra abierta” de *La obra abierta* (1962), Umberto Eco plantea los postulados más importantes de su teoría. De acuerdo con el fenómeno interpretativo, según Eco se puede explicar la definición de obra abierta y de obra cerrada. El texto cerrado es el que manifiesta una rigidez interpretativa. Sus posibilidades significativas son menores y escasos los instrumentos interpretativos. Son textos cerrados a una variedad de interpretaciones. Su dinámica se sostiene a partir de una única manera de entender el texto. El Lector es una categoría pasiva que es controlada por el texto, su papel es el de un simple observador del universo del texto.

Para Eco, a la hora de hablar de obra abierta, se tiene que partir del supuesto de que el fenómeno artístico es un campo de posibilidades que invita al intérprete a escoger. Esto lleva la obra abierta a ser un texto que confía sus posibilidades significativas a la iniciativa del Lector. Esta apertura se manifiesta en la posibilidad del lector de participar en la dinámica del texto que siempre estará limitada por su estructura organizacional. Si bien el texto está abierto a una diversidad de significados que el lector debe descubrir; esta apertura no significa indefinición, su reacción no escapa del control del autor. Toda obra de arte tiene una jerarquía de leyes y reglas de lectura que guían al espectador. El texto está abierto a una multiplicidad de significados que él debe descubrir, eso sí su respuesta interpretativa no escapa del control del Autor Modelo (Eco, 1962: 76). En estos textos cada palabra sugiere o entra en relación con otras frases o palabras; es,

por decirlo de un modo, un juego de combinaciones que se va renovando a los ojos del lector. Ya no hay una definición última de la obra. No hay una imagen particular sino visiones complementarias (Eco, 1962 :94). La obra abierta no es un amontonamiento de elementos casuales para convertirse en cualquier cosa. La apertura consiste en hacerse disponible a diversas integraciones y complementos que la obra posee con resultados diferentes y múltiples.

En síntesis, hay tres ideas desarrolladas por Umberto Eco: primero, existe una clara diferencia entre obras abiertas y obras cerradas, como se explicó en los párrafos anteriores, la obra abierta es una invitación a hacer la obra con el autor; segundo, la obra abierta es una continua germinación de relaciones internas que el Lector Modelo debe descubrir y escoger en el acto de la percepción; tercero, la obra abierta es una posibilidad de lecturas posibles, que lleva a revivir la obra desde una perspectiva siempre nueva (Eco, 1962: 98). También en el libro *Lector in fabula* (1979) Eco repasa sobre esta diferencia. Además, explica, que se debe diferenciar la noción de lector, este entendido como el lector real y Lector, este entendido como el Lector Modelo del texto. Sostiene que no se debe olvidar que el texto es la estrategia que constituye un conjunto de interpretaciones, que serán legitimadas dentro del mismo texto. Ante esta variabilidad de posibilidades que tiene el texto abierto; el texto cerrado será mucho más resistente a esta variabilidad interpretativa, sobre todo por tener un Lector Modelo muy preciso y tratar de dirigir, represivamente, su nivel de cooperación, (Eco, 1979: 86).

Para continuar, se debe explicar la definición que hace Umberto Eco sobre esas categorías fundamentales como son las de Autor Modelo y Lector Modelo y cooperación textual. Estas explicaciones aparecen con mayor detalle en el libro *Lector in fabula* (1979). El texto literario se entiende como la serie de artificios que el destinatario debe actualizar. El destinatario se entenderá como el Lector, el Autor, como el productor del texto. En la medida en que el texto debe ser actualizado, estará incompleto. El Autor y Lector Modelo son ambas estrategias textuales. Esto hace entender al Lector Modelo como un conjunto de posibilidades manifestadas textualmente para que el contenido potencial de un texto quede plenamente actualizado (Eco, 1979: 89). El destinatario se ve como el operador que coloca una expresión en correlación con determinado código (Eco, 1979: 73). Todo mensaje postula una competencia gramatical por parte de este destinatario. Sin embargo, un texto se diferencia de otros tipos de expresiones por su complejidad. Esta se basa en que el texto se llene de elementos no dichos; elementos no manifiestos en la superficie que deben actualizarse en la etapa de actualización del contenido, mediante una serie de movimientos cooperativos que realiza el Lector. Este es el papel de Lector, un ayudante en la interpretación del mensaje. Por eso el texto está plagado de espacios en blanco que hay que rellenar. Es dejar al lector la iniciativa interpretativa. En síntesis, el texto postula a su destinatario como condición indispensable para su potencialidad significativa (Eco, 1979: 76).

Para lograr lo que Eco llama cooperación textual, se debe partir de que el texto debe lograr que su interpretación forme parte de su propio mecanismo generativo. Es decir, generar un texto significa aplicar una estrategia textual, esta será la serie de competencias que le permitirán al Lector Modelo cooperar con la actualización del texto. Los medios a los que puede acudir el Autor son varios, por ejemplo: la elección de una lengua, la elección de una enciclopedia, la elección de cierto patrimonio léxico y estilístico, la restricción del campo geográfico y la utilización de una competencia enciclopédica específica (Eco, 1979: 80).

Es importante señalar también las nociones de diccionario y enciclopedia propuestas por Eco. En el diccionario, el Lector localiza las propiedades semánticas elementales de las expresiones. En él se identifican los postulados de significación mínimos y se limitará a localizar las propiedades sintácticas vinculadas con los lexemas para realizar una primera amalgama provisional. La enciclopedia es el proceso en que el Lector utiliza el conjunto de conocimientos adquiridos para interpretar una expresión (Eco, 1979: 109). Para entender a qué se refiere la enciclopedia, se diría que es el marco cultural en el que un término adquiere validez significativa.

De acuerdo con Eco, en el texto literario el Autor Modelo complementa a un Lector Modelo, cuyo perfil se determina por el tipo de operaciones interpretativas que se supone debe saber realizar. Tanto el Autor Modelo como el Lector Modelo se entenderán como determinadas estrategias textuales que aparecerán en el universo del texto.

En la instancia comunicativa, el lector desarrollará una hipótesis de Autor Modelo, igualmente, el autor establecerá una hipótesis de Lector Modelo (Eco, 1979: 89). El Lector Modelo debería ser capaz de realizar las operaciones cooperativas. Esas deben entenderse como las intenciones que el enunciado contiene virtualmente.

El Autor Modelo es una hipótesis interpretativa que se plantea en el texto mismo, sin descartar las intenciones del sujeto empírico de la enunciación, entiéndase, el autor real (Eco, 1979: 93). La configuración de ese Autor Modelo depende de determinadas huellas textuales, que involucran lo que está antes y detrás del texto literario y del destinatario; en síntesis, esta configuración depende de la pregunta: ¿qué quiero hacer con este texto? (Eco, 1979: 95).

Para actualizar las estructuras discursivas, explica Eco, el lector usa códigos o subcódigos en que la lengua del texto se encuentra escrita. Este conjunto de códigos y subcódigos es lo que se llama competencia enciclopédica, referida en el texto. En esta actualización, se presentan varios procesos básicos. El primero es la utilización del diccionario, entiéndase cuando el lector identifica las propiedades semánticas de las expresiones, es decir, los postulados de significación mínimos, que le permitirán reconocer las estructuras discursivas a actualizar en el texto. Luego se debe examinar las reglas de correferencia, el lector intenta desambiguar algunas expresiones y descubrir su referencia. Después, la hipercodificación estilística; en ella, el lector descodifica una serie de expresiones hechas y reconoce las connotaciones estilísticas del texto. Lo siguiente que hace el lector es lo que se llama las inferencias basadas en cuadros comunes, es decir, cuando el lector hace una inferencia con base en un cuadro preestablecido. En esta tienen importancia las inferencias que se dan de una situación estereotipada. Otro medio de actualización es la inferencia de cuadros intertextuales. El lector hace una lectura relacionándola con otros textos que él contenga en su competencia intertextual. Claro, entendiéndose que la competencia intertextual abarca todos los sistemas semióticos con los que el lector está familiarizado (Eco, 1976: 116). Estas inferencias se establecen según ciertas jerarquías. Primero, las fábulas prefabricadas, que corresponde a esquemas normales ya establecidos. Segundo, cuadros-motivos en los que se identifican los actores, se identifican las secuencias de las acciones y el marco espacial. Tercero, los cuadros situacionales que imponen obligaciones al desarrollo de la historia. Los cuadros comunes son parte de la competencia enciclopédica del lector, quien la comparte con la mayoría de los miembros de su cultura. En cambio, los cuadros intertextuales son una serie de esquemas retóricos y narrativos restringidos que no todos los miembros de una cultura poseen (Eco, 2000: 120). El último proceso de actualización del texto es la hipercodificación ideológica,

que consiste en tratar de ver en qué medida un texto prevé a un Lector Modelo dotado de una determinada competencia ideológica (Eco, 1979:120).

Anne Ubersfeld y el discurso teatral

Otra teórica en este trabajo de investigación es Anne Ubersfeld. Interesan algunos conceptos de su teoría planteados en el libro *Semiótica teatral* (1977). Para esta autora es muy importante la relación entre representación y texto. Ella explica lo teatral como el arte de la paradoja, efímero en la representación y permanente por su manifestación literaria (Ubersfeld, 1977: 11). Precisamente, por ello, es una ilusión desear que haya una total coincidencia entre el texto y la representación. Hay muchos elementos que la representación incorpora, como también hay muchos que el texto pierde. En consecuencia, no se puede hablar de equivalencia semántica entre el conjunto de signos textuales y el conjunto de los signos representados o para ser más claro entre el texto verbal y el texto escénico (Ubersfeld, 1977: 13).

El discurso textual ha de verse, según Ubersfeld, como una “manifestación integralmente significativa”. Este tiene dos componentes distintos: el diálogo y las didascalias. Las didascalias cumplen una función muy importante dentro del texto teatral, indican el contexto de la comunicación, determinan las condiciones concretas del uso de las palabras. Esto es fundamental porque permite distinguir el hablante en el texto teatral. En el diálogo habla propiamente el personaje, en las didascalias el peso expresivo recae en el hablante teatral. ¿Pero cómo lo hace este hablante? Lo hace de dos maneras:

a-al nombrar a los personajes (indicando quién habla), atribuye a cada uno de ellos cuando habla y la cantidad del discurso.

b-indica los gestos y las acciones de los personajes (Ubersfeld, 1977: 17).

Otro de los conceptos que Ubersfeld explica es el concepto de la denegación teatral. Esta es característica de la comunicación teatral. Esta consiste en que el receptor debe considerar el mensaje como no real o no verdadero, es decir, que es una construcción imaginaria y el espectador sabe que esta construcción es irreal (Ubersfeld, 1977: 34) . En este plano de la denegación, las didascalias son las figuras textuales de la denegación. Esto se hace al indicar el lugar-teatro como lugar no real, igual ocurre con los disfraces, vestidos y máscaras que aplican el mismo mecanismo a los actores (Ubersfeld, 1977: 39).

Uno de los puntos de partida de la propuesta de esta autora es que el estudio del espacio debe de verse en relación con la escenificación. Ella sostiene que para lograr la construcción del espacio en el teatro, más allá del presentar el espacio escénico se fabrica con el gesto y el sonido de los actores. Un trabajo gestual puede construir un espacio paralelo o un espacio que imaginariamente podría surgir del texto (Ubersfeld, 1977: 128).

En el texto teatral, a diferencia de la novela o el cuento, su particularidad es que está doblemente presente en escena: como el conjunto de signos fónicos pronunciados por los actores

que ordenan los signos no lingüísticos de la representación. Por eso se podría afirmar que el discurso tiene un tono imperativo. En el enunciado, el autor ordena al actor que diga algo. En el enunciado didascálico, el autor ordena al director que haga cumplir algo (Ubersfeld, 1977: 180).

Gerard Genette, el narrador

En el libro *Figuras III*, Gerard Genette expone los conceptos básicos de su teoría estructuralista. Interesa la distinción entre historia, relato y narración: el relato es el significante, la historia es el significado o contenido narrativo y la narración es el acto narrativo productor o conjunto de la situación real o ficticia en que se produce (Genette, 1972: 83).

De este modelo también es útil referirse al concepto del modo; el relato puede aportar más o menos detalles o mantener mayor o menor distancia de lo que cuenta, puede graduar información narrativa, esto es lo que se llama el modo. Este nivel está regido por conceptos fundamentales, la distancia y la perspectiva. En la distancia, Genette aborda los conceptos de diégesis y mímesis. La diégesis que es donde el narrador habla por sí mismo, es un segmento no dialogado que crea la ilusión de distancia. La mímesis es el proceso en el cual el narrador cede la palabra a los personajes y crea la ilusión de cercanía (Genette, 1972: 220). En el campo de la perspectiva, se señala la diferencia entre quién es el que narra y quién es el que ve, es decir a través de qué ojos se ve la historia. En este apartado se explica la diferencia entre el modo y la voz. En la voz se señala quién es el que narra en el texto. Para ello menciona este autor dos narradores muy claros: el homodiegético, presente en la historia, y el narrador heterodiegético, que está fuera de la historia (Genette, 1972: 298). Esto lleva al otro concepto importante que se pregunta este autor ¿cuál es el personaje cuyo punto de vista orienta la perspectiva o focalización? Interesa este concepto por referirse al ángulo de visión del narrador. Al adentrarse en las focalizaciones, Genette explica los tres tipos: focalización cero, es el relato no focalizado, en donde el mundo es descrito desde el punto de vista de un narrador y no de un personaje. La focalización interna en donde la narración se hace desde el punto de vista del interior de un personaje. Esa se divide en dos: la focalización interna fija, cuando se focaliza el relato a través del mismo personaje; focalización interna variable, es cuando el foco cambia a otro personaje y focalización interna múltiple, es cuando un mismo hecho es presentado desde diferentes puntos de vista. Por último, la focalización externa es donde el punto de vista que se presenta no se identifica con un personaje; por lo tanto, no se permite conocer ni los pensamientos ni los sentimientos de los personajes.

Iuri M. Lotman y el conflicto espacial

En el capítulo “Composición de la obra artística verbal” de *Estructura del texto artístico* (1970), de Iuri M. Lotman, se explica la importancia de la segmentación de los elementos argumentales y la configuración de las oposiciones fundamentales del texto. Para lograr esto, lo primero es el determinar el límite entre el texto y el no texto, para reconocer la estructura de la obra dada. Esta va a representar un modelo del mundo ilimitado, siendo que de esta manera es un modelo finito de un mundo infinito (Lotman, 1970: 262).

Así, la doble naturaleza del texto artístico consiste en la posibilidad de que un acontecimiento aislado signifique una imagen del mundo, al narrarse, por ejemplo, el destino trágico de un personaje se significa la tragedia del mundo en general (Lotman, 1970: 269).

Una consecuencia de lo anterior es la atención que debe tener el problema del espacio artístico. Este cumple primordial papel en la determinación del texto. De acuerdo con Lotman, la estructura del espacio del texto es un modelo de la estructura del espacio del universo. Dice Lotman que los textos se rigen por la oposición semántica binaria, que subyace en su organización interna. El espacio puede ser un conjunto de objetos homogéneos tales como fenómenos, estados, funciones, figuras, significados etc., entre los cuales se establecen relaciones semejantes a las relaciones espaciales corrientes (Lotman, 1970: 271). Con esto se logra la significación de modelos espaciales mediante conceptos no espaciales. Las relaciones espaciales son medios fundamentales de interpretación de la realidad. Por ejemplo, alto/bajo, derecho/izquierdo, próximo/lejano, abierto/cerrado, delimitado/ilimitado, discreto/continuo son el material para la construcción de modelos culturales de contenido no espacial. Estos, como se ve, se presentarán en forma de oposición (Lotman, 1970: 271).

Lotman agrega que un rasgo fundamental del espacio es el límite, el cual divide el texto en dos subespacios que no se cruzan. El límite divide el texto en dos subespacios (Lotman, 1970: 282). El límite de división de los mundos contrapuestos cobra los rasgos de una línea espacial. El protagonista se define como el único personaje que cruza el límite (Lotman, 1970: 290).

En un texto, según este autor, el desplazamiento del personaje se da a través del límite del campo semántico. El argumento se halla orgánicamente relacionado con la imagen del mundo que ofrece una escala de lo que es un acontecimiento y lo que no comunica nada nuevo (Lotman, 1970: 286). El acontecimiento es la transgresión de una prohibición.

Mijail Bajtin y Julia Kristeva, intertextualidad

Un elemento importante para el análisis de textos literarios es la noción de intertextualidad. Los textos se reconocen como fenómenos literarios que están en una constante actividad dialógica. Bajtin ya había explicado que la obra es un eslabón en una cadena comunicativa discursiva, la obra se relaciona con otras obras, con aquellas a que les contesta o con aquellas que le contestan a ella, cumple pues la misma función de la réplica en un diálogo. (Bajtin, 1982: 265) Como dice Julia Kristeva, la palabra (el texto) es un cruce de palabras (textos) en que se lee al menos otra palabra (texto). Todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto (Kristeva, 1982: 190).

3. Estado de la cuestión

Los textos son diálogos permanentes en que los sentidos cobran una importancia mayor al ser generadores de discusiones y reinenciones de su propia génesis. Se entiende que todo

texto nace para ser leído y para ser discutido, muchas veces desde una nueva visión y de posiciones antagónicas y complementarias.

El texto es una suma de posibilidades de acercamiento, un encontrar nuevas sendas; todo texto tiene su crítica literaria. Es importante hacer un balance sobre los postulados alrededor de las dos obras de análisis que se investigarán en esta tesis. Se hace la salvedad de que la información o crítica tanto al cuento “Cuentos judíos de mi tierra” como a la obra *La víspera del sábado* es poca y muy reducida. A pesar de eso, a continuación, se presentan los diversos análisis de estos textos, no sin antes explicar que se presentarán, primeramente, los análisis que tuvieron como objeto de estudio tanto el cuento como la obra teatral de interés en esta investigación. Para lograr una mejor investigación, después se incorporarán todos los análisis que se hayan realizado de la obra en general de Samuel Rovinski. La finalidad es encontrar una forma original de acercarse a los dos textos literarios que se pretende analizar. Al ser la obra general de este autor tan amplia se organizarán los resúmenes y comentarios en orden cronológico, desde los más antiguos hasta los más actuales.

En la tesis *Lectura de la producción de sentido de la obra dramática de Alberto Cañas, Daniel Gallegos y Samuel Rovinski (1987)*, María Lourdes Cortés Pacheco analiza la dramaturgia de estos autores, considerados según la autora, por la crítica tradicional las tres figuras más importantes del teatro costarricense. En este trabajo se hace una investigación desde el desarrollo de dicotomías en sus obras y sus consecuentes matrices ideológicas.

En el caso de Samuel Rovinski, la autora plantea tres dicotomías. La primera es la dicotomía carencia-insatisfacción // plenitud –satisfacción. Esta se señala como la dicotomía más importante dentro de la obra de Rovinski, pues es la que desencadena todos los conflictos. A partir de este contexto carencial se va a dar desarrollo a la trama. Específicamente, en lo que respecta a la obra *La víspera del sábado*, se plantea esta dicotomía desde dos ámbitos: uno, individual y otro, más trascendental. En el ámbito individual, se describe la enfermedad del padre de una humilde familia judía y la insatisfacción de este con su trabajo. La familia posee carencias de tipo económico y un sentimiento de desarraigo que los insatisface. En el ámbito trascendental, se contextualiza a la familia en medio de la guerra en Europa y en pleno holocausto, mostrando la exclusión de la sociedad por su condición de judíos. La segunda dicotomía que se explica es ruptura // conformismo. Se presenta a Oscar luchando por mejorar su condición de vida y la de su familia. Esta lucha se hace rompiendo con los convencionalismos y arriesgando su seguridad. La última dicotomía es colectivo // individual, la autora señala el interés del personaje Oscar Berlisky por tener una vida mejor y más digna. Esta actitud provoca un enfrentamiento con el Sr H, que plantea la sobrevivencia como lo fundamental.

En cuanto a las matrices ideológicas, Cortés Pacheco manifiesta una posición más crítica con respecto a los textos teatrales que analiza. Los acusa de ser simples discursos al servicio del poder porque ellos manifiestan las siguientes matrices: negación al cambio, inexistencia de la lucha de clases, la carencia o insatisfacción que conlleva a un estado de dependencia; concepción elitista de la cultura y la presentación de los medios de comunicación como reforzadores de ideología.

En sus conclusiones, Cortés Pacheco sostiene que el discurso literario teatral cumple la función de ser un reforzante de la ideología de la clase en el poder. Más adelante, la autora

concluye que nuestra dramaturgia no critica el sistema social sino que, al contrario, lo consolida. Mientras Cañas propone una mirada hacia al pasado, Gallegos plantea un mundo mejor solo para la élite y Rovinski propone un deseo de lucha y ruptura la mayor parte infructuoso. (Cortés, 1987: 53).

Esta tesis es una de la que más se acerca al tema tratado, aunque su nivel de profundidad con respecto a la obra de teatro *La víspera del sábado* es menor. Se centró más en el nivel semántico del texto, dejando por fuera otros aspectos que hubieran enriquecido más el análisis. Esto y el afán abarcador, la hacen una investigación muy buena como referencia, pero con limitaciones. Por último, pareciera un poco drástico el definir los textos de Rovinski como reproductores de los valores del discurso oficial y que fomenten la pasividad. Al presentar la realidad, también se denuncia y se asume la tarea de descubrir una realidad que se oculta para que el lector se vuelva agente de cambio. Si bien los textos de Rovinski no tienen un discurso social como otros, si presenta al hombre moderno sumido en la problemática de su sociedad, esto lejos de lograr pasividad invita a la reflexión. Por lo menos eso es lo que se puede percibir en la *La víspera del sábado* y *El martirio del pastor*.

Otra tesis cercana a nuestro tema de estudio fue la realizada por José Alberto Barahona Novoa; se titula *Cuentos judíos de mi tierra o el viaje interminable de la identidad versus la alteridad* (1992). En esta se valora la condición de la identidad del pueblo judío radicado en Costa Rica, a partir del análisis de los cuentos de Rovinski. Repara, sobre todo, en el constante conflicto que provoca en el judío la asimilación de su cultura a las nuevas tierras, que por los conflictos bélicos se ve obligado a adoptar como suya.

Al principio, se analizan los títulos de los cuentos; se identifica el título “El miedo a los telegramas”, dentro de los títulos de operadores objetales, en cuanto contienen en su estructura referencia a objetos importantes para la ficción. En el cuento se describe el estado permanente del pueblo judío, en lucha entre el deseo de búsqueda y la incertidumbre por lo encontrado. Para Barahona Novoa, estos cuentos trascienden la simple anécdota para convertirse en una particular reflexión acerca de la relación entre el judío y la sociedad costarricense, las características de la cultura hebraica en nuestro país y sus diferencias con respecto a otros grupos. Cuando se explica la importancia del contexto histórico-geográfico, el autor recalca la importancia del espacio y sobre todo del viaje en la identidad del pueblo judío. El viaje es un transcurrir por la identidad del pueblo judío, con lugares que son simples estaciones para su permanente emigración.

En este incorporarse del grupo judío en la sociedad costarricense, jugó un papel importante la actividad comercial; ella le permitió un vínculo con la emergente clase media, al suplir sus necesidades de consumo, por ende, se convirtió en la mayor fuente de ingresos para los judíos. Tan importante fue que les proporcionó un nombre que los identificaba: *el polaco*. Una palabra que no era un inofensivo sobrenombre sino un medio para señalarlos y estigmatizarlos.

Las constantes distensión y asimilación de la cultura costarricense provoca, según el autor, una imposibilidad de conciliar los pueblos judío y costarricense, encontrando como única solución un nuevo cambio de identidad. El cambio deviene en conflictos y dilemas: ahora bien, según el autor, en algunos cuentos de esta colección el conflicto de identidad corresponde a un período de entusiasmo por haber encontrado una nueva tierra. El nuevo hogar implica una nueva identidad, para conseguirlo necesita integrarse una máscara para sobrevivir. Esas máscaras no le

permiten lograr el objetivo deseado, la integración a la sociedad costarricense y su consecuente estado de ambigüedad. Aunque como muchas veces ocurre, en vez de lograr el objetivo, se termina alejando de él, pues esta máscara sin pretenderlo provoca a una mayor discriminación. La discriminación es afianzada por su religiosidad latente y su continuo distanciamiento a otro grupo étnico.

En el cuento “El miedo a los telegramas”, hay una identificación o asimilación del niño –narrador con los patrones de conducta de la sociedad costarricense. Existe hasta un deseo por adquirir un papel dentro de la comunidad. De ahí, la aspiración del niño por ser piloto o motorista de un tranvía. Claro que esa meta, esa asimilación de la nueva comunidad hace que en el cuento ocurra un desplazamiento de su tradición religiosa. Así ocurre en el cuento, al no notarse que el niño es judío hasta haber avanzado en la lectura.

Otro rasgo identificado como elemento que explica este conflicto entre la identidad judía frente a la alteridad, lo representa el aspecto culinario. En esta colección de cuentos son constantes los ejemplos de personajes deseosos de consumir comida no tradicional, lo que para su cultura podría ser profano. Además, se presentan los alimentos puros como comida sacralizada: siempre en el marco de los rituales y festejos.

Un último elemento importante en esta tesis, es la evocación de la onomástica judía. Los nombres judíos de los personajes acentúan su pasado cultural y su perfil étnico. Esto hace que dentro de la tradición costarricense se conviertan en extraños ante el resto de la colectividad.

La tesis de Barahona está muy completa con respecto a su objeto de estudio. La discusión de la identidad judía y su alteración con respecto a las comunidades que han emigrado se ve bien documentada y sustentada. Para los efectos referenciales, es muy importante. Sin embargo, las menciones al cuento “El miedo a los telegramas” son menores, esto parece reflejar la falta de profundidad a la hora de analizarse este texto narrativo.

En la revista *Kañina* apareció el artículo “En torno a la producción de sentido de los textos dramáticos de Cañas, Gallegos y Rovinski”, de María Lourdes Cortés, quien analiza la dramaturgia de estos tres autores. El artículo es un resumen de la tesis ya reseñada; sin embargo, se reseñará por dos razones: primeros, por el deseo de no pasar por alto ningún comentario que se haya hecho sobre los textos. Segundo, cada artículo debe ser valorado no solo por su contenido, sino también por su forma. Evidentemente, hay una forma de tratar el tema en la tesis que tendrá diferencias a un artículo de revista.

En este análisis, la autora reconoce que escogió a estos escritores por ser los más representativos; con ello pretende determinar cuáles son los rumbos que está tomando la dramaturgia nacional.

En este artículo la autora parte de una premisa, la literatura, como cualquier arte, desplegada en una sociedad, se vuelve una manifestación que, lejos de romper con las estructuras de poder, armoniza con los intereses dominantes; se vuelven simples reproductores de esos valores de dominación. Tanto el escritor como el lector son instancias por donde fluyen estos discursos, ambos están determinados social e históricamente para hacer ese ocultamiento del antagonismo que favorece la dominación. La literatura se convierte en un programa de

comportamiento, cuya función es servir a la clase dominante muchas veces como negación y legitimación de contradicciones (Cortés, 1988: 22) .

Bajo esta premisa, María Lourdes Cortés analiza los ejes de sentido comunes en estos tres autores. Estos tres ejes son: carencia-insatisfacción/plenitud-satisfacción, conformismo /ruptura, ser / parecer.

Cuando se explica la obra literaria de Rovinski, la autora señala, con respecto a los tres ejes, que este autor presenta la carencia como elemento promotor del conflicto y a la plenitud como algo nunca alcanzado. Esta solo se puede alcanzar mediante la lucha; en este aspecto, Rovinski se diferencia de los otros autores: en la rebeldía por romper con los obstáculos.

En el eje conformismo/ ruptura Cortés propone que en el discurso dramático de Samuel Rovinski, la ruptura se define un riesgo, pero como única posibilidad de plenitud. Esta nunca se logra pero al luchar se obtiene mayor dignidad. Sin embargo, en otros textos, no existe esta ruptura y se cae en un silencioso conformismo (Cortés, 1988: 23).

En el eje ser/parecer, se señala el papel importante que juega el engaño. En este mundo modelizado, el engaño es utilizado en provecho de los intereses individuales de los dueños del poder. Los gobernantes, gracias a los medios de comunicación, adormecen al pueblo para que no tenga posibilidad de rebeldía (Cortés, 1988: 24).

En la parte en que la autora describe los ejes semánticos de cada autor propone el eje colectivo/ individual como el más representativo en la obra de Rovinski. Al respecto, señala que es el único de los tres autores dramáticos que menciona una problemática colectiva. En sus textos se plantea como única posibilidad de llegar a la plenitud, la lucha en pro de una mayoría, de una colectividad dejando de lado intereses individualistas.

En cuanto a la contextualización socio-histórica de los textos de los tres autores, María Lourdes Cortés señala ciertas características presentes en sus textos: primera, la negación de cambio, esta es presentada como riesgosa y se enarbola el conformismo como único camino y al sistema imperante como única opción; segunda, la inexistencia de la lucha de clases, pregonando el mito del igualitarismo y de una sociedad exenta de contradicciones; por ello, en estos textos las clases populares no existen; tercera, la dependencia o carencia, son presentados como factores inamovibles, intransformables y eternos, por ello los personajes son siempre dependientes de las convenciones sociales. Cuarta, la concepción elitista de la cultura, en estos textos subyace la idea de una producción cultural que abandona a la mayoría. Quinta, los medios de comunicación, como reforzadores de una ideología, en este punto se señala que aunque Rovinski sí trata con interés este tema, se vuelve un simple señalador de él sin profundizar en sus causas y efectos.

En conclusión, la autora ve en los textos de los tres dramaturgos simples reforzantes de la ideología de la clase dominante; son desarrollos textuales que reproducen los valores y las representaciones propios del discurso dominante.

En esta postura tan rígida, Cortés defiende una posición que, sin lugar a dudas, es polémica. Tratar estos textos como simples reproductores del sistema es un punto, en verdad,

discutible. A pesar de no ser textos de naturaleza crítica no dejan de ser textos cuestionadores de los valores tradicionales y de una riqueza propositiva.

“El desdoblamiento cultural de la sociedad costarricense en un texto de Samuel Rovinski” (2003), de Alberto Barahona Novoa es un artículo donde el autor analiza el libro *Cuentos judíos de mi tierra*. Identifica los contextos etológicos del texto; para eso segmenta el texto en *lexis*, como propone Roland Barthes. Esta segmentación permite apreciar la pluralidad textual y la homogeneidad secuencial de los códigos que se articulan en el texto. El código es una huella del sistema significativo, que se funda sobre un sistema de asociaciones que el texto regula y permite. El código es una incursión de lo cultural en el texto. En síntesis, todo código es cultural. Según el autor, es esto lo que permite determinar los diferentes contextos que aparecen en el texto (Barahona, 2003: 9).

Primero, el autor expone el contexto histórico, en este se explica la importancia del viaje en el problema de identidad del judío. El viaje implica desarraigo y falta de estabilización, además de la transitoriedad de los espacios. El espacio de Europa se presenta como estación de partida. El espacio de Costa Rica representa otra escala más, una escala donde no se sufren grandes problemas; los judíos se introdujeron a la sociedad costarricense por la actividad comercial y la identificación por medio del término, polaco.

El segundo contexto que presenta el autor es el contexto económico; para él estos cuentos presentan a los judíos como viajeros comerciantes. La actividad “buhonera” fue la principal fuente de ingresos. Esta actividad se convirtió en un estereotipo de la identidad judía; se convirtió en una máscara, en una tarjeta de presentación. Por ello se le asignó el nombre de “polaco”, término para separar al judío del resto (Barahona, 2003: 16).

En el tercer contexto, llamado etológico, explica la relación entre los dos sistemas culturales, el judío y el costarricense. Esta amalgama da por resultado un sistema etológico del judío costarricense. Esta no alcanza la unión completa porque los elementos costarricenses y hebreos están disociados y hasta enfrentados.

Acerca del cuarto contexto, llamado contexto de las máscaras de identidad, el autor propone el desplazamiento como elemento primordial. Este plantea una necesidad de adquirir una nueva identidad, una máscara. Al final, la máscara pierde toda validez porque no oculta, no ofrece la ambigüedad necesaria para que el judío no sea separado.

El quinto contexto es el contexto lingüístico, el bilingüismo es la más clara unión de tradiciones culturales diferentes. El uso de una lengua por parte de una minoría acentúa su separación del resto. Estas dos lenguas distintas separan a dos culturas distintas.

El último es el contexto religioso, el cual es tan importante que se convierte en un eje isotópico que unifica al texto. El acontecer religioso se convierte en un elemento fundamental en este libro de cuentos. Esto por cuanto la misma identidad judía está íntimamente ligada al cumplimiento de su creencia religiosa.

En conclusión, explica Barahona Novoa, la religión se convierte en la isotopía rectora de la colección de cuentos. Todos los contextos están relacionados por una significación de índole

religiosa. Los contextos históricos están dominados por el viaje mítico del éxodo. El contexto etológico dejó al descubierto que el pueblo judío se separó por su rechazo a las prácticas religiosas del estado dominante. Esto lo obliga a buscar medios de supervivencia, esto conlleva a incorporar la máscara para disimular su perfil cultural.

Sobre este análisis parece acertado colocar como elemento primordial el contexto religioso. La ritualidad, las costumbres arraigadas y el vocabulario sacro, son fundamentales en la cosmogonía del pueblo judío. Esto claramente se refleja en el libro de cuentos al retratar esa asimilación o no asimilación que sufrió este pueblo al llegar a Costa Rica. Un proceso de lucha a lo interno y de constante búsqueda de su identidad.

Otro artículo de Alberto Barahona Novoa se titula “Cuentos judíos de mi tierra, título impostor”, en el que intenta abordar el análisis de los títulos de esa colección de cuentos. Manifiesta dos razones para hacer la investigación: primero, porque es un aporte sobre la reflexión de la literatura costarricense; segundo, porque con este trabajo se preocupa por la formación de la identidad judío-costarricense. Para realizar ese trabajo, el autor se basó en los conceptos de identidad cultural y de alteridad, nociones sobre las cuales se estructuran los títulos, sobre todo desde la sintaxis. En él determinó varios efectos fundamentales: en la informatividad, su asertividad, el estereotipo planteado y la no dependencia de las frases nominales. También se realizó el análisis semántico con sus respectivos operadores ficcionales: actanciales, temporales, espaciales, objetales y de acontecimientos.

En la investigación se plantea que la importancia de analizar el título del libro es porque este nombra un texto. El título se convierte en su significante. El lector constatará las connotaciones semánticas del título. Al analizar la expresión *Cuentos judíos de mi tierra*, desde el punto de vista sintáctico se determina que es una estructura gramatical de estilo nominal. Esta tiene varios efectos: informatividad, porque ofrece información condensada en pocas palabras; asertividad, se presenta como una verdad incuestionable; descriptividad, restringe el número de modalidades y de diversidad del discurso; estereotipo, como un programador de lectura y no independencia, que invita a la lectura del cotexto (Barahona, 2003: 21).

Desde el punto de vista semántico, se puede detallar que la palabra judío restringe su significación. Esa restricción aumenta cuando se le agrega la expresión “mi tierra”, al dar a entender que pertenece a un individuo. El título libra una fuerte lucha entre dos polaridades; por un lado hay unos cuentos judíos y por otro, hay un sujeto y una tierra indeterminados. Según el artículo, el título es ambiguo pues refleja la ambigüedad de la identidad; frente a la colectividad judía existe un individuo que no está definido entre aquella etnia y una tierra desprovista de identidad. Existe, pues, en el título, una tensión semántica bipolar. (Barahona, 2003: 22).

Una referencia semántica que se menciona es la llamada operadores de acontecimiento. Estos se dividen en operadores estáticos y operadores dinámicos. Los primeros se refieren a estados del alma; los segundos a un cambio de situación. En el estático, el autor ubica a “El miedo a los telegramas”. En los dinámicos se presenta el cuento “Cambio de identidad”. El cuento “El miedo a los telegramas” evoca valores negativos, por el lexema miedo. En este, el tono dominante será la desesperanza. El miedo se produce por la incertidumbre de si Costa Rica será el lugar propicio para el judío. Por otro lado, el cuento “Cambio de identidad” evoca

positividad, pues indica acción, un cambio implica la capacidad de decisión por parte de un individuo.

En síntesis, el texto plantea que el análisis del título de esta colección de cuentos refuerza que existe una polaridad semántica entre la identidad y la alteridad en la relación entre los judíos y no judíos.

El artículo está bien estructurado. Esas dos matrices sobre las que parte el trabajo: identidad cultural frente a la alteridad, le dan rigor y solidez estructural. A pesar de ser un apéndice de otros trabajos de Barahona Novoa, se demuestra que un objeto de estudio está abierto a nuevos caminos. El texto es valioso pues remite a la reflexión sobre una minoría tan importante como la judía y su proceso de incorporación en la sociedad costarricense.

En el artículo “Hacia una problematización del metadiscurso dramático: Cañas, Gallegos y Rovinski” (1989), de María Lourdes Cortés, se estudia la crítica literaria con respecto a estos autores teatrales. Se explica el metadiscurso literario, definido como las condiciones institucionales que desde afuera condicionan la literariedad de los textos. La autora explica que la crítica literaria tiende a encubrir sus condiciones de producción y, por lo tanto, sus relaciones con los intereses de clases. Esta crítica ha construido un verosímil crítico, esto es, un tipo de censura que escoge, por característica, aquellos textos que no contradigan la verdad.

Este código del verosímil crítico plantea las siguientes categorías:

a-Lenguaje referencial / lenguaje no referencial: este es un punto que la crítica tiende a puntualizar. Según esta, en los textos de los tres dramaturgos aparece la utilización del lenguaje popular en abstracto, como artificio. Su fin es ocultar las diferencias y las contradicciones de los grupos sociales expuestos. (Cortés, 1989: 44).

b-Temática nacional y temática universal: la crítica se apoya en la ubicación de estos textos por su temática en nacional o universal. Según la autora, en Rovinski la temática es más universal. Cuando en estos autores aparece la utilización del habla y temática costarricense se convierte lo social en algo natural y, por ello, permanentemente inamovible (Cortés, 1989: 44).

c-Otro rasgo que la crítica señala en estos textos es la búsqueda de influencias o inclusión en movimientos y técnicas literarias frente al mantenimiento de la tradición literaria. A Rovinski se le acusa de mezclar muchas técnicas que produce cierta impureza en su obra (Cortés, 1989: 45).

d- Otra categoría en que la crítica se enfoca es la trascendencia o la inmediatez de los textos. En esa categoría, el texto de Rovinski es acusado por la crítica de inmediatez y sin trascendencia (Cortés, 1989: 45).

e-La crítica también señala en los textos si aparece en ellos el cumplimiento o incumplimiento de las características del género (Cortés, 1989: 45).

f- Los críticos también se interesan por la relación entre la forma y el contenido. En ese apartado les interesa recalcar:

f.1-Los fines exclusivos de diversión que persiguen los textos o si persigue otros fines;

f.2-la presencia de partidismo o la ausencia de partidismo. A Rovinski se le señala que *El martirio del pastor* es la obra más política que se ha escrito en Costa Rica, pero no está ideológicamente comprometida, pues no pretende ir más allá del discurso de denuncia.

f.3-la función didáctica o ausencia de función didáctica. A Rovinski, la crítica lo valora como un autor que posee una intención moralizante.

g- Finalmente, el verosímil crítico se interesa de manera casi permanente en encontrar la presencia del autor en el texto. Como rasgo, los críticos intentan entrevistar a los autores, porque para ellos la palabra del autor es prueba irrefutable de la verdad del texto. El aparato escolar ha dado muestras de apoyar esta visión de la verosimilitud crítica. Se escogen autores que tienen un lenguaje referencial con temática nacional. Por ello, se escogieron textos de Cañas y Rovinski, además de darle importancia al autor en la explicación de la génesis de la obra.

En síntesis, la autora repara en que la crítica no concibe crear un conflicto con los autores. Se complementa con los textos que examina y se convierte en juego amistoso que no asume responsabilidades. Para la autora, la crítica tiene una actitud de parasitismo literario, ya que no problematiza los textos y refuerza los valores que estos reproducen.

Este artículo aborda el estudio de la crítica literaria, una temática casi nunca estudiada. La información presentada en este artículo, además de abundante es precisa y muy bien explicada.

En la tesis de grado *Tradición /no tradición en el paradigma fundamental en la novela Ceremonia de casta*, de Ana Cecilia Araya Mora y María Elena del Vecchio Ugalde (1978), se analiza esa importante novela de Rovinski con el propósito de dar a conocer la literatura costarricense. La catalogan como una novela de familia, en ese sentido, la comparan con *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez y *Las buenas conciencias*, de Carlos Fuentes. En la investigación se sigue el modelo de análisis estructural, enfocándose en el nivel de las funciones, el nivel de las acciones y el nivel de la narración. En el trabajo se propone la dicotomía tradición/no tradición como la matriz sobre la que gira todo el texto. La segmentación del texto permitió observar la compleja enmaraña estructural del texto. A partir del análisis de los indicios e informantes, se ubica a los personajes dentro y fuera de la tradición. Además, se observó que en determinadas secuencias hay un orden perturbado. Para realizar el análisis, se dividió el texto en varias instancias narrativas. En el análisis del modo se determinó que en la instancia A predomina la focalización interna fija. Cuando se repara en la voz se encuentra el nivel extradiegético. En relación con la persona, se encuentra la presencia de los dos tipos de narradores, en la instancia A es el narrador extradiegético y en la instancia B es intradiegético.

En la investigación estructural se determina la dicotomía planteada, a ello se debe su eficacia como método de análisis. El trabajo plantea un tema interesante que requiere de un nivel de profundidad que no aparece en la tesis. La propuesta de análisis y los resultados obtenidos demuestra que hubo un divorcio en cuanto a la rigurosidad y la elaboración de la investigación.

El trabajo es muy descriptivo, pone énfasis en descubrir los tipos de narradores, la focalización, las instancias y las secuencias sin mayor profundidad. Es un trabajo que se centra mucho en el qué y no en el por qué del texto.

En la tesis *Las fisgonas de Paso Ancho y El martirio del pastor, dos perspectivas de la obra dramática de Samuel Rovinski*, de José Ángel Vargas Vargas y Magdalena Vásquez Vargas, se analiza la dramaturgia de Samuel Rovinski, aporte importante para el estado de la cuestión de esta tesis. En este trabajo se comparan estos dos textos desde los puntos de vista de la semiótica y la sociocrítica. La hipótesis planteada es que hay tanto factores internos como factores externos que han contribuido a que *Las fisgonas de Paso Ancho* haya alcanzado mayor número de connotaciones en su propia semiosis que *El martirio del pastor*. Este trabajo se enfocó desde tres niveles: el nivel sintáctico, en donde se trató de encontrar la organización estructural del texto; el nivel semántico determinó el sentido que adquieren los signos analizados en la dimensión sintáctica, y el nivel pragmático analizó el medio cultural y la respuesta dada por los intérpretes. A todo esto se le agregó el análisis sociocrítico, se analiza la institucionalidad de la obra literaria, los efectos ideológicos y el mercado de bienes simbólicos.

En esta comparación, los autores encontraron que *Las fisgonas de Paso Ancho* es un texto, con carácter de comedia, que presenta la idiosincrasia del ser costarricense; por ello, es del agrado del público. Este texto configura un ámbito social determinado cercano al costarricense. Su tono popular recrea en forma cómica las vivencias cotidianas de un amplio sector del pueblo costarricense. La obra no presenta mayor dificultad técnica para su montaje, contrariamente al proceso de semiosis que ha tenido *El martirio del pastor*. Esta última obra, según los autores, ataca y denuncia a los grupos que en los pueblos centroamericanos siempre pretenden mostrar una imagen positiva ante la sociedad. También en este análisis se muestra que frente a la sencillez técnica, la fácil integración del elenco, el vestuario poco costoso y la utilización de los escenarios para la representación de los escenarios para la representación de *Las fisgonas de Paso Ancho*, para escenificar *El martirio del pastor* es necesario reunir un alto número de actores, todos con amplia formación sociológica y hasta con una coherencia ideológica. El vestuario resultaría muy costoso y no hay salas adecuadas para este montaje.

Las conclusiones de los autores del trabajo se muestran interesantes por su enfoque, aunque el resultado no lo es. La investigación tiene una metodología adecuada para el desarrollo del tema. Las conclusiones a las que llegaron son un avance para configurar la dramaturgia de Rovinski, un tema que no ha sido suficientemente abordado.

En el artículo “Social democracia y clase media en *Ceremonia de casta y Diario de una multitud*” (1987) Leda Díaz manifiesta dos intenciones muy claras. Primero, ubicar estas dos novelas en la historia social y a sus autores como miembros de la cultura oficial. Segundo, analizar el aspecto descriptivo y explicativo de los textos.

Al referirse a los autores de estos textos, Díaz los ubica dentro de la cultura literaria institucionalizada. Esto como parte de un programa que han tenido los gobiernos de Liberación Nacional de llamar intelectuales a sus filas, para lograr una manera efectiva de controlarlos y neutralizar sus mensajes. Es decir, que tanto Naranjo como Rovinski son intelectuales manipulables a los que se le permiten ciertos desplantes de criticidad a cambio de que sus textos sean de una domesticidad de fondo.

En cuanto a lo que se refiere a *Ceremonia de casta*, texto de nuestro interés por ser de Rovinski, la autora explica el valor del narrador y su visión de mundo. Para ella en este texto el narrador no presenta a los personajes y sus sentimientos, sino también la dinámica social que los envuelve. En el texto se presenta el enfrentamiento entre el viejo orden conservador y el nuevo orden económico, político y social. El texto conduce a ver que no existe realmente lucha de clases, las pugnas son generacionales, el problema es individual y no colectivo.

En resumen, según la autora, no hay toma de conciencia en el relato, no hay lucha de clases y solo se abre el panorama para observar la manera en que emerge la clase media con pretensiones de alcanzar, en algún momento, su cuota de poder.

Me parece que este trabajo, con la poca información que aporta, se atreve a hacer conclusiones que, por su contundencia, debería tener un mayor material de apoyo. Además, se valora más el autor y su condición socio-histórica en menoscabo de las posibilidades del texto.

José Ángel Vargas Vargas y Magdalena Vásquez Vargas son los autores del artículo “*Aproximación semiótica a El martirio del pastor*” (1989). En él intentan explicar la propuesta dramática del autor, al ubicar el texto dentro lo que se llama dramatización de lo inmediato. Según la concepción de Rovinski, el teatro debe señalar la verdad de los acontecimientos sociales, educar mientras entretiene y hacer que el espectador se preocupe por su condición individual y colectivo. Esa es una de las matrices más importantes de todo el artículo, la búsqueda de una explicación de la realidad y los mecanismos de opresión que el espectador debe reconocer.

La metodología utilizada consistió en dividir el análisis en tres niveles. El primer nivel fue el nivel sintáctico; en él los autores pretendieron precisar cómo están organizados los signos, los enunciados verbales y no verbales y la relación entre los actores de contradicción, oposición e implicación. El otro nivel de análisis lo definieron como el nivel semántico, aquí se repara en la relación entre el signo y el objeto. En este nivel se concentraron en los enunciados adjuntores (los que denotan las cualidades de los personajes) y los identificadores (los que caracterizan y revelan el espacio, el tiempo y el modo). Por último, analizaron el nivel pragmático, es decir, la relación entre el signo y el interpretante. En el nivel pragmático será fundamental la repuesta dada por los interpretantes y los caminos de enunciación que el texto propone.

En el nivel sintáctico, los autores encontraron dos complejos en toda la obra: complejo A, el cambio de posición de monseñor Romero y el complejo B, el conflicto entre la Iglesia y el Estado. Ambos ilustran la secuencia de sucesos en toda la obra. Paralelamente, encontraron la contraposición entre lo divino y lo político en una taxonomía de signos representada, por un lado, por Dios, monseñor Romero, religiosos y el pueblo; por el otro lado, están la oligarquía, el presidente, el mayor y los soldados. Esas relaciones lógicas que detectaron los lleva a formular que la obra se mueve entre dos juicios contradictorios, una categoría universal positiva y una categoría universal negativa, monseñor Romero representa la justicia y la oligarquía, junto con el mayor, representan la injusticia.

En el nivel semántico, se analizan los personajes desde las participaciones y los parlamentos. Por ello, los autores determinaron que el Padre Grande es el actor eje del complejo

A y Monseñor Romero es el actor eje del complejo B. Además, se determinaron los enunciados adjuntadores e identificadores de los personajes.

Los identificadores espaciales revelan tres tipos de espacios. El espacio físico identifica a El Salvador, como el lugar en donde se desarrollan los hechos; el espacio social, que muestra una sociedad con profundas desigualdades y el espacio político; en él se muestran los lugares donde los grupos de poder se reúnen y preparan sus acciones. Finalmente, en este apartado los autores mencionan los identificadores modales, por los cuales determinan que el empleo de frases interrogativas y admirativas alcanzan gran importancia en el texto.

En el nivel pragmático, los autores resaltan la intertextualidad del texto. Ellos encuentran relación entre el *Martirio del pastor* (1982) y los libros *Monseñor Romero* (1980), de Arnoldo Mora y *La voz de los sin voz*, de Jon Sobrino. En estos libros se detalla pormenores de la participación de monseñor Romero en los acontecimientos históricos de la época. Esta intertextualidad los lleva a plantear cinco textos que interactúan en la obra. Según ellos, aparecen textos sociales en donde se presenta una imagen de la sociedad constituida por diferentes grupos y, junto a ellos, los textos económicos, en donde se diferencian la clase dominante y la clase trabajadora, en lucha por la posesión y no posesión de los medios productivos y la consecuente discrepancia por salarios justos y mejores. Mencionan los autores, también, la aparición de textos políticos, estos tienen la función de mostrar en la obra, la lucha por obtener el poder político y las posiciones ideológicas antagónicas que fomentan un ambiente de anarquía. Otro elemento presente son los textos religiosos, presencia constante en toda la obra, reforzada por las críticas de parte de la clase dominante a monseñor Romero por haberse asociado, según ellos, a la teología de la liberación. Por último, explican los autores la aparición de textos psicológicos. La violencia que se retrata incide directamente en la conducta de los personajes. Por ello, no es de extrañar la presencia de subtextos como: miedo, terror, solidaridad, angustia y rebeldía.

Al final, los autores señalan el ideograma de la obra, entendido este como aquella función intertextual en que se materializan los códigos y los textos y que permite valorar la obra en su contexto histórico y social. El ideograma encontrado es el estado de sumisión en que vive el pueblo salvadoreño, producto de marcadas diferencias sociales y económicas.

En las conclusiones del artículo se explica que *El martirio del pastor* denuncia a las instituciones y grupos que quieren mostrar una imagen positiva de la sociedad, ocultando la opresión, pero igualmente esta obra critica a las organizaciones populares que caen en posiciones extremas. Además, este texto asume correspondencia con la concepción de Rovinski de la dramatización de lo inmediato y que el espectador valore su realidad y la importancia que tienen las acciones del hombre en su medio social.

El análisis realizado merece un comentario favorable por dos razones. La primera, porque se manifiesta como un análisis bien realizado con coherencia entre los objetivos planteados y el análisis realizado. Segunda, porque se muestra como un análisis completo, en donde se presentan los tres niveles fundamentales para el análisis de cualquier texto: el nivel sintáctico, el nivel semántico y sobre todo el nivel pragmático, por darle importancia relación del texto y el interpretante. En ese punto, resulta importante para efectos de nuestra tesis, pues es el punto fundamental de este trabajo este nivel de interpretación.

En la tesis *El teatro documental y la teología de la liberación en El martirio del pastor de Samuel Rovinski* (1990), de Justino Banda Campos se presenta otro aporte al estudio de la dramaturgia de Rovinski. El autor de la tesis lo justifica al explicar que existe un vacío en el análisis literario teatral y, además, porque la obra se centra en la historia conflictiva centroamericana. La intención de este análisis es determinar si esta obra se encuentra a la misma altura del teatro documental europeo. Igualmente, se pretendió determinar los postulados de la teología de la liberación en el texto. Se analizó tanto la dramaturgia documental europea como la hispanoamericana. Junto a esto se determinó la estructura formal del texto; se analizaron las unidades del espacio y su importancia; asimismo se analizó a los personajes desde la propuesta de A.J. Greimas. Paralelamente se analizó el tiempo, para tratar de ubicar los hechos ocurridos en un tiempo determinado; se analizaron los recursos escénicos sugeridos en el texto. En este trabajo se aclararon los enunciados lingüísticos presentados por los actantes y, por último, se estableció la relación entre el texto dramático y el contexto histórico. En la investigación se logró determinar que existen elementos para comparar la obra *El martirio del pastor* con el teatro documental europeo. Estos elementos fueron: el interés por revelar los hechos como realmente ocurrieron; se recrearon espacios geográficos y sociales reales; se presentaron personajes auténticos; se incorporaron trozos de fuentes históricas; se pretendió rescatar hechos que no son permitidos publicarse por la historia tradicional; y por último, la aparición de proyecciones filmicas, de comentarios y didácticas.

Este trabajo propuso que, efectivamente, en el texto están presentes una serie de postulados de la teología de la liberación. Para justificar esta idea se basan en las homilías que aparecen en el texto de monseñor Romero que muestran estos postulados. Conjuntamente, el texto intenta rescatar, según el autor de esta tesis, la vida y la muerte de esta figura tan importante. Para Banda Campos, tanto los dramaturgos como los teólogos de la liberación tienen el objetivo de cambiar las relaciones sociales, políticas, económicas y religiosas de nuestro continente. En este último punto, me parece que el autor cae en una generalidad poco sustentada en este trabajo. Esa idea arroja un cierto prejuicio hacia el texto. Lo califica casi de un texto denunciativo, delegando la riqueza literaria del mismo texto.

En la tesis *Comparación diegético-discursiva entre Madame Bovary y Ceremonia de casta* (1991), Gloria Quirós Castillo acude al análisis estructural para comparar el texto de Flaubert y el texto de Rovinski, dos textos de dos épocas distintas. En esta investigación se determinaron similitudes en el nivel de las funciones en los dos textos. También se encontraron similitudes entre los personajes Carlos y don Juan, Emma y Beatriz, Berta y el bastardo y muchos más. Para ello se realizó el análisis en el nivel de las funciones y de las acciones, que permitió señalar estas similitudes. En el nivel del tiempo, la autora explicó que en el tiempo ambos textos están formados por un relato básico, con analepsis que completan el tiempo contado. En el modo, se determinó que tanto *Madame Bovary* como *Ceremonia de casta* son relatos de acontecimientos; de acuerdo con la distancia, se puede decir que hay una presencia del informador con respecto a la información. En *Madame Bovary* hay predominio de la focalización 0 y en *Ceremonia de casta* existe un desplazamiento constante de la focalización 0 a la focalización fija. En el tiempo de la narración se encuentra diferencia, en *Madame Bovary* aparece una posición ulterior a la historia; en cambio en *Ceremonia de casta* hay una narración anterior y simultánea. Otra similitud que encontró la autora es en el nivel narrativo. En ambos textos predomina el narrador extradiegético-heterodiegético, porque son narradores que están totalmente ausentes de la diégesis. La posición ideológica de los dos narradores revela que ambos

no están de acuerdo con la mujer que se comporta como un objeto, pero esa rebeldía se vuelve un simple reconocimiento de los valores dominantes de la burguesía que no se pueden cambiar.

El análisis se presenta riguroso en la aplicación del método estructuralista. Se planteó una hipótesis y se llegó a su consecuente comprobación. A pesar de eso, en algunos momentos las explicaciones resultaron confusas y sin ampliar mucho de lo que se planteaba.

En el artículo de Kristin E. Shoaf “El martirio del pastor dentro del contexto del pensamiento de la teología de la liberación: el papel de la iglesia como opción preferencial para los pobres” (1999), se plantea la relación entre el texto *El martirio del pastor* y el pensamiento de la teología de la liberación. Para ello se relaciona este texto con los postulados de Gustavo Gutiérrez y Pablo Freire. Para la autora, la obra muestra una visión muy desarrollada del conflicto entre la Iglesia y el Estado. Para ella, el propósito es contextualizar este drama a través del papel que debe tener la iglesia como opción preferencial por los pobres. Se mencionan los principios de Gustavo Gutiérrez, quien manifestaba que un sector de la iglesia está ligado con el poder económico y político. A la par de este pensamiento de Gutiérrez se mencionan las ideas de Pablo Freire; este afirmaba que la liberación de la opresión significa la comprensión de que se puede cambiar la historia.

Los principios de estos pensadores se observan en la figura de monseñor Romero, para quien el propósito de la iglesia es servir a los pobres. Esto es precisamente lo que contextualiza *El martirio del pastor*. Otro intelectual con el cual la autora compara a Romero es con Leopoldo Zea. Según la autora, para ambos, el hombre, en general, está llamado a asumir un compromiso con los pobres y a luchar contra la represión. En síntesis, este artículo concluye que *El martirio del pastor* es una obra que contextualiza la vida de Romero y hace tomar conciencia de la realidad de los pobres.

Es interesante este texto porque aborda el discurso literario en relación con algunas corrientes de pensamiento importantes. El texto literario es la recreación de una realidad que debemos conocer y que tenemos la responsabilidad de cambiar.

El artículo “Acerca de ese gran acontecimiento: el enorme sujeto, el Gulliver dormido que apareció en La Sabana”(2005), de Ana Cecilia Castillo Víquez, se basa en los postulados de Alain Badiou. Para este filósofo es muy importante, no tanto crear verdades, sino establecer los procedimientos para llegar a ella. Para él, la noción del vacío suceso sin nombre provoca una situación a la que se adhiere al ser. En esta teoría, la relación entre acontecimiento y verdad es clave. Cuando un acontecimiento irrumpe en el orden establecido tiene por característica ser subjetivo e inhumano, es decir, es un vacío que tiene ausencia de significado. Este acontecimiento se funde con la subjetivación y de ahí se está instituyendo como verdad. Es decir, ocurre un acontecimiento que pone en marcha un procedimiento genérico que lleva a la subjetivación, y con ello a la verdad.

Esos postulados sirven de base a la autora para analizar el texto teatral *Gulliver dormido*. Lo primero es explicar el contexto histórico, en la crisis de los años ochenta, una de las crisis más fuertes y cruciales por las que ha pasado el país, debida sobre todo al agotamiento del modelo de desarrollo que mantuvo el país, que agravó la inflación, produjo incertidumbre económica y frenó la inversión.

En cuanto al texto, la autora plantea que en la obra acontece un hecho extraordinario, la aparición de un gigante dormido en La Sabana. Este suceso altera el orden público y es un vacío, tiene ausencia de significado. Por ello, se hace necesario nombrarlo. Aquí aparecen los operadores de conexión fiel que intenta instituir la verdad. Los operadores de conexión fiel son: el gobierno, los comunistas, los diputados, el sacerdote, el filósofo y hasta una viejita. Todos son testigos tratando de apropiarse de la verdad. Cada uno tiene una verdad que establecer, aunque no lo logran. El no establecer un procedimiento que lleve a la verdad, provoca que todo sea incertidumbre. Ese suceso que ocurre en el texto, vacío y ausente de significación, no logra explicación. Los operadores de conexión fiel intentan instituir la verdad pero no lo logran. Son operadores que están siendo infieles al mismo acontecimiento. Los grupos no llegan a convertirse en operadores de conexión fiel. No se da la subjetivación que desemboque en el establecimiento de la verdad.

El artículo presenta un abordaje muy interesante. Es un punto de vista novedoso, el aplicar una teoría filosófica, al analizar un texto dramático costarricense. Me parece que el marco teórico y la metodología se presentan como lo más importante de este análisis.

Comentarios de periódicos del libro *Cuentos judíos de mi tierra*

Isaac Felipe Azofeifa escribe un artículo titulado *Tiempo de hoy* (1982) en el que asume con bastante beneplácito el libro *Cuentos judíos de mi tierra*. Lo considera un libro que rompe con la monotonía del cuento costarricense. Para Azofeifa, es un libro valioso porque presenta un mundo inédito, presenta la historia de terror y angustia de los inmigrantes judíos. Son relatos que ofrecen la imagen del pueblo judío errante, expulsados del mundo y sin tierra. Lo que se respira, según el autor, es el terror en el alma de los niños, esto se percibe en el cuento “El miedo a los telegramas”. Estos relatos discurren con espontaneidad y dejan una imagen del país de los años treinta, presenta un pueblo abierto, con puertas hospitalarias a un nuevo comerciante, el polaco.

Carlos Morales es el autor de un comentario titulado “*Cuentos judíos de mi tierra*” (1982), sobre este libro de cuentos. En conjunto resalta el presentar el habitat de los personajes de la San José de los años cuarenta. Según el periodista, hay historias muy logradas y otras no tanto. En unos, dice se utilizan muy bien el elemento “suspense”; otros se quedan en un realismo de estilo que les impide alcanzar vuelo.

Buenas críticas recibió este libro en un artículo publicado por Mario Retana en *La República* de nombre *Cuentos judíos de mi tierra* (1982) en el que explica que el costarricense lee este libro con interés, por mostrar un área desconocida, las tradiciones de un pueblo perseguido, los conflictos de identidad y el retrato de la San José de principios de siglo. Para el señor Retana, es innegable que esta colección está muy cerca del corazón del autor.

No en tan buenos términos se refirió Enrique Tovar a esta colección de cuentos en el periódico *Universidad* (1982). Considera que no todos los cuentos son tan buenos como *Con el pie derecho*. Los cuentos revelan el ghetto que los propios judíos han establecido en nuestro país. Estos destilan autobiografía. El uso de palabras hebreas no es tedioso e incorpora al lector más fácilmente en el mundo que describe. El autor le critica que casi no se mencionan las facetas de la

figura del polaco, pero describe a Rovinski como un judío integrado a nuestra sociedad costarricense, que presenta a hurtadillas escenas diferentes y asombrosas de ese mundo judío.

Mejores críticas recibieron estos cuentos en un artículo publicado con el mismo título del libro en *La Nación* por Carlos Catania (1982), quien señala que estos relatos además de ser un homenaje, se constituyen en cuentos limpiamente escritos y con profundidad en su contenido. En estos se recrea la aventura migratoria de los perseguidos, lo cual inevitablemente lleva a una descripción del pasado costarricense urbano. Esto se percibe muy bien, dice Catania, en el cuento “El miedo a los telegramas” y otros cuentos, en donde a través de los ojos de la niñez se percibe una época que cambia.

Otro comentario apareció en *La Prensa Libre* escrito por Gonzalo A. Páez sobre estos cuentos “Los cuentos de Rovinsky” (1982), quien señala que la obsesión por el mito, la aversión a la disciplina, la xenofobia vergonzante y la incultura son características con que se topan los inmigrantes judíos en la San José de los años cuarenta. Esta colección, dice Páez, habla de interioridades, de la confrontación étnica. Según Páez, el autor con pluma fluida teje ocho cuentos llenos de ambiente y aroma.

No tan favorable se mostró Miguel Arturo Ramos en un comentario publicado en *La República* con el mismo título del libro en 1983. Para él, este no muestra la historia desgarradora y de terror que se esconde detrás del holocausto. Este texto, según Ramos, sigue sin ser testimonio literario de la condición de los judíos. Es un texto que se vuelve muy autobiográfico y que no profundiza en su intención. Para él, el texto no se compromete con lo que dice y cae también en falta de intensidad.

Por último, en el suplemento *Tiempos de mundo* apareció el artículo *Historias con acento extraño* (2000), escrito por Carlos Porras, quien comenta los cuentos y recalca su tono nostálgico. Primero, explica sobre las inmigraciones judías y la figura del polaco en la sociedad costarricense. Los considera humorísticos, con cierto aire de tragedia y solemnidad, característico tono que, según él, adoptan los judíos. Por ello, los critica de reafirmar ciertos estereotipos con respecto a los judíos. Por ser un texto dirigido a los costarricenses, el autor pone notas al pie de página, traducciones y explicaciones que sin ellos hubiera sido incomprensibles. Porras termina considerándolo un libro agradable desde la portada misma.

En síntesis, se puede decir que estos comentarios giran alrededor del beneplácito, por el aporte que realiza el autor, a la literatura costarricense, al retratar la realidad de un grupo como los inmigrantes judíos. Esto, junto con la presentación de la San José de principios de siglo, es visto como lo más valioso de esta colección. Para otros autores, es su afán por rehuir los horrores y las angustias del holocausto

Crítica en periódicos acerca de *La víspera del sábado*

En el periódico *Universidad*, apareció una crítica de teatro de Alberto Cañas acerca de obra *La víspera del sábado* de Samuel Rovinski. Cañas la considera la más dulce y tierna, pero a la vez veraz y sabia de las piezas del autor. Para él, es una obra no pretenciosa, que logra ser

trascendental porque no se lo propone. La obra tiene ciertas reminiscencias chejovianas, en tanto le interesan más los personajes y sus frustraciones. Según Cañas, sabe colocar el “pathos” judío en términos puramente costarricense, y con ello obliga al espectador a comprenderlos. La trata de obra superior de Rovinski en comparación a *Un modelo para Rosaura*. Esto a pesar de las objeciones que le hace: como que el primer acto no se relaciona mucho con los otros dos; o que traslada el ataque de Pearl Harbor a un día entre semana cuando ocurrió un domingo.

Los saqueos, para Cañas, figuran positivamente en la pieza y cuando la familia judía cambia de papeles, se produce una escena bellísima de la asimilación de la costarricense.

El análisis del señor Alberto Cañas es agudo y directo. Hace una buena descripción del montaje de la obra y, sobre todo, del valor que como propuesta dramática tiene este texto.

En el artículo de Margarita Rojas “*La casa y el poder, el teatro costarricense entre 1980 y 1994*” (1998) se analiza el valor de la casa dentro de varios textos teatrales; y se señala que la casa sirve como centro, en donde se organiza el mundo representado. La casa se opone a un afuera: el barrio, la selva, Europa. Se mezclan en este espacio el presente, el pasado y futuro, por ello, afirma que la casa es punto de transición tanto espacial como temporal. Dominado por la tradición y la transición, es un espacio para la familia de preservación y renovación. La presentación de los ejes vertical y horizontal hace de esta casa cerrada y abierta a la vez. La casa preserva a la familia de los peligros del afuera durante la celebración del *sabat*, día que simboliza el descanso antes de la actividad. Todo es transitorio, como el espectador sabe que es la obra de teatro.

4. Objetivos

Partiendo de la poca presencia que tiene la teoría de la recepción en trabajos de investigación y sus posibilidades como instrumento de análisis que abre otras esferas en el análisis del texto, se percibe como un campo poco utilizado para acercarse a la obra de Samuel Rovinski. Además, se han encontrado pocos análisis del cuento “El miedo a los telegramas”. Los pocos acercamientos lo han hecho, lo han tratado levemente por haber sido abordado dentro de la colección de cuentos. Por ende, lo han utilizado tan solo como referencia sin mayor profundidad.

Menos fortuna ha tenido *La víspera del sábado*. Posiblemente, está entre los textos de Rovinski menos analizados. Las pocas referencias a este texto se han hecho al estudiar la obra del autor en su totalidad, sin particularizar la obra.

La comparación de estos dos textos por tener ambos en el nivel de la historia mucha similitud es un campo de investigación en que no se ha reparado, hasta este momento. La anécdota presentada es la misma. Sin embargo, cada uno desarrolla su propio universo y sus propios mecanismos expresivos. Las similitudes y las diferencias permitirán identificar las formas interpretativas de cada uno de los textos.

Ante esto se plantean los siguientes objetivos:

1- establecer si los distintos Lectores Modelos de “El miedo a los telegramas” y *La víspera del sábado* y las estrategias textuales explican las diferencias entre ambos textos;

2- analizar las estructuras espaciales del cuento y la obra de teatro;

3- identificar posibles intertextos que se puedan articular con la estructura espacial y los Lectores Modelos.

Scriptorium

CAPITULO I

PERFILES DE LOS LECTORES MODELOS

En este capítulo se pretende analizar los Lectores Modelos del cuento y la obra de teatro. Primero, se analizará la competencia lingüística de los dos Lectores, se señalará la importancia de las variantes lingüísticas, de los nombres y los topónimos. Luego, se explicará la importancia de la competencia enciclopédica, se señalará las dos tradiciones religiosas que aparecen en estos textos, la cristiana y la judía. Para referirse a la ritualidad judía se explicará la competencial intertextual del Lector Modelo de la obra. Al comparar sus símbolos, sus costumbres y las condiciones socio-culturales, se permitirá explorar estas diferencias, y el papel que juegan en estas los Lectores Modelos.

5.1 Competencia lingüística de los Lectores Modelos

El análisis lingüístico es un instrumento beneficioso para acercarse a la interpretación del texto. No se puede negar el papel tan importante que tiene la lengua en la construcción de una cultura y cómo a través de esta, se percibe la relación del hablante con su realidad. Identificar las formas léxicas da la oportunidad de presentar los diferentes significados que están vinculados al contexto social de los individuos.

El análisis de las competencias lingüísticas de los lectores permite establecer los diferentes códigos lingüísticos que rigen al texto y su intencionalidad comunicativa. En esta intencionalidad comunicativa adquiere importancia la participación del Autor Modelo y su respectivo Lector Modelo. Por ello, el realizar el análisis de formas léxicas es un instrumento eficiente para diferenciar los dos Lectores Modelos de los textos estudiados.

En el cuento y la obra teatral se tiene una misma variante lingüística: el español de Costa Rica. Esto permite ubicar geográficamente ambos textos, con lo que se delimita el campo lingüístico en que se van a mover los personajes, y por ende, el texto mismo. No se puede afirmar que en los dos textos abunden costarriqueñismos, pero contienen ejemplos perfectamente ubicables dentro de esta variante lingüística. Al buscar en el libro *Nuevo diccionario de costarriqueñismos*, de Miguel Ángel Quesada se corrobora la utilización de esta variante.

En el cuento “El miedo a los telegramas” aparecen los siguientes ejemplos del español de Costa Rica: chumicos, copos, chunches. En la obra *La víspera del sábado* aparecen los siguientes costarriqueñismos: chumicos, vos (aplicación del voseo), peseta, polaco (Quesada, 1979: 94, 103, 209, 217). Si se parte del hecho que nada es gratuito en el texto y que en el trabajo interpretativo nada es fortuito, ese vocabulario pretende aclarar la competencia lingüística de los Lectores Modelos como parte de una estrategia textual del Autor. Para organizar su estrategia textual este refiere a una serie de competencias, incluida la lingüística, que tendrá como función darle contenido a las expresiones que utiliza. Por ello, es importante señalar la competencia lingüística en los dos

Lectores. En los textos, el Autor Modelo utiliza una variante lingüística específica para un Lector Modelo también muy definido. La variante lingüística concretará semejanzas y diferencias entre los dos lectores. La particularidad lingüística de los dos textos hace posible observar las semejanzas y las diferencias lingüísticas.

La preferencia en la utilización de un código lingüístico diferente del idioma español muestra la intencionalidad del Autor Modelo al referirse a diferentes Lectores en cada texto. No se debe olvidar que el Lector Modelo es una categoría prevista por el Autor y para ello utiliza diferentes medios para construirlo, incluyendo la lengua.

En la obra de teatro aparecen varias expresiones de la lengua hebrea. Ese elemento, lógicamente, excluye y a la vez delimita al Lector. La obra de teatro contiene las siguientes expresiones del lenguaje hebreo:

VOCABULARIO	SIGNIFICADO
Eretz Israel ¹	Tierra Santa
Sheliaj ²	Líder
Oy vei ³	¡Oh desgracia!
La torá	libro sagrado
Alia ⁴	emigración judía a la tierra de Israel
Lekaj ⁵	pastel de miel
Guetiberifish ⁶	receta con pescado
jale ⁷	pasta o jalea

Figura 1. Vocabulario judío

Los ejemplos anteriores aparecen sin un instructivo o glosario que pudieran guiar a un lector que desconozca sus significados. Eso lleva a pensar que, para el Autor, su Lector Modelo es ante todo un Lector de identidad hebrea. Ello se nota por los diversos pasos cooperativos que debe realizar el Lector para actualizar las estructuras discursivas. En este la primera necesidad es manejar un diccionario básico, que es ese código que el Lector Modelo utiliza para reconocer una cultura.

¹ Esta palabra aparece en www.historiasiglo20.org/text/israelindendencia.htm.

² Aparece en el libro El Talmud tratado de Rosh Hashana por Alef Hokhma. Pag 504

³ Su traducción aparece en <http://es.zettapedia.com/oy-vey.htm>.

⁴ Su significado aparece en http://www.mfa.gov.il/MFAES/MFAARCHive/2000_2009/2004/Alia.

⁵ Su significado aparece en <http://pasteleriacaseranms.blogspot.com/2011/08/leikaj-o-lekaj-o-pastel-de-miel-tarta.html>

⁶ Su significado aparece en <http://www.delacole.com/cgi-perl/cocina/verreceta.cgi?receta=11>

⁷ Su significado aparece en http://www.arecetas.com/receta/JALE_Y_PAN_KOILICH/50123/

Los ejemplos inducen a pensar que el Autor presenta un grado de dificultad lingüística y apela a la posibilidad idiomática del Lector para lograr el nivel interpretativo del texto. Un dato más respecto de lo anterior, que ejemplifica todo lo explicado es cuando al final de la obra de teatro la madre recita una oración judía, que no se traduce. Lo anterior revela que la obra requiere un Lector que la comprenda y al cual no le resulta desconocida: “Barúj atá A-do-nái E-lo-héinu mélej haolám / ashér kidshánu bemitzvotáv vetzivánu / lehadlik ner shel Shabat Kodesh (188)”. Traducción: “Bendito eres Tú, Dios, nuestro Señor, / Rey del Universo, quien nos santificó / con sus preceptos y nos ordenó encender / las velas del sagrado Shabat”⁸.

En el cuento, la presencia del lenguaje hebreo es casi nula, salvo por una palabra: *kadisch*. La intencionalidad del Autor es rehuir el hebreo pues incluso se explica el término en una nota a pie de página. Se percibe en ello que los dos textos tienen indicios de que los perfiles de los dos Lectores son diferentes. Se advierte que el elemento que permite establecer cierta diferencia entre los Lectores Modelos es el componente lingüístico. Este es un elemento de una estructura mayor que permitirá identificar los perfiles de los Lectores.

5.2 Competencia enciclopédica de los dos Lectores

Cada texto es un universo de sentido que trasciende la simple lectura. Establecer la relación entre la cultura y el texto es otro movimiento cooperativo que realiza el Lector en la posibilidad interpretativa del texto literario. Comparando los dos textos se percibe que el marco cultural de cada texto es diferente por los dos tipos de Destinatarios que proponen. Son varios los aspectos que ejemplifican este fenómeno: además del léxico, la enciclopedia y la ubicación geográfica.

Los nombres de los personajes

Un aspecto que particulariza a los Lectores Modelos son los distintos nombres de los personajes en ambos textos; puesto que sus destinatarios pertenecen a una tradición cultural diferente.

En el cuento “El miedo a los telegramas” aparecen los siguientes nombres: Rosa, Gina, Paco, Carlos, Luisillo, y Chico, que son todos nombres en español, comunes en la realidad costarricense y, por lo tanto, cercanos a un Lector que los reconoce como parte de su entorno.

En la obra de teatro los nombres de los personajes son hebreos: Ester, Moisés, Regina, Greta, Rubén, Bolcha, Raquel, Gueña, Jaim. Es importante señalar que en ambos textos los personajes cumplen el mismo rol o función, pero esa similitud existe solamente a nivel de las acciones puesto que la forma de nombrarlos del Autor Modelo se muestra en los nombres que llevan.

⁸ Esta traducción aparece en <http://www.jabad.org.ar/shaba>.

Estas diferencias se terminan de percibir cuando se compara la forma en que se refieren a los mismos personajes en los textos:

	Cuento	teatro
hermana	Gina	Regina
hermana	Rosa	Jaya
niño	--	Moisés
amigo	Luisillo	Rubén

Se muestra así que algunas diferencias lingüísticas y ciertas referencias señalan una distinta intencionalidad del Autor Modelo en relación con la estructura cultural y, por lo tanto, con el lector que pueda comprenderlas.

Topónimos y los Lectores Modelos

En el proceso de interpretación intervienen las variadas estrategias con las que el Autor previene el tipo de Lector de su texto. La competencia enciclopédica tiene un valor importante como forma de análisis del texto. No solo los códigos lingüísticos ayudan a particularizar al Lector Modelo, también la necesaria información que maneje el Lector de su mundo cultural. Para lograr actualizar las estructuras discursivas el Lector confronta el sistema de códigos y subcódigos con la competencia enciclopédica a cuál la lengua remite.

La información sobre la geografía del texto es pertinente a la hora de particularizar al Lector, pues gracias a esta se selecciona el destinatario y su medio de actualización. Sobre esto la elección de ciertas marcas restringidas seleccionan al destinatario, afirmando a veces su género o restringiendo su campo geográfico. Precisamente, esta determinación del espacio geográfico es un elemento más que configura al Lector Modelo.

En el cuento “El miedo a los telegramas”, hay una intención por presentar una descripción de la geografía nacional. Aparecen los nombres de varios lugares, cuyo reconocimiento remite a una particular competencia enciclopédica. Los topónimos en el cuento son: Guanacaste, Parque Central, el Moderno, La Sabana, el Asilo Chapuí, el Paseo Colón, el Sanatorio Durán, el volcán Irazú, la Avenida Central, La Catedral y San José. Todos forman parte de la topografía nacional, una geografía que al Lector Modelo costarricense le parezca familiar. La apelación a un Lector Modelo costarricense está muy bien aclarada cuando en el texto se compara el avión con un autobús: “Aterrizó por el fondo del llano, dando brincos en el zaguán, como si se tratara de un autobús de Sabana-Cementerio” (14). Esta información apela a un destinatario que maneja con propiedad la realidad geográfica del país, pues al hacer la comparación el lector se ve en el compromiso de relacionar dos medios de transportes de la realidad cotidiana de Costa Rica.

A diferencia del cuento, además de la geografía nacional, la obra de teatro *La vispera del sábado* incluye referencias a espacios no costarricenses, lo cual hace entender que el nivel de

competencia del lector tendría que ser distinto. En el texto teatral aparecen los nombres de los siguientes lugares de la geografía nacional: Contry Club, Club Unión, la avenida, el Parque Central, el Parque Bolívar, Guanacaste, San José. Nuevamente, se podría señalar que por esta información es dirigida a un Lector Modelo costarricense. Sin embargo, la mención de espacios geográficos de la realidad internacional, agregan un elemento más a la configuración de este Destinatario. Los espacios internacionales que aparecen en el texto son: Palestina, Polonia, Estados Unidos, Suecia, Rusia, Washington y Alemania. Todos estos espacios adquieren una connotación importante si lo ubicamos dentro de determinado marco cultural, en el caso del Lector Modelo que tiene esta obra, estos lo acercan a una realidad histórica que fue importante para la configuración de su identidad. Si se ubica la aparición de estos espacios y el periodo histórico que se retrata en el texto teatral, en este caso la Segunda Guerra Mundial, permiten ir detectando el tipo de destinatario que el texto requiere. Además, todos estos lugares tuvieron gran importancia en los procesos de emigración de los judíos en este período de la historia. Su peso histórico los hace tener gran trascendencia en la historia judía del siglo XX. Se entiende entonces, que su utilización de estos lugares por parte del Autor Modelo es otra estrategia discursiva que pretende moldear a un Lector Modelo específico, un lector modelo judío. La razón de esta diferencia es que su Lector Modelo tiene una competencia enciclopédica diferente, con respecto al texto narrativo.

La mezcla en la mención de los dos espacios explican que el perfil del lector que se percibe a través de los topónimos es de un judío costarricense, sumergido en una realidad de la cual se siente parte.

5.3 Domingo y sábado, dos tradiciones religiosas y dos Lectores Modelos

5.3.1 Tradición cristiana en el cuento “El miedo a los telegramas”.

Cada texto supone un patrimonio cultural en que se basa su intencionalidad comunicativa. El Lector, como parte importante de este modelo, deviene en un punto de dirección hacia donde el texto camina y desemboca. El análisis de la naturaleza semántica de este patrimonio cultural se convierte en un intento por determinar el proceso de destinación del texto y, por ende, su configuración.

Domingo, día de celebración cristiana

Para la identidad de un pueblo, el sistema de creencias es un elemento fundamental en la construcción de esta. La religión católica es por ello un aspecto a tomar en cuenta para determinar el marco cultural para la comunidad costarricense. Esta religión, tomada como religión oficial por el estado, ha pretendido ser el resguardo de los valores morales de la sociedad costarricense. Por ello, no es de extrañar que muchas de sus costumbres, tradiciones y símbolos han sido incorporados a la idiosincrasia del ser costarricense. Las tradiciones católicas, o más puntualmente las tradiciones cristianas, están presentes en el marco conceptual de la realidad

costarricense. Por ello, en un cuento como “El miedo a los telegramas”, que está dirigido a un destinatario costarricense, es normal que tenga estas referencias.

El domingo es el día más importante para los católicos cristianos. Este fue el resultado del paulatino rompimiento de los primeros cristianos con la iglesia tradicional judía. En el libro *Historia de la iglesia católica*, escrito por Bernardino Llorca S.I, se menciona el cambio de día festivo. Se señala que las celebraciones cristianas, en un principio por el siglo I, se desarrollaban los días sábados, todavía ligadas a su pasado judío. Pero conforme se fueron separando, el domingo se convirtió en el día más importante (Llorca, 1950: 270).

El cambio por el domingo como día más importante en el calendario cristiano se percibe en el libro central de la creencia cristiana, *El nuevo testamento*. Existió un interés en los primeros escritores cristianos que los sucesos más importantes ocurrieran precisamente el domingo, elemento fundamental para la formación de una nueva era religiosa, la cristiandad. En el *Nuevo testamento* abundan ejemplos de este interés:

- 1- En domingo resucitó Jesús. (Mt 28: 1 ; Mc 16:2 ; Lc. 24 :1; Jn 20: 1)
- 2- En domingo se apareció Jesús a las dos mujeres. (Mt 28:9)
- 3-En domingo se apareció Jesús a los apóstoles. (Jn 20: 19-20)
- 4-En domingo se apareció Jesús al apóstol Tomás y este proclamó su fe (Jn 19: 26-28)
- 5- En domingo se recibe el Espíritu Santo en Pentecostés (Hc 2)
- 6-En domingo ,se dice, asciende Jesús a los cielos (Lc 24:13, 50-51)

Las actividades públicas y los hechos de importancia para las comunidades cristianas tienen lugar en el día que posteriormente será señalado como el día del Señor. Esto explica la constante aparición del día domingo en el cuento “El miedo a los telegramas”, en el cual la gran mayoría de los acontecimientos importantes ocurren precisamente este día. Hay una intencionalidad del Autor Modelo de precisar a un Lector Modelo a partir de este detalle:

- 1- Mamá había llorado mucho la víspera del domingo (11)
- 2- Me dormí muy contento pensando que mañana sería domingo e iríamos a La Sabana a esperar a papá (12)
- 3-Ese domingo llegamos al llano de La Sabana cuando ya estaba repleto de gente (p, 13)
- 4-Todos los domingos mamá iba a visitar a papá y Rosa se quedaba a cargo de nosotros (15)
- 5- Las cosas mejoraron en mi casa y pudimos volver los domingos a La Sabana pero ya no era igual que antes (18)

6- Los domingos en La Sabana perdieron el encanto de otros días, cuando papá me llevaba a remar en el laguito, al venir a San José (19).

Existe pues un indicio que al igual que en la tradición cristiana, en el mundo del texto es el domingo el día más importante. Esto se comprueba si se fija en que el único día que aparece en el cuento es el domingo y su constante repetición es una intencionalidad del Autor Modelo de exponer este día como un elemento trascendente dentro la intencionalidad del texto, la de cristianizar el mundo mostrado para un Lector Modelo también cristiano.

El sol, símbolo de la iglesia cristiana

Para la consolidación del catolicismo como religión oficial del estado romano, este se vio en la obligación de desechar ciertos símbolos y retomar otros de origen pagano. En el devenir histórico de esta religión, el proceso de suplantación e incorporación que hizo, le dio un gran empuje para su total crecimiento y consolidación como la iglesia más importante de Europa. En este contexto, se incorporó dentro de la simbología de la iglesia católica la imagen del sol, un elemento tomado de la religión romana. Olivier de La Brouse y otros explican esta relación en el libro *Diccionario del cristianismo*. Estos señalan que la adoración de Cristo, visto como sol de justicia, suplantó en el Mediterráneo a todos los antiguos cultos del sol. La imagen de Cristo, iluminado con rayos solares, se deriva de las imágenes del dios Helios. El día del sol era el primer día de la semana romana que se convirtió en el domingo. Incluso la denominación día del sol se conserva en las lenguas germánicas y anglosajonas (La Brousse, 1974: 715).

En el cuento se nota la presencia del sol como símbolo de la tradición católica- cristiana. Este corona el mundo católico que el texto tiene la intención de presentar. Precisamente, al describir el encuentro con el padre, aparece el sol como elemento reinante, poderoso y siempre presente. Un retrato del dios cristiano que domina desde las alturas y que sin él esta realidad estaría incompleta: “Señoras con sombrillas de colores, para proteger del fuerte sol, llevaban a sus niños de la mano (13)”. Después cuando se acerca la avioneta, nuevamente aparece el sol como elemento de poder en la secuencia: “El sol hacía brillar el cuerpo plateado y me lastimaba los ojos y yo sentí que iba a llorar” (14).

El sol en la tradición católica fue tan fundamental que incluso sirvió como centro del calendario occidental, de ahí que se le defina como un calendario solar. Esa utilización del sol para señalar el avance del tiempo se presenta en el siguiente pasaje del cuento: “Recorría a caballo las mismas montañas que yo veía desde el techo y regresaba tostado por el sol y con mucho dinero” (16).

Por tanto, la presencia del sol, símbolo de la religión cristiana, es otro indicio de una referencia al marco religioso de la cultura costarricense. En el texto, el Autor dibuja un mundo para un Lector Modelo definido. Este símbolo es otro elemento más dentro de varios que utiliza el Autor Modelo por construir un mundo cristiano.

Encuentro con el padre, alegría de una celebración religiosa

Una particularidad de las celebraciones religiosas es el profundo significado de los hechos y los rituales, los cuales forman parte de un marco conceptual que da solidez a la creencia, pilar fundamental para el desarrollo de cualquier religión. Una de las características importantes de la religión católica es el valor de la celebración como motivo de desplazamiento. El creyente está en la obligación de acudir en un recinto sagrado al encuentro de su dios. En el libro *Diccionario de las religiones del mundo* (1997) de Paul Poupard, se explica este punto, cuando describe el significado de la fiesta cristiana, para la cual las peregrinaciones cumplen un papel muy importante. Se trata de manifestaciones, marchas hacia lo trascendente, un moverse hacia sus reuniones llenas de fraternidad. La fiesta responde a un deseo de unión; se rompe con el aislamiento, se lleva a conocer colectivamente algunos momentos que se vuelven momentos sagrados (Poupard, 1997: 624).

La idea de peregrinación y desplazamiento, fundamental en el credo cristiano, está presente en el cuento “El miedo a los telegramas”. El pasaje cuando la familia viaja a recibir al padre al aeropuerto, el cual es una alegoría del viaje del creyente al encuentro con su dios-padre, un desplazamiento a un lugar designado para encontrarse con lo celestial. Es un reforzar su creencia y recuperar su esperanza y su felicidad, conceptos que claramente aparecen en el cuento, al realizar esta peregrinación. El narrador expresa su gozo por dirigirse al encuentro del padre, el mismo gozo que siente el creyente cristiano al acudir al encuentro de su padre-Dios. Así lo expresa el niño en el texto: “Me dormí muy contento, pensando que mañana sería domingo e iríamos a La Sabana a esperar a papá. Yo estaba ansioso de verlo” (12).

Junto a la noción de desplazamiento, otro concepto importante del cristianismo es la idea de reunión, que es la unión de una multitud de creyentes, en un lugar al encuentro del señor. En el libro *Diccionario del cristianismo*, al definir la palabra *celebración*, se señala que es la acción de los que se reúnen, gran número para una festividad (De la Brouse, 1974: 154). La reunión de una multitud de gente en un punto para una gran celebración, también aparece en el texto narrativo y el narrador lo señala claramente acentuando esa actitud iconoclasta con que se construye esta secuencia. Es una celebración típicamente cristiana, abierta a todos los “gentiles” de diferentes clases y procedencias. Los asistentes llegan con sus mejores galas, como en la misa cristiana, acuden a su reunión del domingo, en un ambiente totalmente festivo. Así lo expresa el texto: “Ese domingo llegamos al llano de La Sabana cuando ya estaba repleto de gente.” (13) Como se ve este punto de reunión aglutina a mucha gente. Las personas se visten apropiadamente con lo mejor de sus vestiduras: “Señoras con sombrillas de colores para protegerse del fuerte sol, llevaban a sus niños de la mano. Los hombres, unos en camisa y otros con saco y corbata, paseaban por el llano entre avionetas” (13) Todo ello en un ambiente festivo acentuada no solo por la multitud sino por los colores que dominan la escena. Junto a las sombrillas de colores se hace esta descripción: “Estaban los vendedores de copos, mazamorra, granizados y piñas, arrastrando sus carritos pintados (13)”. Es así que este día es festivo por ser el día dedicado a su dios, aquí la comunidad se encuentra y se reconoce en sus propias costumbres.

Otro elemento importante en el marco conceptual de la tradición cristiana lo ocupa la idea del cielo como el espacio de la deidad. Para el feligrés, este es el trono desde donde Dios gobierna el universo, presente como recompensa para los hombres que han obrado bien en la tierra y se les otorga el privilegio de estar con El por toda la eternidad. Por esto en sus rezos se da

la regular presencia de este mundo celestial. En *Diccionario del cristianismo* respecto al valor del cielo se señala que es el símbolo de los bienes espirituales cuya elevación rebasa absolutamente las realidades terrestres. El cielo es el estado de la intimidad divina, es un estar con su dios (De la Brouse, 1974: 159). En la celebración que aparece en el cuento, el cielo es el centro de esta. Para reforzar esta simbología de la tradición católica –cristiana, cuando se llega al punto culminante de la llegada del avión, inevitablemente los concurrentes vuelven su mirada al cielo, gesto por demás normal en su celebración religiosa es, en esencia, el presentar el anhelo del hombre terrenal con lo celestial.

El cielo, la presencia del sol, el desplazamiento, la idea de celebración y la aparición del domingo confirman que el cuento tiene la intención de construir un mundo de tradición católica-cristiano, todo parte de una estrategia que presenta el texto y lo cual lleva a la conclusión de que el perfil del Lector del cuento tiende a ser un Lector Modelo costarricense católico.

Comida: otro rasgo de la sociedad costarricense

Un último elemento que termina de afianzar la idea de que este cuento está dirigido a un Lector Modelo costarricense es la mención de la comida. El arte culinario es otro elemento del mundo cultural de un pueblo, la dieta alimenticia es parte de la identidad de una nación. La presencia de un alimento puede invitar al Lector a reconocer una realidad en la que él se sienta identificado. En el caso del cuento “*El miedo a los telegramas*”, la única mención a algún alimento se presenta cuando el narrador se encuentra desayunando, un desayuno por lo demás normal dentro de la dieta costarricense. El niño come un par de huevos fritos, pan lleno de mantequilla y queso, y un café. Esta comida está lejos de tener algún significado ritual, como sí ocurre en la obra teatral, es más un alimento de la cotidianidad costarricense. Una realidad a la que el texto se quiere acercar no desde el punto religioso sino desde un punto de vista más habitual.

5.3.2 Tradición judía y Lector Modelo en “La víspera del sábado”

Importancia del sábado para la tradición judía

Cada cultura tiene sus valores propios, que le otorgan una particularidad que las separa de otras culturas y que refleja su singular visión de mundo. En la tradición judía, el día designado como el día del Señor es de total de respeto, respeto dictado por el Torá, libro sagrado de esta religión. Esa costumbre se instaura desde el mismo texto y todos están obligados a cumplir: “Acuérdate del día de reposo, para santificarlo. Seis días y harás toda tu obra, mas el séptimo (sábado) es día de reposo para Jehová, tu Dios” (Exodo 20: 8-10).

Por ello, en la religión judía, la fiesta más importante, el shabat, se celebra el día sábado. Sí cabe explicar que el calendario judío tiene una forma diferente de temporalizar el día, con respecto al calendario cristiano. Para el judío, el día empieza al anochecer y termina al siguiente

anochecer. Eso explica que el día del *shabat* empieza el viernes y termina el sábado. Para un Lector Modelo judío es totalmente comprensible y muy natural. En consecuencia en la obra teatral constantemente aparecen el sábado y el viernes como días de hechos trascendentales:

Estamos en diciembre de 1941. Es la víspera del sábado (65).

Sra B: ¿No sabe que hoy es viernes...shabat? (67).

Sr H: Vamos Güeña, tengo que hacer unas cuentas y falta poco para el shabat (180).

Bolcha: Es muy sano y trabajador. Claro un poquito mayor; pero es un buen judío: no falta nunca un sábado a la sinagoga (112).

Así se induce que el texto teatral se diferencia del cuento por su interés por dibujar el mundo desde el punto de vista de un judío. En este punto toma relevancia la mención del día sábado como día de gran trascendencia, que rompe con la cotidianidad y expresa el interés religioso presente en todo el texto. Mientras que el día importante en el cuento es el domingo en la obra teatral es el sábado. La estrategia textual es diferente por corresponder a un destinatario diferente.

Un ejemplo de lo anterior se percibe cuando en ambos textos se refiere a los días de visita del padre en el sanatorio. En el cuento, el día de visita es el domingo, día fundamental en la tradición cristiana. Por otro lado, en el texto teatral, la madre es invitada a visitar al padre, por el doctor Blanco, los sábados, día que como se ha explicado, es fundamental en la tradición judía. Al establecerse esta comparación se percibe que ambos textos plantean un marco cultural diferente, que está en correspondencia con el tipo de Lector Modelo de cada uno.

Competencia intertextual del Lector Modelo, ritualidad judía del *shabat*

Si existe un pueblo para el cual la tradición y sobre todo la religiosa, tiene un papel trascendental en su vida, es el pueblo judío. Fiel reflejo de esto es la forma en que se lleva a cabo la ceremonia del *shabat*, un rito que expresa la rigurosidad espiritual de un pueblo que se siente escogido por Dios. El sentimiento de ser los elegidos por el creador hace que en ellos el sentido de pertenencia esté profundamente arraigado en su conciencia colectiva. Su ritualidad es un elemento que señala la competencia intertextual del Lector Modelo, la cual debe verse como un sistema semiótico que el Lector tiene que manejar en su competencia.

En el libro *Tradiciones y costumbres judías*, Erna C. Schlesinger explica la ritualidad que se ofrece alrededor de este día tan importante para los judíos: la festividad invade todos los aspectos de la vida familiar, la cual se manifiesta simbólicamente de varias maneras: en la casa, en la mesa, en la vestidura. Es un día en que se respira gran solemnidad y regocijo (Schlesinger,

1963: 23). La solemnidad de la preparación de las tareas del día está presente en la obra. Los preparativos y la preocupación por una presentación adecuada para ese día están presentes al iniciar el texto cuando la madre le pide al niño Moisés que se vaya a cambiar de ropa porque debe prepararse para el shabat. Estos momentos previos al *shabat* son de mucha preparación y tienen un profundo significado para los judíos y su obediencia para con este día. Según Schlesinger, en todos los hogares los preparativos para el sábado son ejecutados con el entusiasmo de quien se apresta a recibir a un huésped bienvenido (Schlesinger, 1963: 24). En ese aspecto, el de la preparación de la casa para la celebración, se diferencia de la festividad cristiana, una festividad que sobre todo se realiza fuera de la casa. Para el judío el hogar, punto de encuentro de la unión familiar, tiene un papel importante. Por ello hay un interés por parte de la familia de engalanar la casa para la ocasión. Lo anterior se muestra en la obra teatral al describir el escenario y la primera aparición de la madre, ella afanada con el orden y la limpieza de la casa.

El acto de inicio del shabat corresponde sobre todo a la mujer, quien es el pilar fundamental de la familia y con esto adquiere notoriedad en la celebración. En el libro *Judaísmo, sefarad, Israel: actas del II encuentro sobre minorías religiosas*, de Santiago Catalá Rubio, José María Martí y David García -Pardo, se señala la importancia de la mujer en ese ritual. En la fiesta familiar la cena empieza cuando se pone el sol. La mujer alcanza gran protagonismo, la madre es la encargada de encender las velas y recitar la bendición del sábado (Catalá, 2002: 41). El protagonismo de la mujer en el ritual del shabat se presenta en la obra. Eso aclara que el texto respeta toda la ritualidad que rodea a ese día y al cual pretende representar. Al inicio del texto teatral, es la madre la que realiza esta acción, enciende las dos velas en voz baja, y con los ojos cerrados, da la bendición del sábado.

Como ya se ha explicado, en toda la festividad se resalta la unión familiar. Para el judío, su legado cultural y su sentido de respeto por sus lazos de sangre, los hacen respetar lo que ellos consideran la voluntad del señor, ser su pueblo elegido. El *shabat* es un día de celebración para la familia, día de reflexión y de manifestación de su fe. Schlesinger resalta la unión familiar, la santificación del día por parte del padre y explica la ritualidad de la familia. Esta se sienta a la mesa a escuchar el *kidush*, la oración de la santificación del día, en la cual se agradece a Dios el recuerdo de la creación y de la liberación de Egipto. Normalmente, el padre pronuncia el *kidush* mientras sostiene una copa de vino, rodeado por todos los miembros de la familia (10).

La ritualidad de la bendición, evento importante de esta celebración, aparece en *La víspera del sábado*: la señora B y las dos hijas traen el alimento; el padre se viste el saco y el solideo, que es un casquete de seda para la cabeza, es rodeado por todos en la mesa y pronuncia la oración (86). Dicha actividad apela a la competencia intertextual del Lector Modelo del texto teatral; son elementos semióticos que componen una ritualidad que reconoce al confrontarlos con su propia tradición cultural.

Se trata de una religiosidad que es inherente del entorno familiar de la tradición judía, tan importante que al final del texto vuelve a aparecer la madre, cerrando las acciones de la obra con una oración final. Con lo anterior se muestra una estructura circular, la cual se basa en varios elementos. El primero es que apenas se inicia la obra aparece la madre; el segundo es la madre quien enciende las velas. El tercer elemento es la madre con los ojos cerrados, que dice la bendición del sábado (p 66). Los mismos elementos se repiten al finalizar el texto teatral; nuevamente está la madre, quien enciende las velas y la obra cierra con la oración del shabbat (

188). Al principio, es una oración de esperanza con la que inicia el texto. Al cerrar, la misma oración es una de dolor y sufrimiento. En todo caso, esta circularidad refleja un mundo cerrado en su ritualidad que configura el mundo judío. Un mundo que se repite, como se repite el *shabat*, para que a través de esta repetición se glorifique el origen y la cultura a la cual se pertenece. Una forma de mantener la memoria histórica y su identidad como pueblo.

En resumen, el texto teatral está lleno de la ritualidad del *shabat*. Lo cual es parte de la estrategia del Autor Modelo, al presentar la religiosidad, a la unión familiar, al expresar ese sentimiento de apego por su cultura, intenta mostrar un mundo que un Lector Modelo judío entiende en toda su significación.

Comida tradicional judía

El pueblo judío es una comunidad llena de normas y tradiciones. Su universo de significación está dominado nuevamente por su religiosidad, la cual se basa en la obediencia a su tradición. Un campo que se manifiesta ese respeto por las creencias y las leyes es la comida. Existen platos especiales para cocinar el día del *shabat*; lo cual muestra el gran simbolismo que tienen estos detalles en este día. Así lo explica Schlesinger; al reparar sobre esta costumbre, menciona la importancia que tiene el pescado al prepararse de forma particular. Desde la antigüedad se le había atribuido a ese alimento un significado simbólico: la fertilidad del hogar, la preservación de la familia por medio de los descendientes. Es un manjar que tiene mucha presencia en la literatura talmúdica, ligado preferentemente a hazañas milagrosas (Schlesinger, 1963: 31).

El Autor Modelo incorpora en el texto, precisamente, ese platillo del *shabat*, para retratar una escena tradicional de esta festividad, la cual para su Lector Modelo es familiar y muy normal. En la obra se percibe el interés de presentar ese platillo, por medio de la discusión. Precisamente, en este momento se conoce la esperanza de los padres por el futuro de sus hijos. El sueño de que su hijo menor, Moisés, sea un gran doctor. Además, se conoce el deseo del padre por dejar su trabajo de vendedor y comprar una finca en Guanacaste. Eso de alguna manera atenta contra la estabilidad y se podría decir la fertilidad, que todo el ritual pretende resguardar. En esencia, la ritualidad, los deseos de mejoramiento y las consecuencias que podrían atentar contra el significado de la comida, hacen que el manjar cobre mayor significado que la simple representatividad.

Hipercodificación ideológica, el antisemitismo

El deseo del Autor Modelo de presentar una realidad cercana a su Lector Modelo lleva a creer que el texto tiene una finalidad muy definida. No solo pretende mostrar sino denunciar aspectos de esta realidad, la cual ha resultado difícil para el grupo judío en Costa Rica. Al describirla, el Autor Modelo apela a la competencia ideológica de su Lector Modelo, para el cual el rechazo y la discriminación forman parte de su universo.

El antisemitismo, un problema social al que la sociedad costarricense ha pretendido rehuir, su presencia es parte de la estrategia textual de la obra, la cual denuncia la forma en que se utilizaron ciertas etiquetas para identificarlos y luego discriminarlos. Uno de los factores que sirvió para la elaboración de ciertos estereotipos fue la implementación de cierta actividad económica por parte de la comunidad judía, fundamentalmente, la del comercio ambulante o buhonerismo. En el libro *El judío en Costa Rica*, de Jacobo Schifter, Lowell Gudmundson y Mario Solera Castro, se señala la importancia de las ventas ambulantes para los inmigrantes judíos, a lo cual debieron dedicarse casi sin excepción. Con el buhonerismo, su objetivo era reunir cierto capital para después convertirse en propietarios de algún negocio particular. Anhelaban con ello lograr ascenso económico y social en la nueva tierra (Schifter, 1979: 149).

La referencia a la ocupación buhonera, principal medio de sustento, que le permitió sobrevivir a la familia de inmigrantes judíos, aparece en el texto teatral en la necesidad que manifiesta el padre por dedicarse a otra empresa económica. Ante el rechazo de la esposa por no tener dinero, el padre expresa la posibilidad de vender su clientela, actividad económica que le ha permitido sobrevivir en la nueva tierra. Sin embargo, como todo judío anhela un mejoramiento que no encuentra en esa labor mercantil. El padre se siente amarrado y no complacido con su rutina. A esto se debe su rechazo y la necesidad de buscar en Guanacaste una nueva posibilidad económica, sueña para tener algo propio que lo aleje de las ventas ambulantes, lo cual se marca en el texto. Su deseo de ser propietario, tener un terreno, esconde un interés mayor que la búsqueda de una nueva aventura económica. Con un pedazo de tierra, aumentan las posibilidades para hacerse más costarricense y lograr una mejora en la situación social de la familia.

El buhonerismo permitió reconocer a los judíos como un grupo particular y fue una forma de separarlos, de etiquetarlos. Con la utilización de la palabra “polaco” se identificó, se les discriminó y se instaló en la conducta antisemita en el país. El vendedor ambulante o buhonero se constituyó en el retrato del mercader judío. La venta en forma ambulante, sobre todo a las clases populares, se convirtió en la figura más estereotipada que se tiene en Costa Rica del judío. La idea dentro del imaginario tico presenta al vendedor insistente y majadero, como el “polaco”. Una palabra que retrata cierta hostilidad al judío, al verlo como codicioso y avaro (Schifter, 1979: 207).

Al utilizar esa palabra, el texto revela el antisemitismo de la sociedad de la época. Tal rechazo era parte del sufrimiento de judío y en el texto es un aspecto que permite reconocer el marco ideológico del Lector Modelo. En el texto teatral el antisemitismo aparece en la mención de la palabra “polaco”. No se olvide la discusión que ocurre en la familia por la molestia a que a ellos les impongan esta etiqueta. Al enfrentarse a esta palabra, el judío se da cuenta que nunca podrá ser aceptado como un costarricense más. Tal detalle se presenta en la discusión entre Regina y Jaya, las dos hijas, al principio de la obra al no sentirse parte de esta nueva comunidad en la que radican (71). Más tarde, en la cena, Regina lo resume muy bien al sostener que aunque pasen cien años siempre serán unos polacos para los demás (97).

A pesar de todas las ilusiones que tenían los inmigrantes judíos, al llegar a Costa Rica, que este sería un lugar sin discriminación; por el contrario se encontraron con la realidad triste y dolorosa de que igualmente fueron un pueblo rechazado. Para la familia es la situación de sentirse diferente a los demás, rechazados por la ignorancia de los otros, sin posibilidad de ser vistos

como verdaderos costarricenses. Todo ello se materializa en la semántica de esa palabra y de ahí el rechazo de la familia a no ser tratados como polacos.

Si se vuelve a hacer este ejercicio de comparación entre los textos se encontrará que el elemento antisemita no es aludido en el cuento; en este se rehúye este tema y no se menciona un solo hecho relacionado con ello. Un último ejemplo de lo anterior se encontrará al comparar el texto teatral con el texto narrativo por la referencia al medio informativo. En el primero se menciona el diario *La Tribuna*, lo cual no es gratuito, pues en aquella época era un periódico en el cual muchos sectores antisemitas manifestaban su rechazo a los judíos y apoyo a los alemanes. Lo anterior se señala en el libro *El judío en Costa Rica*, que incluye un editorial de ese periódico, en el cual se aboga por defender el comercio nacional frente a la presencia de los mercaderes judíos. Además, se indica que aparecen caricaturas en donde se burlan de los judíos, según los editores de este periódico, “al pobre comercio no le ayudan ni quitándole la plaga polaca” (Schifter, 1979: 61).

Frente a la presencia del antisemitismo en la obra teatral, en el cuento no aparece, tanto es así que, cuando el niño está en la azotea de la casa escucha los traqueteos del periódico *La prensa libre*, el cual se reconocía como marcadamente en favor de los judíos. Se ha señalado que en la época que había periódicos en favor y en contra de los alemanes y por ende, de los judíos (Guerrero, 1999: 52). *La prensa libre* era un periódico que favorecía la lucha de los judíos y por esto la colonia polaca ofreció un homenaje a los periódicos democráticos, entre los cuales precisamente, estaba *La prensa libre*, por su postura antialemana (Guerrero, 1999: 52).

Los procesos de destinación en ambos textos son diferentes. En el cuento, para el Lector Modelo costarricense, en el marco de su realidad, el antisemitismo no ocupa un lugar importante. Por ello, se elude en su estrategia textual. La obra de teatro, al dirigirse a un Lector Modelo costarricense y judío, el antisemitismo sí juega un papel importante en su realidad. La diferencia entre los dos textos está señalada por la hipercodificación ideológica de ambos Lectores Modelos.

En conclusión, cada texto se construye hacia un Lector Modelo distinto, cada texto mantiene sus particularidades que son determinadas en virtud de sus respectivos destinatarios. Esta diversidad es parte de las estrategias textuales y se sintetizan en el siguiente cuadro:

texto teatral	cuento
1-aparecen términos en idioma hebreo	1- casi no aparecen términos hebreos
2-se presentan nombres de personajes de la tradición judía	2-se presenta nombres de la tradición costarricense
3- se muestran espacios de la geografía nacional y espacios que fueron importantes para los judíos en el siglo XX.	3-se muestran espacios de la geografía nacional.
4- aparece el sábado como el día más importante	4- aparece el domingo como el día más importante
5- hay presencia de la ritualidad judía	5-alegóricamente se presentan elementos de la celebración cristiana
6-aparece comida religiosa judía	6-aparece comida de la cotidianidad costarricense
7-hay antisemitismo	7-no hay antisemitismo
8- referencias al periódico <i>La tribuna</i> , de tendencia antisemitista	8- referencias a <i>La prensa libre</i> , periódico de posición moderada con respecto a los judíos

Figura 2. Estrategias textuales y perfiles de los Lectores

Se prueba, finalmente, que el texto teatral se destina a un Lector Modelo que es costarricense-judío. La competencia lingüística y la competencia enciclopédica así lo justifican. Mientras en el texto narrativo, se estructura un texto dirigido a un Lector Modelo costarricense, un destinatario claramente perfilado por las estrategias textuales que presenta el Autor Modelo.

CAPITULO II

CONFLICTO ESPACIAL E IMÁGENES ARQUETÍPICAS

EN “EL MIEDO A LOS TELEGRAMAS”

*Y LA VÍSPERA DEL SÁBADO***6.1 El espacio en “El miedo a los telegramas”***Espacio interior y espacio exterior*

En el texto narrativo los espacios poseen un valor muy importante gracias a su configuración semántica. Dicho valor se refuerza por la posibilidad de percibir, más allá de su estructura espacial, la estructura del universo del texto. Por ello, se establece una relación binaria consolidada en el relato entre el espacio interior y el espacio exterior. Existe un movimiento de adentro hacia afuera que presenta el texto. Los polos del texto son la oposición exterior / interior, dos matrices semánticas sobre la que se desarrolla su significación.

El espacio interior es el espacio de la casa y adquiere importancia por la relación que establece con la madre: es dominio absoluto de lo femenino, la madre y las dos hermanas del protagonista. No es por ello casual que la primera referencia de la madre que aparezca sea en la casa, específicamente, al entrar al cuarto. Con ello se busca la entraña de este espacio que para ella implica protección. Es desde este cuarto que el niño va iniciar su crecimiento, como se explicará más adelante.

La casa se presenta con tres matrices importantes. La primera, la casa es el espacio de la maternidad. La madre se muestra como la proveedora de alimento y protección. El impulso alimenticio está representado en la aparición del niño precisamente en su actividad alimentaria. Se debe especificar que esta secuencia proporciona palabras que todas giran alrededor de la matriz maternidad. Aparecen en esta secuencia las palabras pecho, leche, huevo y desde luego mamá, reforzando la idea planteada. La imagen de la madre protectora se percibe cuando por la noche ella llega a arropar al niño. Como se ve, hay una intención de retratar la relación de ese niño con la etapa maternal que simboliza la casa para él.

En segundo lugar, la casa es el espacio de lo cerrado. Cerrado es este mundo femenino así como la casa. Por ello, al recibir el telegrama, la madre corre hacia el cuarto, el lugar más cerrado de la casa y, por ende, de mayor presencia de lo femenino, es donde están la madre y las hermanas. La casa, el cuarto o dormitorio, la cocina o zaguán son espacios cerrados dominados por las madres y las hermanas y en donde se realiza la voluntad de lo femenino.

Pero ¿cuál es esa voluntad de lo femenino? Eso lleva a la tercera matriz, la inmovilidad propia de ese espacio. A partir de este impulso maternal y protector hay un interés de lo femenino por impedir la movilidad que está llamado a desarrollar el niño. La madre es la máxima expresión de la inmovilidad. Ella pasa su tiempo cosiendo vestidos sin salir de la casa.

Para ella, no dejar salir al niño significa protegerlo de los males y los sufrimientos que le depara el exterior, tarea que comparte con su hija Gina, quien siempre castiga al niño cuando este revela su deseo de salir o de mezclarse con el exterior. El refreno, el límite y la represión serán los papeles de lo femenino en esta búsqueda que iniciará el protagonista.

En síntesis, ese espacio cerrado, ligado a lo femenino, significa esa entraña maternal desde la cual, el niño inicia su recorrido hacia una madurez que solo podrá encontrar en el exterior, un exterior que se presenta como una meta de felicidad detrás de la cual se esconde también el sufrimiento por la adultez alcanzada.

Frente a la presencia de lo femenino en el interior, aparece en el texto lo masculino vinculado con el exterior. En este tipo de espacios la presencia que aglutina toda la significación es la figura del padre. De hecho, la primera referencia al exterior es la llegada de un telegrama anunciando el regreso del padre de Guanacaste. Todo el espacio exterior está ligado a lo masculino. Todos los personajes masculinos están o provienen de ese espacio exterior: Paco el policía, don Chico, propietario de la pulpería, el chofer del tranvía, el piloto Macaya, don Abraham. Así, efectúa el relato una relación de equivalencias. Pero no solo en ello, el exterior es el espacio de lo abierto en oposición a lo cerrado de lo femenino. Al exterior pertenecen espacios como la calle, las montañas, el llano La Sabana, el cielo; todos espacios abiertos y sin límites. En estos los deseos, las aspiraciones, se realizan los sueños y facilitan la principal acción del protagonista, la cual es la búsqueda de su padre. El encuentro con este solo se puede llevar a cabo en el mundo exterior, dominado por el dinamismo y la movilidad. En este mundo reconstruido, tanto los objetos como las personas constantemente aparecen en movimiento. Los niños patean una bola, los vendedores arrastran sus carritos pintados, todos corren hacia el avión, el amigo del padre vende mercancías a domicilio, en fin, todos los elementos están destinados a movilizarse y con ello hacer al niño alejarse de su primario estado maternal.

La división entre el interior femenino y el exterior masculino se representa en la diferencia entre las dos mascotas del niño. Por un lado, está la gata Pelusa, cuyas características son el sedentarismo y la inmovilidad, dentro del interior femenino. Por el otro lado, está el mono, asociado con el exterior, lo masculino y la movilidad. Este antagonismo se ve ilustrado en la huida del mono de su encierro, huida que ilustra la imposibilidad de un elemento del exterior de sobrevivir en el mundo interior. En consecuencia cuando vuelve a la casa el padre sufre una enfermedad y rápidamente tiene que volver a salir.

El movimiento hacia el exterior es el tránsito del niño hacia la adultez. Esta, que primeramente se presenta como una etapa de felicidad por la liberación del control materno, es una etapa de reconocimiento de la muerte. El descubrimiento de su finitud es un indicio de su crecimiento. Precisamente, al final del cuento aparecen imágenes que se relacionan con la muerte, a partir del telegrama que informa sobre la muerte de los parientes que viven en Polonia. Asimismo, desaparece el laguito donde el padre llevaba al narrador a navegar. El avión del señor Macaya, piloto que trajo al padre, termina arrinconado en el hangar, ya sin usarse. Al igual que el

lago desaparece el tranvía. Con esta desaparición se percibe con mayor fuerza la idea de crecimiento: “Hasta quitaron el tranvía para agrandar el Paseo Colón porque la ciudad empezaba a crecer” (18). La culminación de este crecimiento se va a dar con la desaparición del último elemento de su etapa infantil, la muerte de la gata Pelusa.

6.2 Espacio en la obra *La víspera del sábado*

Espacio interior, cultura judía y orden

En la obra teatral, el espacio de la casa tiene una importancia mayúscula. El espacio fundamental del texto, centro de todos los acontecimientos, es el interior de una casa en San José y así se presenta la interioridad de esta familia judía. Desde el inicio, al describirse el escenario de la obra, se detalla la condición social y cultural de este núcleo familiar. Hay dos elementos que permiten deducir que esta casa pertenece a un grupo judío. Ambas son dos imágenes que muestran el pasado familiar y cultural de los integrantes de este núcleo. Por un lado, aparece una colección de retratos familiares con la fotografía ampliada de un soldado a caballo. Estas posibilitan pensar que detrás de esta familia hay un grupo familiar mucho mayor que está presente en la memoria de sus integrantes. Una memoria que obliga a reconocerse en ella para no perder su identidad. El otro elemento que identifica a esta familia es el tapiz de la pared que aparece descrito: “Sobre él, un viejo tapiz de Polonia con alguna escena bíblica, decorado por el tiempo y raído por el trajinar de la familia” (65). La descripción expresa el trayecto del tapiz que es el mismo que ha hecho la familia, desde el país de Polonia hasta la Costa Rica de aquellos tiempos. Con ello se insinúa que ellos fueron parte de las emigraciones de judíos que se dieron de Polonia hacia Costa Rica.

A la par de estas imágenes, hay acciones que respaldan la idea de que el interior de esta casa representa a la cultura judía a la que pertenecen sus componentes. Uno de los rasgos particulares de la cultura judía es su ritualidad, la cual se muestra en el mundo interior que se retrata. En este la ceremonia y la costumbre son partes de las normas que rigen la vida en el interior de la casa. El vestirse adecuadamente, el encender las velas, los rezos son parte de esta vida ceremonial, cuyo fin es mantener el orden que otorgue solidez al mundo interior de la casa. De esta forma existen acciones predestinadas en la vida de la familia y que todas las semanas se repiten, por ejemplo: el padre al llegar siempre escucha la radio, como se menciona en el texto: “Sra. B: cuando llegue papá nos sentamos a la mesa, porque a las seis tiene que oír las noticias de la BBC” (74).

Igualmente, la ceremonia de la cena del shabat es una repetición del ritual de todas las semanas:

La Sra B y las hijas van por el pescado, Moisés entra corriendo a sentarse. El Sr B. llega a la paragüera, se pone el saco y el solideo y va hacia la mesa; los demás se ponen de pie. Ante un gesto imperioso del Sr. B., dice la oración que bendice la comida. Luego todos se sientan” (85).

Incluso, el pescado que comen es un alimento que siempre está en la mesa ritual: “MOISES: ¿ Otra vez pescado? Sra. B: ¿Cómo que otra vez...? Sólo los viernes comemos pescado” (82).

La rigidez del mundo interior ocasiona que los personajes tengan actividades que no pueden eludir. Así la madre está obligada a sentarse todas las mañanas a coser vestidos: “REGINA: ¿Por qué no descansa...? Toda la mañana se ha pasado cosiendo.... SRA. B.: Ay, Regui, si no trabajo perderé a mis clientes...!” (104).

En síntesis, este espacio interior es un mundo ritualizado en donde se repiten las mismas acciones:

- 1- El padre enciende la radio.
- 2- La madre hace la oración de inicio del shabat.
- 3- La familia come pescado en la cena una vez a la semana.
- 4- Regina lee un libro
- 5- La madre se sienta frente a la máquina de coser.

La madre sobre todo vigila la rigidez y el orden que dominan el interior de esta casa; su función primordial es que la familia mantenga el apego a su cultura judía. Es pues la más interesada en que los miembros de su grupo familiar no olviden su pasado. Ella es la que mantiene viva en la mente de los demás la situación de la familia en Europa. Es también la que más se opone a que Oscar vaya a Guanacaste, pues siente que sería su ruina; la misma ruina que sufriría cualquier familia judía si se alejara de Dios. Para ella la actitud de su esposo es rebelarse contra su propia cultura y por ello teme el castigo. Es así como esta mujer siempre está ordenando la casa, cumpliendo con su misión, una misión que para ella es casi sagrada: “Entra a la sala a mover ligeramente el jarrón de las flores, un mantelito y algún adorno, como si sus manos estuvieran tratando de darles vida” (66); “La Sra. B. está satisfecha del orden y recobra su buen humor tarareando la misma canción” (69); “Sra. B: (Mientras se desplaza por la sala acomodando objetos)” (118). La conducta de vigilante la lleva a ser la figura dominante dentro de la casa. Ella se esmera por castigar a aquellos que se salgan de la norma y está dispuesta a corregir a las personas de su familia: “Sra. B: (Dándole un tirón de orejas) No hay que decir malas palabras, Moishele..., Vaya a lavarse...” (77); “Sra. B: Jaya ...,los hombres! (Jaya, un poco encorvada, se endereza al oír la orden) ¿Quiere ser jorobada cuando grande?” (77). Se trata de un orden inamovible, rígido y con la finalidad de mantenerse por siempre, sin posibilidad de cambio:

Sra. B.: (apresurándose para quitar algunas cosas de la mesa) Sí, claro, doctor. Siéntense...Perdóneme por el desorden.

DOCTOR BLANCO: ¿Cuál desorden, cuál desorden...? Doña Ester, usted es como mi mamá: siempre excusándose por el desorden! La casa deslumbra por el aseo y las cosas parecieran haber sido ordenadas para la eternidad (151).

En síntesis, el espacio interior es el de la cultura judía, una cultura rígida, que apela a la obediencia y al orden. Por ello, los personajes viven bajo el poder de la ceremonia y las costumbres y en este mundo, la madre es la figura central de la realidad de la casa.

Espacio exterior, cultura costarricense e invasión

En el texto teatral, el espacio exterior a la casa es el espacio de la cultura costarricense. No solo por la mención de espacios como el Parque Central, el Country Club, el Club Unión, el Parque Bolívar, Guanacaste, sino también por la mención de elementos de la realidad costarricense como el Himno Nacional, el perico, el juego de los chumicos y el programa de Concho Vindas. El espacio exterior tiene la particularidad de ser un espacio aludido, es mencionado pero no visible en la obra. Su existencia está en las palabras de los personajes. Incluso las acciones que ocurren en él, por ejemplo, la manifestación contra los alemanes y los italianos nunca se percibe en el escenario, solo se capta ruidosamente.

El espacio exterior para el padre implica fracaso. Este se le niega y no llega a algo más que una aspiración que se pierde, expresado esto en el deseo de convertirse en un campesino costarricense. Solo el niño Moisés logra esta asimilación con el exterior. Sus deseos, sus anhelos están enmarcados en este exterior costarricense que lo rodea. Este exterior costarricense distorsiona el orden y la calma del espacio interior familiar. Así, son varios los elementos del exterior que provocan sentimientos negativos en el interior: Guanacaste provoca la enfermedad del padre; al escuchar el himno nacional la madre expresa incertidumbre por lo que le depara el futuro; la pérdida del perico provoca en el niño tristeza; la manifestación contra los alemanes y los italianos ocasiona temor en la familia judía; el diagnóstico del doctor Blanco hace entender al padre que su derrota está consumada. El siguiente esquema expresa esta relación:

EXTERIOR	INTERIOR
Guanacaste	enfermedad del padre
el himno nacional	incertidumbre en la madre
el perico	tristeza en el niño
la manifestación	temor en la familia
doctor Blanco	derrota por la aspiración del padre

Figura 3. Espacio exterior y espacio interior

6.3 El movimiento y el desplazamiento en los dos textos

6.3.1 El movimiento en El miedo a los telegramas

El espacio en el relato está presentado para consolidar una estructura definida que ilustra ese movimiento que va realiza el protagonista como parte de su crecimiento. Este es un reconocer su condición dentro de un entorno que a veces es extraño sin dejar de ser atractivo.

Los espacios del cuento se estructuran según la oposición exterior / interior. Estos se analizarán en relación con los personajes y los acontecimientos que ocurren para profundizar en la significación que tiene el texto.

Estos espacios tienen importancia al desarrollarse la idea de movimiento. Estos pretenden dibujar un movimiento desde el interior de la casa hasta la presentación del exterior. Es un deambular desde un espacio cerrado hasta un espacio más abierto. El primer espacio que aparece en el cuento es el dormitorio. Dentro del espacio cerrado que es la casa, el dormitorio es lo más cerrado. Refugio de la madre ante el dolor. Desde ese espacio de miedo y sufrimiento se pasa al portal de la casa. Un espacio que el mismo narrador señala como de resignación. Por eso se da un movimiento hacia el barrio, un espacio más abierto que permite al narrador- niño olvidarse de la tristeza, hasta llegar al espacio de La Sabana, el espacio más abierto del texto, en donde se desenvuelve el cuento. Un espacio dominado por el color, la alegría y la diversión. Este genera en el narrador una felicidad de la cual no se quiere separar, de ahí el deseo constante de correr al techo a admirar ese espacio abierto por él añorado.

Esta valoración desde un interior cerrado hacia un espacio exterior mucho más abierto y que alude a la felicidad se reconoce en la siguiente ilustración:

tristeza

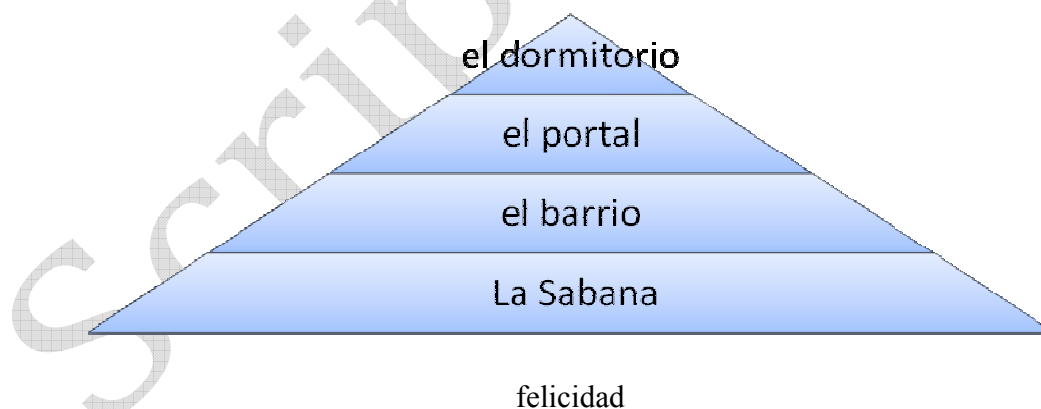


Figura 4. Movimiento interior hacia exterior

Este movimiento hacia afuera también se muestra al presentar algún espacio del exterior en función de un miembro de la familia. Cuando se menciona Guanacaste se dice que es el lugar desde el cual regresa el padre, se enlaza un espacio del afuera con la familia, elemento

fundamental del espacio interior. Esta relación está justificada al presentar estos lugares como destinos hacia donde se dirige el niño- protagonista:

SUJETO	DESEO	ESPACIO POSITIVO
el niño	quiere jugar chumicos	en el Parque Central
el niño	quiere ver el capítulo de Flash Gordon	en el cine Moderno
el niño	hace paseos	a la Avenida Central
el niño	visita	el estudio del padre frente a la Catedral

Figura 5. Espacios como destinos

Así, se confirma la movilidad que aparece en el cuento. En ello se expresa la intención del texto narrativo de presentar un mundo por conocer llamando al niño a que se movilice hacia él. Además, muestra que la casa no es el espacio deseado sino es un lugar del cual se pretende huir. La misma descripción de la casa en el cuento esta ligada al dolor. Cada vez que aparece una parte física de la casa es en el marco de un acontecimiento acoplada al dolor, tristeza y sufrimiento. Al leer el telegrama, la madre huye al dormitorio. En el portal el niño resignado a su tristeza mira la calle. El niño se revuelca en el mosaico del piso porque no lo dejan ir al cine. Igual sube al techo a refunfuñar su descontento. El mismo narrador repara en que la casa se ha vuelto aburrida, y para huir de los gritos del padre, las hermanas se refugian en sus cuartos.

En el espacio exterior de la casa, la valoración se refiere a acontecimientos de diversión y felicidad, en contraposición al sufrimiento de la casa. El texto expresa que la felicidad anhelada está en el afuera. Para olvidarse de la tristeza, el narrador, escucha las historias de don Paco en la esquina del barrio. Igualmente, el niño anhela ir al cine Moderno, otro espacio perteneciente a la exterioridad. Dicho anhelo se vuelve a presentar al referirse a La Sabana, un espacio de diversión y regocijo. Recuérdese la satisfacción por los paseos que se hacían en el lago y el gusto por ir a ver vitrinas a la Avenida Central: “No volvimos al laguito ni a esperar el avión del señor Macaya y yo tuve que contentarme con los paseos al Parque Central o la Avenida Central, para ver las vitrinas de las tiendas y contemplar el paso del tranvía” (16).

En síntesis, este movimiento es una huida desde un espacio interior construido sobre la infelicidad, el espacio cerrado de la casa, hasta un espacio abierto en donde está presente esa felicidad deseada. Esto lo confirma el texto cuando el niño se sube al techo a mirar las montañas. El punto más cercano al exterior de la casa y el espacio al cual desearía poder llegar, por ello no entiende a su padre que no quiere ser un vendedor de mercancías.

El interés del cuento por el movimiento se repite en la aparición de objetos o medios de transporte que permiten el traslado por los lugares. En el cuento la familia se traslada en tranvía. El padre regresa de Guanacaste en avión. Cuando el padre se enferma y lo deben llevar al sanatorio, lo recogen en un auto y cuando el amigo del padre salía a vender mercancía, lo hacía en un caballo.

Paralelamente, otro objeto que se puede agregar a esta lista es el telegrama que aunque no transporta personas, se mueve de un espacio a otro llevando palabras, elemento primordial de nuestra condición humana. Todos estos medios de transportes son instrumentos que permiten ese desplazamiento a los espacios exteriores que se relacionan con la felicidad: el tranvía lleva a La Sabana, lugar de reunión con el padre; el auto lleva al padre al sanatorio para lograr la salud; el avión trae al padre a La Sabana a reunirse con su familia y el caballo lleva a don Abraham a desplazarse por las montañas, a vender su mercancía y retorna satisfecho por las ventas logradas.

Desplazamiento, arriba y abajo

El texto narrativo revela también un movimiento entre dos espacios cuya configuración resulta importante. Existe en el relato una evidente estructura que se mueve entre un movimiento horizontal y un desplazamiento de abajo hacia arriba o de arriba hacia abajo.

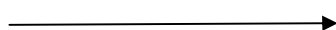
El relato recae en las vicisitudes que les ocurren a los miembros de la familia del narrador. Asimismo no extraña que el protagonista de estas secuencias de acciones lo sea precisamente algún miembro de ese grupo familiar:

1-La primera secuencia, que es la de la llegada del telegrama, inicia con un movimiento horizontal que realiza la madre: “Cuando lo leyó, se fue corriendo al dormitorio con el papel apretado contra el pecho” (11). El movimiento lo realiza la madre al entrar a la habitación por el mensaje que recibió en el telegrama. Luego el siguiente movimiento es el del niño que hace un movimiento hacia abajo, como lo señala el texto: “a pesar de que grité, revolcándome en el mosaico del zaguán como un desesperado” (12).

La palabra “mosaico” remite al desplazamiento del protagonista hacia abajo, pues lanzarse al suelo es la acción que escogió para reprochar a la autoridad y afirmar su desazón. Después de ese movimiento hacia abajo, el texto presenta un traslado inmediato del mismo niño hacia arriba: “Mi hermana Gina me dio unas buenas cachetadas y yo fui a rumiar mi descontento en el techo de la cocina” (12). La palabra techo remite al arriba y es el lugar escogido por el protagonista para escapar de la autoridad y soportar la desdicha de su situación.

2-La siguiente secuencia inicia con el movimiento horizontal cuando el narrador recuerda los viajes por tranvía. Todo este pasaje presenta la felicidad que siente el niño al recordar estos viajes: “A mí me gustaba mucho viajar en tranvía”. El fragmento presenta el traslado en medio de transporte que utiliza el terreno plano para desplazarse. Siguiendo con la secuencia, inmediatamente, se da una referencia al arriba cuando señala el narrador: “el obelisco del Paseo Colón se nos venía encima” (13) Este obelisco, monumento que se construye con la intención de glorificar, señala hacia el cielo. La siguiente acción que se presenta es un desplazamiento hacia abajo que hace el chofer y lo que esto provoca en el niño: “A veces se le zafaba el palo del cable eléctrico y tenía que bajarse a acomodarlo en su sitio, dando brincos como un mono. A mí me hacía mucha gracia” (13).

3-La otra secuencia ocurre en el viaje que hace la familia a La Sabana a esperar al padre. La horizontalidad se presenta al señalar el narrador cuando la familia camina por el aeropuerto:



“Entonces fuimos a pararnos junto al hangar” (13). Para pasar a un desplazamiento hacia arriba: “un señor gordo que estaba junto a mí señaló hacia el cielo” (13). Para que después aparezca el avión y se dé el movimiento hacia abajo: “Por el paso entre dos montañas, como cayendo de las nubes venía bajando el pájaro plateado”. Esta secuencia no termina aquí con su desplazamiento porque de nuevo aparece la horizontalidad cuando todos corren hacia el avión: “Todos corrimos hacia él” (14).

Después se vuelve a dar el movimiento hacia arriba: “Yo quería ver a mi papá por las ventanillas redondas del aeroplano, pero la gente me tapaba hasta que mamá me alzó” (14). La secuencia termina cuando los pasajeros empiezan a bajar del avión: “Se abrió la portezuela del aeroplano y pusieron la escalerita, por la que comenzaron a bajar unos hombres con alforjas y sacos” (14). De nuevo presenta el movimiento hacia abajo y termina de completar la secuencia.

4- La secuencia que continúa es el regreso del aeropuerto. Se manifiesta la horizontalidad en el desplazamiento que hace la familia hacia la parada del tranvía. El texto lo menciona de esta manera: “no paró de secarse la frente y el cuello con un pañuelo hasta que llegamos a la parada del tranvía” (14). Posteriormente, el texto presenta el movimiento hacia abajo al señalar lo que le ocurre al padre después de haber regresado: “Papá estuvo toda la semana en cama” (14). La acción de estar en cama, connota el acostarse, un verbo asociado a la matriz semántica del abajo. Pero igualmente, como en las otras secuencias, el texto muestra el desplazamiento hacia arriba al presentar lo que deben hacer con el padre para curarlo por órdenes del doctor: “y le dijo a mamá que había que mandarlo al Sanatorio Durán, allá en la montaña, cerca del volcán Irazú”. (15) Este viaje a una zona de altura que se manifiesta con la palabra montaña y la palabra volcán Irazú.

5-La secuencia que sigue corresponde al momento en que el padre viaja al sanatorio para ser atendido por su enfermedad. De nuevo, la secuencia inicia con la el movimiento horizontal. Este se ve reflejado en la aparición del automóvil, vehículo de traslado que hace precisamente dicho movimiento: “Cuando vino el carro a llevarse a papá al Sanatorio, todos volvimos a llorar” (15) Luego, el texto presenta el movimiento hacia abajo al revelar la reacción de la madre, a las palabras de despedida del padre: “Al decir eso, mamá casi se desmaya” (15). El desmayo es desde luego hacer el movimiento hacia abajo. Para después presentar el movimiento hacia arriba al expresar el texto que cuando la madre iba a visitar al padre al sanatorio y la hermana lo cuidaba, el niño era reprendido por ella y él corría hacia el techo de la casa: “cada vez que me pegaba, yo le gritaba una mala palabra y me iba corriendo a refugiarme en el techo” (15)..

6-La última secuencia que abarca desde el regreso del padre hasta el final del cuento. En esta se presenta las dificultades del padre para ocuparse en un oficio hasta llegar al acomodamiento social en la sociedad costarricense. Aparece el movimiento de horizontalidad al señalar el regreso del padre: “Al cabo de un año papá regresó del Sanatorio totalmente curado” (16) Más adelante, el texto plantea el movimiento hacia abajo cuando la madre recibe un telegrama de Europa: “Hasta que llegó el telegrama de Polonia y mamá se desmayó después de leerlo” (17) Esta secuencia y el cuento va a terminar con la mención al techo y por ende, al movimiento hacia arriba con que concluye: “No volví al techo, la vieja Pelusa murió de vieja y sólo me quedó el miedo a los telegramas” (18).

La estructura del texto propone la presencia de un movimiento vertical y horizontal dentro de su estructuración. Esta movilidad es inherente al relato mismo. Un relato que presenta espacios, objetos y personajes inmersos en esta dinámica de movimiento y de cambio.

Estas dos categorías espaciales, arriba y abajo, remiten a dos áreas de significación del cuento. El espacio arriba hace referencia al concepto de aire. Todos los elementos de este espacio están relacionados con esta matriz. En oposición, el espacio del abajo hace referencia a la matriz “tierra”. Esto se representa al aparecer un elemento de la matriz “aire” y su respectivo elemento en la matriz tierra. Esta relación se va a percibir en la cercanía con la matriz respectiva a la que se relaciona:

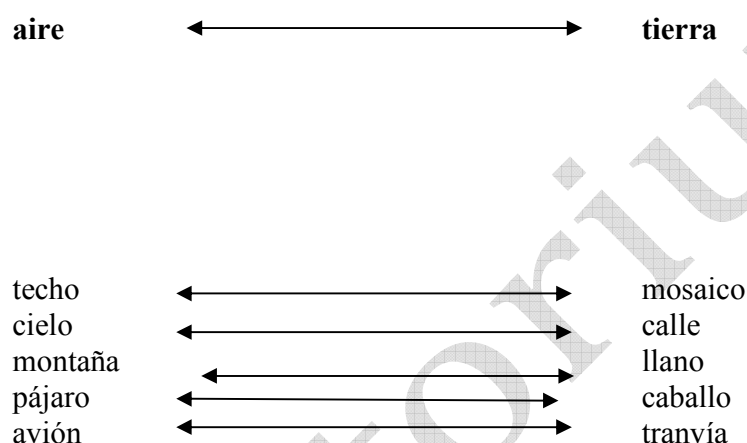


Figura 6: matriz aire y matriz tierra

Estas dos matrices configuran el universo del texto a partir de esta oposición. El arriba-aire detalla ese deseo o aspiración que impulsa a los personajes del padre y el niño a salir de la casa. El aire connota esa libertad y el deseo de movilidad que en el texto el niño sueña con obtener. Frente a ideal por alcanzar, el abajo-tierra expresa el control, el arraigo y la inmovilidad a la que los encajona la realidad. Hay una imagen en el cuento que sintetiza esta oposición entre el aire móvil y la tierra inmóvil, al describir al aeropuerto y se presentan a los aviones detenidos: “paseaban por el llano entre avionetas, sujetas a la tierra con mecates” (13).

En síntesis, este movimiento entre el arriba y el abajo ilustra el movimiento interior que hace el niño entre el nivel de aspiración y el nivel de la realidad.

Desplazamiento y verbos espaciales

Existen dos verbos espaciales sobre los que este desplazamiento se muestra como factor relevante. Esos son los verbos “ir” y “venir”. Los verbos espaciales refuerzan la idea de

desplazamiento y permiten mostrar que no solo aparece en el texto un movimiento vertical sino también un movimiento horizontal. .

Cada vez que hay una acción de uno de estos verbos muy cerca aparece la acción del otro verbo; lo que da la posibilidad de observarlos como dos pares de acción. La ilustración de lo anterior se presenta de esta manera:

VENIR	IR
Viene el telegrama	La madre va al dormitorio
Viene don Paco el policía	El niño va con Rosa a la pulpería
Viene el doctor a revisar al padre	El padre se va al sanatorio
Viene el telegrama	La familia vuelve a La Sabana

IR	VENIR
La familia va a esperar al padre	El padre llega en avión
La madre va a visitar al padre	El padre regresa del sanatorio
Los amigos iban de puerta en puerta para vender mercadería	Don Abraham venía a contarle al padre sobre sus aventuras.

Figura 7. Movimiento horizontal, verbos ir y venir

La verticalidad del movimiento junto con su horizontalidad permite concluir que el desplazamiento es la matriz semántica sobre la que se va a presentar el espacio. Hay un traslado que se presenta con los verbos ir y venir. Ambas acciones están relacionadas por una misma secuencia. Cada vez que aparece una acción con uno de los verbos hay una reacción con el otro verbo.

6.3.2 El movimiento en *La víspera del sábado*

Movilidad e inmovilidad

En el texto teatral se expresa la importancia que tienen las categorías del arriba y del abajo. Estas dos categorías se desarrollan en los tópicos de la movilidad y la inmovilidad. En este texto teatral hay también una referencia al arriba y al abajo; estos están enmarcados en las acciones de sentarse y ponerse de pie que realizan los distintos personajes. En algunas acciones que hacen los personajes, específicamente el sentarse, tiene el componente semántico de implicar hacer actos que son cercanas a la cultura judía o que están relacionadas con hechos que ocurren y que tienen relación con los judíos. Por oposición, algunas acciones de ponerse de pie implican el

alejarse de la cultura judía. Un ejemplo de lo anterior es cuando Regina y Jaya llegan a la casa. Regina se sienta a leer un libro de poemas judíos, los poemas de Bialik: “Regina se sienta en un sillón, dejando en el piso un par de libros... Se interrumpe al ver que Regina toma un libro para leer” (69). Por el contrario, Jaya de pie pone música que no tiene relación con la cultura judía.” Jaya enciende la radio, sintoniza a un cantante de boleros” (69). Cuando Oscar llega inmediatamente se sienta a tratar de sintonizar la radio: “Sr. B (se sienta en el sillón, junto a la radio. La enciende. Trata de sintonizar la BBC” (79). No se debe de olvidar que la BBC era la emisora que utilizaban los judíos para enterarse de los acontecimientos bélicos en la Segunda Guerra Mundial. Como se ve, se trata de una acción ligada a hechos relacionados con los judíos. Por lo contrario, Ester, la esposa en posición de pie, tiene unos chocolates americanos y los guarda en el trinchante. Aquí en oposición de la posición del esposo, la mujer de pie arriba hace una acción que no está ligada a la cultura judía. Otra secuencia que permite percibir esa oposición es cuando llega el personaje de Dona Bolcha; se señala que ambas están sentadas, Ester, sentada en su máquina de coser y Bolcha junto a ella. Tanto Regina como Moisés se levantan y van a la pulpería, una actividad que no tiene ninguna ritualidad ni es un evento ligado a la cultura judía. Mientras que Bolcha y Ester se quedan hablando sobre la manifestación contra los alemanes y los italianos y sobre la oportunidad de casar a Jaya con un comerciante judío: “Doña Bolcha: No se levante, Ester...siga...Por mí no se moleste. No me gusta interrumpir a la gente cuando trabaja...(Se arrellana en el sillón)” (108). Otra acción que ejemplifica esta oposición es cuando llega Jaim y Gueña. Tanto Gueña como Ester salen a la cocina, un quehacer que no tiene nada que con lo judío y los hombres se sientan y hablan sobre el holocausto judío que ocurre en Europa:

Ambas salen. Jaya y Regina van hacia los dormitorios. Moisés se sienta y continúa escribiendo.

Sr.H: (bajando la voz, con manifiesta angustia, se desploma en uno de los sillones)

Terribles noticias, Oscar...

Sr.B: (también se sienta en el sillón de enfrente. Lo mira intrigado) ¿De Polonia? (124).

Según lo anterior se podría señalar que estas acciones están entre dos tópicos que serían: más cercanas a lo judíos y menos cercano a lo judío. Así se explica en este cuadro:

SENTARSE	LEVANTARSE
+ Judío	- Judío
1-Regina se sienta a leer poemas judíos.	1- Jaya, de pie, pone música no judía
2-Oscar se sienta a poner en la radio la BBC.	2-Ester, de pie, pone los chocolates americanos en el trinchante
3- Bolcha y Ester discuten sentadas sobre casar a Jaya con un comerciante judío	3- Los hijos van a la pulpería
4- Oscar y Jaim hablan, sentados, sobre la exterminación judía.	4- Las esposas se van a la cocina

Figura 8. Movimiento arriba y abajo en la obra teatral

La identificación entre la acción del sentarse con la cultura judía se percibe en la acción que hacen todos los personajes de estar sentados en un mismo momento. Es una actividad de equiparamiento en la que se ven inmersos los personajes y solo se realiza cuando están compartiendo alimentos de la tradición judía. En el primer acto, en la cena ritual de shabat: “(Ante un gesto imperioso del Sr. B., Moisés se cubre la coronilla con la mano. El Sr. B. dice la oración que bendice la comida. Luego, todos se sientan. La Sra. B. sirve el pescado; a Moisés de último)” (86).

Igualmente, el único momento en que en el segundo acto todos están sentados es cuando es cuando están comiendo un platillo de la tradición judía: “(Las señoras sirven el té y el lekaj. Moisés cierra el cuaderno y corre a tomar un pedazo del pastel... Las señoras se sientan. Todos comen y beben)” (128).

El movimiento de ponerse de pie y sentarse alude al conflicto en que está sumida esta familia, entre aferrarse a su tradición o incorporarse a la nueva cultura que están conociendo en este nuevo país. Por ello, se señala que la acción de sentarse es acercarse a la norma, a la tradición y, por ende, estar sumergido en la inmovilidad. El ponerse de pie es el alejarse de la norma, y por ende, estar ligado a la movilidad. Se trata de un dilema que se manifiesta en la lucha entre lo femenino- inmóvil representado por la figura de la madre- y lo masculino-móvil representado en la figura del padre. Para él, hay un rechazo a la inmovilidad-femenina, por eso lucha por no vender su finca, la única oportunidad que tiene de alejarse de esta inmovilidad, así él la rechaza:

Sra. B.: (Se sienta enérgicamente frente a la máquina de coser) No, Oscar, no nos quedaremos en la calle...Mientras yo pueda trabajar, en esta casa no faltará la comida...

Sr. B.: (Se levanta) ¿La comida...? ¿Y la ropa y el alquiler de esta casa y los estudios de los hijos...? (Golpea la mesa de la máquina) ¿Con tu máquina de coser vas a hacer doctor a Moishe? (169).

La inmovilidad se representa en la imagen de la madre sentada en la máquina de coser o las dos hijas que sentadas estudian con sus libros y son los personajes del niño y el padre los que intentan mantener una movilidad que poco a poco van perdiendo. Conforme avanza la obra, el niño, que se podría decir que es el personaje más movable, empieza a inmovilizarse: sentado hace la tarea y en el tercer acto prácticamente el padre vive sentado debido a su enfermedad. En el enfrentamiento entre movilidad e inmovilidad los personajes masculinos son quienes experimentan la derrota.

El regreso al interior

El texto teatral diferencia lo que representan el espacio interior y el espacio exterior. El espacio interior es dominado por lo femenino. Las mujeres se muestran con la intención de mantener a los hombres en la casa. Como se ha visto, la figura que muestra mayor dominio es Ester, la madre. Ella es la principal interesada en que todos se mantengan dentro de su cultura y no se dejen contaminar por la nueva cultura en que están inmersos.

La obra teatral intenta dar significado al conflicto al que se enfrenta la familia con respecto a su destino y su futuro, el dilema entre mantenerse dentro de su tradición o encontrar nuevas formas para asumir este destino. El texto favorece la cultura judía por encima de cualquier otra; en este caso, la costarricense. A eso remite la forma de presentar los dos espacios mencionados. El espacio exterior, que es el espacio costarricense, es agresivo, violento y de sufrimiento. En este, Regina sufre el maltrato y la discriminación por parte de otras muchachas:

- REGINA: Mamá: si los alemanes llegan a Costa Rica, va a ser igual que en Polonia. ¿Quiere saber lo que me dijo Greta? ; “Prepárate, polaca-me dijo- cuando llegue Hitler matará a todos los judíos”... Y lo dijo delante de mis amigas...
- SR.B: ¿Y qué...,se enojaron, te defendieron?
- REGINA: ¿Enojarse...? Ah no...se rieron como si fuera algo gracioso (75).

Igual que Regina, Moisés padece maltrato y violencia. Cuando regresa de la pulpería, en el acto primero, viene todo desgreñado, por haber peleado con otro niño que le jaló el pelo y le quiso robar una postalita. Otro ejemplo de que el exterior es violento lo es la secuencia de la manifestación contra los italianos y los alemanes. Si bien es cierto esta no está dirigida, específicamente contra los judíos, pero la casa sufre sus consecuencias, pues gritan y rompen los vidrios. Esto hace que la familia sienta temor y miedo: “(La gritería sube de tono y va acercándose. El grupo se estrecha instintivamente). Regina: Tengo miedo...” (135).

Semejante hostilidad es también compartida por la naturaleza, la cual, lejos de ser un paisaje idílico que promueva su búsqueda, promueve la reclusión. Por tal razón, la lluvia se presenta como un elemento que hace que la familia siempre esté en la casa. Tan es así esta hostilidad que el padre debe regresar enfermo de Guanacaste, sin fuerzas y en franca decadencia.

Frente a este espacio exterior agresivo y violento, el espacio interior se presenta como protección y refugio. Dichos valores se logran solo porque en la concepción de los judíos, ellos son el pueblo elegido de Dios y todo aquel que esté bajo su protección será salvado de cualquier desgracia. Por ello, ante la pregunta de las hijas sobre el castigo a los alemanes por la matanza de judíos, la respuesta de la madre es cobijarse bajo la creencia judía de que él los protegerá mientras se mantengan apegados a su religión:

Sr. B: Los asesinos serán castigados.

- Jaya: ¿Por quién...por Dios?
- Sr. B: ¡Jaya! Nosotras creemos en Dios... ¡El no hará ningún mal a los judíos!” (75).

Otra secuencia en donde se percibe a la casa como protección es durante la manifestación contra los italianos y los alemanes. El zapatero Luigi, que es italiano, corre a la casa para refugiarse del maltrato y la violencia. Para él, la única salvación es la casa, de ahí su súplica para que lo dejen entrar:

(Consignas contra los alemanes e italianos: ¡muera los bolches!, ¡abajo los tútiles! Botellas rotas. Risas y gritos. De pronto, alguien toca desesperadamente a la puerta). ¡Doña Ester..., don Oscar ..., abran, abran, por favor, sálvenme (135).

En este pasaje se aclara la agresividad proveniente del espacio exterior frente al sentido de refugio que implica la casa.

Por último, ante la enfermedad del padre que lo ha hecho decaer, en la casa encuentra el cuidado, el consuelo y la protección de las mujeres quienes, preocupadas, intentan hacerlo razonar sobre lo inconveniente que es para él salir de la casa.

La división entre el exterior y el interior se presenta también en la división entre los personajes femeninos y los personajes masculinos. Los hombres sueñan con el exterior, añoran la finca de Guanacaste y poder arraigarse en este nuevo país, son los que representan la movilidad y el proceso de asimilación. Las mujeres son las defensoras de la casa, representan lo inmóvil, el aferrarse a las costumbres y las tradiciones, el mantener la firmeza de sus creencias. Es por ello, que en el texto, se propone un movimiento hacia adentro de la casa que hacen los personajes masculinos de la obra. Ellos intentan salir, pero regresan a la casa con la activa participación de las mujeres, quienes los traen de regreso. Cuando el padre, en el segundo acto, regresa de Guanacaste es su hija Jaya quien lo guía de regreso a la casa. Ella entra primero y le tapa los ojos a la madre para darle la sorpresa. En otra secuencia, cuando Moisés va a la pulpería lo acompaña Regina, lo trae de regreso. En otra secuencia, cuando Moisés jugaba chumicos, regresa guiado por doña Gueña. La madre, Ester, consigue su objetivo al lograr que su esposo, vuelva a su casa; cansado y derrotado él se da cuenta que la lucha ha terminado. El grupo cultural al que pertenece le va a cobrar su acto de rebeldía y él lo tiene bien claro: “Sr. B: Van a decir que soy un fracasado. ¡Se van a reír de mí todos los paisanos...! ¿Sabes que dirán? ¡Miren a Oscar Berlinsky: trató de demostrar que podía ser diferente ..., y ahora vuelve al sitio de donde nunca debió haber salido” (182).

Su sueño de lograr la prosperidad en el exterior ha terminado. Esto hace que su última aparición en la obra ocurre cuando, a pedido de su mujer, hace el movimiento hacia su habitación, lo más profundo del interior de la casa: “Sr. B: Sí, Esteshu, ya voy...(A Regui, tratando de darse ánimo) Regui: debemos ser fuertes...(Se encamina a la habitación)” (186).

En síntesis, los hombres están obligados a regresar, las mujeres hacen todo lo posible para que esto sea así. Esta lucha entre la rigidez de lo tradicional y la búsqueda de la asimilación de lo nuevo es el conflicto más importante, un conflicto que se ve reflejado en el regreso que deben hacer los personajes masculinos a su cultura y su tradición y superar cualquier deseo por alejarse de ella.

6.4 Arquetipos de *La odisea* en “El miedo a los telegramas” y *La víspera del sábado*

La odisea es un libro fundamental para la cultura universal. Sus personajes, sus hazañas y sus temas son huellas imborrables que se han mantenido en la memoria cultural de la sociedad occidental. Su significado trasciende la simple anécdota para convertirse en un espejo en donde se significan las situaciones, las condiciones y las ideas que marcan a la condición humana en el difícil trabajo de responderse las incertidumbres que el porvenir le tiene marcado.

Ante este hecho es importante plantear las semejanzas que puedan haber entre *La odisea* y el cuento y el texto teatral estudiados en este trabajo de investigación. Para lograr este objetivo se citará *Ulises un arquetipo de la existencia humana* (1996) de Jacinto Choza y Pilar Choza. Estos plantean el arquetipo, más que como una imagen, como una directriz para la creación de símbolos y para la acción. Es un formarse una conciencia de un significado mayor, el cual es un compendio de imágenes, acciones y palabras en las que se expresa lo que es la existencia del hombre. Para estos autores *La odisea* es un libro que remite a las encrucijadas de la existencia humana, momentos claves en donde el hombre se expresa, se delimita, se autointerpreta, se comprende, toma posición de sí y busca en los demás el reconocimiento de su ser (Choza y Choza, 1996: 12). A continuación se sintetiza la interpretación que hacen ellos acerca de algunos personajes de *La odisea* y su valor como figuras arquetípicas.

Ulises: en él se reconoce a un héroe hábil en tareas artesanales: cuando se le avisa sobre su libertad de salir de la isla de Calipso, él se dedica a construir una nave. En esto se expresa el sentido heroico de la artesanía y la técnica. El trabajo, según los autores, es visto como un valor cotizante, un valor que da jerarquía y orden social. El trabajo es visto como un ideal heroico. La técnica es una actividad que le permite al hombre enfrentarse con el caos y con las fuerzas sobrehumanas. La técnica es, por ello, una actividad específicamente humana y que le permite al ser humano enfrentarse con su destino. En el caso de Ulises es lanzarse al mar, que simboliza lo caótico, lo tempestuoso y lo destructor. El destino de Ulises como el hombre es aventurarse a lo desconocido (Choza y Choza, 1996: 40).

La lucha de Ulises no solo es contra las fuerzas naturales sino también con las fuerzas sobrenaturales expresada en la presencia de los dioses. En algunos pasajes los dioses castigan al pobre navegante. Recuérdese el castigo que sufre por parte de Eolo, el dios de los vientos. Ulises ha cometido la transgresión por descuido, dejar algo del poder sagrado de los dioses en manos de

los hombres. Lo sagrado debe ser tratado con respeto por el hombre. Si no es así se rompe la armonía entre hombres y dioses y este debe sufrir su respectivo castigo y los efectos de la ira de los dioses (Choza y Choza, 1996: 78).

La principal acción de los últimos cantos de *La odisea* es la lucha de Ulises por ser reconocido. Oculta su verdadera identidad para conocer cuál es la verdadera situación y saber qué es lo que sienten sus seres amados hacia él. Es una lucha por ser reconocido, no tanto por lo que fue sino por lo que es ahora (Choza y Choza, 1996: 131). Con todo esto busca la venganza y la justicia. EL acto de la matanza de los pretendientes es el enfrentamiento definitivo entre el bien y el mal. La venganza es la aniquilación de la injusticia y la restauración de lo justo (Choza y Choza, 1996: 158).

La existencia de Ulises consiste en salir de sí, de su casa, de su familia, la búsqueda de su ser. Todavía no es nadie porque no ha hecho nada. Debe salir a recorrer el mundo para medirlo con sus propios pies. Las actividades del varón son la guerra, la invención y la producción técnica. Su objetivo es regresar a su casa, a su familia, a Penélope con ello consigue reunirse consigo mismo (Choza y Choza, 1996: 179).

Penélope: la mujer en la cultura griega cumple un papel importante dentro de la sociedad. Su condición femenina la hace la guardiana de los bienes y de la vida cotidiana. Ella es la que atiende y cuida los bienes. Mientras el hombre rige su vida por el principio de la ganancia, es el que obtiene; la mujer se rige por el principio de la riqueza, ella es la que conserva y genera el aumento (Choza y Choza, 1996: 117).

Otra característica propia de lo femenino es su manejo de la técnica textil. Las mujeres, bajo la influencia de Atenea diosa de las artes manuales, se dedican a tejer. Esta técnica es sobre todo femenina, se asocia con tiempos de paz y tiene relación simbólica con la creación y la vida, sobre todo, con los aspectos de la multiplicación, la conservación y crecimiento. Es unir lo diverso, es unificar cosas separadas para transformar el caos en orden (Choza y Choza, 1996: 22).

La decisión de Penélope de no tomar a ningún pretendiente por esposo es su defensa del viejo orden. Sin decisión no hay un nuevo principio. Su misión es dilatar interminablemente la espera que impide un nuevo comienzo, un nuevo orden, una nueva organización. Su objetivo es mantener en suspenso la actividad y vivir una continuidad inmóvil (Choza y Choza, 1996: 109).

Si por un lado Ulises debe salir de la casa para salir de sí, en el caso de Penélope lo es quedándose en la casa. Es el punto que permanece constante que sirve de referencia a Ulises. Al quedarse en la casa desarrolla actividades técnicas artesanales, económicas, educativas, y políticas. Al defenderse del asedio de los pretendientes, como la casa se ve rodeada por el caos y el desorden producto de la ausencia de su esposo. Así opta por esperar, sin ninguna garantía de regreso. Invierte toda su existencia a la inutilidad y gracias a esto, los dos esposos logran reunirse (Choza y Choza, 1996 :182).

Telémaco: para Télémaco el viaje es la búsqueda de su propio valor y demostrarse si es ya alguien digno de su padre. Con su salida él se quiere demostrar si ya es alguien. Mientras no salga y logre algo por sí solo, no se sentirá al nivel del padre. El regreso de Lacedemonia con

regalos es un ejemplo de que él ha adquirido riqueza y vuelve con ganancias propias. En cierta forma ha conseguido reconocimiento por parte de los demás (Choza y Choza, 1996: 117).

El encuentro de Ulises y Telémaco tiene importancia en la configuración de ese mundo arquetípico que aparece en *La odisea*. El padre y el hijo se reconocen como parte cada uno del otro. Se pertenecen uno y el otro. Ambos se identifican en su semejanza y en sus propósitos, se disponen a la reivindicación de lo que es suyo y concretar juntos su venganza (Choza y Choza, 1996: 121).

Palas Atenea: la diosa Palas es la gran inspiradora de Telémaco. Lo persuade de salir a buscar a su padre, ayuda a que esa salida se realice, protege y guía a Ulises para que regrese a su casa; es como se ve la gran consejera, la guía y protectora de ambos (Choza y Choza, 1996: 29). Los dos principales atributos de esta diosa son, por un lado, su acción guerrera por las causas justas y, por otro, la producción artística, representada en la vocación por las artes manuales, sobre todo por la técnica de tejer, cualidad muy femenina como ya se mencionó al hablar de Penélope (Choza y Choza, 1996: 20).

Aedas: junto a las artes de la construcción y la navegación, otro arte de gran importancia lo es el arte de la palabra. La técnica del poeta consiste en cantar, recordar acontecimientos y narrarlos en alabanza y memoria de sus autores es de gran consideración social. El aedo es un hombre inspirado por los dioses. Su accionar depende del ánimo que tenga para cantar. Esta inspiración, dada por la divinidad, lo lleva a poder discernir el bien del mal. Ignora las apariencias del mundo y tiene el privilegio de conocer la realidad profunda y que el común de gente no percibe, diferenciar el bien y el mal conlleva comprender el principio y el fin de las cosas (Choza y Choza, 1996: 56).

La muerte: en el mundo que retrata *La Odisea* la muerte y sobre todo el ritual de entierro cumplen la función de glorificar al héroe. De ahí la importancia de que Ulises regrese a su casa, pues si perece en el mar, su historia se perderá en el caos. Si la muerte no es acogida e integrada por la cultura, no es una muerte humana. Cuando la sociedad la hace suya, como un suceso propio se convertirá en un factor estabilizante del orden social (Choza y Choza, 1996: 42). El descenso al país de los muertos presenta a la muerte como un regreso al útero, un volver a nacer y empezar de nuevo la existencia con todas las posibilidades intactas (Choza y Choza, 1996: 85). La muerte deja ser un fenómeno natural y se convierte en un fenómeno cultural que permite superarla. Si una sociedad integra la muerte intenta superar su propia finitud (Choza y Choza, 1996: 87).

La búsqueda del padre, búsqueda de Telémaco

Una característica de este relato, como ya se ha señalado, es la importancia que posee el desplazamiento hacia el exterior. Se trata de un movimiento que corresponde con un texto fundamental de la cultura occidental, *La odisea*. Su similitud corresponde tanto a la acción que aglutina el significado del texto como a los personajes que facultan esta interpretación. Se encontrarán, pues, bastantes similitudes entre estos dos textos, que permitirán una mejor interpretación de este cuento.

Lo primero en lo que se debe fijar es la idea del viaje presente en *La odisea* que se ve reflejada en el viaje que debe realizar el niño protagonista del cuento que se está analizando. Ambos comparten el mismo motivo, la salida del recinto maternal en busca de su padre ausente. Si se debe entender que mientras que en *La odisea* el viaje es exterior, pues conlleva desplazamiento en otros espacios, el viaje que realiza el protagonista en el cuento es un viaje interior. Es un viaje que realiza el narrador desde una etapa infantil primaria y maternal hacia una etapa adulta, que se convertirá para él en el descubrimiento de su propia identidad.

Ante esto será significativo hacer una comparación entre los personajes de los dos textos que permitirán ir comprobando si la estructura del cuento guarda relación con ese texto que es *La Odisea*, sin que esto se vuelva una mera descripción y se convierta en una profunda reflexión de la interpretación que plantea el texto analizado. A la vez, se incorporará a esta comparación el texto *La víspera de sábado*, para señalar qué elementos de semejanza y diferencia tiene con estos textos.

La madre y Penélope

La madre en el cuento comparte características con Penélope: ambas son madres sufridas que lloran por la ausencia de su esposo. Este parecido se expresa en la acción que realizan las dos al escuchar noticias de su marido ausente. Las dos corren desconsoladas a refugiarse a su habitación, en lo más profundo de su espacio natural. Igualmente, la madre, en el cuento, dedica el tiempo en su casa a tejer vestidos que no llega a terminar, en analogía a la acción más importante que realizaba Penélope en el poema épico. Las dos son figuras paralizadas en el entorno de la casa. La madre del cuento oponiéndose a que el niño no se desplace al exterior y Penélope preocupada por el viaje de Telémaco en búsqueda de su padre. Ambas son mujeres que luchan por retener a sus hijos en la casa. En síntesis, las dos madres son mujeres entristecidas por la ausencia del hombre, arraigadas en sus casas, inmovilizadas por su función y cuyo único fin es evitar que sus hijos sean víctimas de los peligros externos.

En *La víspera del sábado*, la madre es la benefactora y protectora de toda la familia. Como ya se ha dicho, es la figura dominante de la casa, procurando cumplir con su papel de mujer organizadora de la casa y cuidadora de los bienes. En este aspecto se asemeja al prototipo de la condición femenina. Así lo plantea *La Odisea*, cuando le avisa Palas a Telémaco y le manifiesta del peligro de que su madre, por consejos de otros, acepte las pretensiones de Eurimaco y lo deje sin sus bienes, pues no debe olvidar que la misión de ella será por su condición femenina enriquecer la casa del que la hace su esposa (Canto XV). En la sociedad griega la mujer es la guardiana de las riquezas, la que atiende y cuida la vida cotidiana. Ella es la que conserva y genera el aumento de lo ganado. Es por esto que Ester es madre guardiana de la vida cotidiana y así se percibe en este fragmento:

SR.B: ¿Qué vas a hacer?

SRA.B: Guardarla...

SR.B: (Enérgico) Ester, ¡qué manía es esa de guardar...!

SRA.B: (Cierra la portezuela y coloca la caja en el sobre del trinchante) Oscar..., hay que cuidar el gasto ...Además a Regina no le hace bien. Está muy gorda es la que se come los chocolates..." (78).

Ester, en la obra teatral, es la madre detenida en su casa; es el mayor reflejo de la fidelidad a su esposo y a su propia cultura. Defiende esta cultura porque desde su óptica es la única manera en que su familia puede sobrevivir a un mundo exterior que pretende destruirlos. Al igual que Penélope, la búsqueda de su existencia la realiza quedándose en la casa y volviéndose punto de referencia para el esposo aventurero. Su principal actividad para mantener su casa a flote es coser vestidos. Esa técnica textil es propia de lo femenino en los griegos y el principal artificio que utiliza Penélope para inmovilizar a la casa, pues mientras no termine su tejido no habrá una nueva boda y por ende un nuevo comienzo.

Este sentido de la dilatación se nota cuando la madre arregla el vestido de doña Bolcha y esta le promete traerle otro vestido la otra semana, es una actividad que está obligada a hacer y de la que no puede desligarse: "DOÑA BOLCHA: (Satisfecha de la transacción) Así me gusta, Ester ... (Se apresta a irse) La próxima semana le voy a traer una tela lindísima para que me haga otro vestido" (116). Al igual que Penélope, es una mujer que no termina sus trabajos y vuelve su casa en un espacio inerte, inmovilizado y sin avance. Cuando Gueña pregunta por su vestido esto es lo que responde: "DOÑA GUEÑA: (Ve el vestido sobre la máquina. Se levanta para revisarlo) ¿Es el mío...? ¿Está terminado...? SRA.B: No, Gueña, lo siento. No tuve tiempo" (175).

Tanto en el cuento como la obra de teatro, ambas mujeres, al igual que Penélope, lamentan la ausencia de su marido; luchan contra la amenaza de caos en que puede caer la casa y encuentra en esa detención y esa inmovilidad la mejor herramienta para salvar su hogar.

El padre y Ulises

Estos dos personajes cumplen papeles importantes dentro de *La Odisea* y "El miedo a los telegramas". Ambos son figuras paternas dominantes, cuya ausencia es el hecho que dispara las acciones. Los dos representan a ese padre ausente que establece la necesidad del hijo por encontrarlo. Es así como la acción más importante del cuento es precisamente la búsqueda y el encuentro, dos acciones que también están presentes en *La Odisea*. En el cuento hay dos aspectos que hacen posible especificar la relación que tiene el personaje del padre con el Ulises de *La Odisea*. El primero, Ulises, es el hombre aventurero, el que su espacio natural es el exterior, en donde cumple con el desarrollo de su papel de héroe del texto. Igualmente, en el cuento el padre es un aventurero, pero esta vez de los negocios, deambulando igual que Ulises por el mar de los negocios en busca de su destino. El segundo aspecto tiene que ver, precisamente, con la referencia al mar, actividad fundamental en la sociedad que se retrata en *La Odisea*. El viaje por el mar es la lucha entre el hombre artesano, creador de barcos, y el caos y las fuerzas sobrenaturales. En *La Odisea* más que en ningún texto antiguo se valoran las hazañas en el campo de la técnica, así Ulises debe construir un barco para salir de la isla de Calipso. El trabajo es un valor importante, que provoca admiración y orden social. Es por ello tan importante para el

padre, en el cuento, encontrar un trabajo que le dé más que sustento económico y sustento social. Este mar se presenta como un elemento que une al niño con su padre. En el texto, el niño sueña con el regreso del padre para poder volver a remar al lago, evocando con ello ese elemento fundamental del poema de Homero. Por último, el regreso a la casa por parte del padre refiere al regreso de Ulises a Itaca. Este, demacrado y afectado físicamente como Ulises, afectado por su lejanía y la ausencia de su familia.

En la obra teatral hay elementos que acercan a Oscar a la figura de Ulises. Ambos son aventureros, buscadores de gloria y con una tendencia a salir de la casa a recorrer el mundo para cumplir su sueño de trascendencia. Oscar desea ver realizado su sueño aventurándose a comprar la finca en Guanacaste. La búsqueda de Oscar es la misma que la de Ulises, la nobleza y la virtud. Entiende que solo saliendo de la casa puede huir de esa inmovilidad que lo aniquila. Ambos tienen un objetivo: realizar su proyecto existencial en el exterior, sienten que no son nadie porque la grandeza la encontrarán solo saliendo de la casa y solo en el afuera encontrarán su camino. Este camino en Oscar lo lleva a acercarse a una nueva cultura y correr el peligro de desligarse de su “tribu”, de su gente, de su pasado.

En otro aspecto en que el padre de la obra teatral se acerca a la figura de Ulises es en la búsqueda de reconocimiento que se da en los dos textos. El personaje de *La Odisea* cuando regresa a Itaca, lo hace en búsqueda de ser reconocido y acogido en su casa y por su mujer. Pero lo hace convertido en un mendigo, un hombre que lo ha perdido todo, que ha descendido a lo más bajo de la escala social. Esta idea del rey que ha descendido a ser un paria se presenta en la obra. Oscar, después de ser el motor sobre el que se sustentaba la familia, ha descendido hasta convertirse en una carga. En vez de ser el rey de su propia casa, se ha convertido en un paria. En vez de ser la figura dominante y protectora se ha convertido en un protegido. Oscar, al igual que el mendigo Ulises, ha dejado de ser un hombre útil para ser un peso más en la familia.

Otro rasgo en que se puede encontrar semejanza entre Ulises y Oscar es que ambos son castigados por los dioses. Los dos quebrantan el respeto y la obediencia a los dioses, y por eso sufren el alejamiento del camino que se tenían trazado. Ulises, quien se dirigía su casa, es enviado lejos de ella, concretamente a la isla de Calipso, pues ha irritado al dios Poseidón. Oscar, en la obra, es el transgresor del orden de la casa. Es el personaje que intenta incorporarse a la comunidad costarricense. Su pecado es traer este mundo exterior a la casa. No se olvide los chocolates que trae del exterior o el perico que trae de Guanacaste. Esta transgresión es cobrada por el Dios hebreo, quien no permitirá como Poseidón ningún irrespeto a su autoridad. Por ello, Oscar es castigado, y con él su familia. A eso se debe la exclamación que lanza la madre: “SR.B: (solloza, bajito) ¿Qué será de nosotros, Dios mío? ¿Por qué nos castiga así? (153) El dios de la obra, al igual que Poseidón, envía fuertes tempestades, que en el texto se manifiestan a través de la presencia de la lluvia en el segundo y en el tercer acto. Así, el castigo de Ulises y el de Oscar es el mismo. Ulises, desviado de su ruta es enviado a la isla de Calipso y Oscar al sanatorio. Ambos, espacios cerrados que se presentan como cárceles donde van a sufrir el alejamiento de su casa.

El hijo y Telémaco

La ausencia de ese padre y la consecuente añoranza del hijo por él son otros elementos de cercanía entre estos dos textos. Telémaco expresa su deseo de encontrar a su padre, al igual que el niño, quien a través de los recuerdos logra manifestar su añoranza por él. Otro elemento de aproximación entre estos dos personajes lo es el elemento marino. En *La Odisea*, Telémaco parte a la búsqueda de su padre en barco, en el cuento el niño va al encuentro de él con un traje de mariner. Ese movimiento hacia el exterior, que en ambos textos aparece, asegura que ambos comparten este desplazamiento horizontal. Igualmente, comparten similitud en el movimiento vertical. Los dos personajes hacen el movimiento hacia arriba, espacio que los acerca más a lo que anhelan y desean. Telémaco, al inicio, sube a su habitación a pensar en su padre y en el viaje que debe realizar. Por igual, el niño del cuento se sube al techo de la cocina a suspirar y anhelar salir al exterior. Recuérdese que ese exterior connota, en el relato, el espacio masculino paternal.

Otra acción que asemeja al niño con Telémaco es en lo que hacen ambos la noche previa al viaje que deben realizar. El niño, luego de que la madre lo arropa, expresa su deseo de encontrar al padre, por quien revive hermosos recuerdos de cuando lo llevaba a pasear. En esto hay analogía con Telémaco y en la noche previa en la que este se dedica a pensar en el viaje próximo que la diosa Atenea le había aconsejado realizar. Los dos piensan en lo que les espera el próximo día.

Un último aspecto en que se asemejan estos dos personajes está en el viaje que realizan, ambos, en busca de su padre. El viaje que hace el niño a La Sabana es similar al viaje que hace Telémaco a Pilos. La formalidad en la vestidura para hacer este viaje se ve en *La Odisea* cuando Telémaco se prepara y se viste con su mejor atuendo. El niño del cuento igual se viste con su traje de mariner, ropa especial para encontrarse con su padre. Además, cuando Telémaco aborda el barco, los marinos izaron el mástil para poder realizar e iniciar el viaje. Esta acción encuentra su igual en el viaje que hace el niño en el tranvía. Cuando el palo del cable eléctrico se caía, el chofer debía acomodarlo en su sitio para poder seguir con su recorrido. La llegada al lugar de destino también tiene su parecido. El niño, al llegar a La Sabana, encuentra un ambiente de fiesta, multitud de personas paseando, haciendo del lugar un centro de colores, juegos y alegría. En *La Odisea*, cuando Telémaco llega a Pilos, hay una reunión de personas dedicadas a una ceremonia festiva, a la cual lo invitan a participar.

En la obra de teatro, hay una importante relación entre el padre y el hijo. El niño, de nombre Moisés, comparte con su padre su deseo por salir de la casa, como Telémaco, desea seguir el ejemplo de su padre y salir de esa inmovilidad a la que está amarrado. Este personaje cuando se entera de que el padre ha comprado una finca en Guanacaste, es el único que lo apoya y expresa su deseo de ir a ella. En toda la obra, el personaje que hace el movimiento hacia el exterior es ese niño: sale a la pulpería a comprar, sale al patio con su perico, sale a jugar chumicos con Rubén. El exterior, para él, es el espacio buscado. Este salir de la casa es un salir de su cultura de origen y asumir la nueva cultura que está conociendo, la cultura costarricense. Esto se ve reflejado en las acciones que realiza en el texto. Es el niño el que quiere oír el programa de el Concho Vindas, programa de la tradición costarricense.

En el tercer acto, Moisés anda jugando chumicos, un juego propio de la nueva cultura que está conociendo. Este traslado a la cultura costarricense se representa también cuando al niño le traen como mascota un perico, un animal típico del paisaje costarricense. Por último, cuando se da la manifestación contra los alemanes y los italianos, una manifestación de un colectivo

costarricense, el niño es el único que se siente seguro y sale a ver esa manifestación con toda confianza, pues él no se siente extraño entre ellos. Esta asimilación es tan lograda que él empieza a rechazar su propia cultura, no se olvide que es él quien siente aburrimiento por tener que comer pescado todos los viernes. Su papel es realizar un viaje a otra cultura. Esto se representa así:

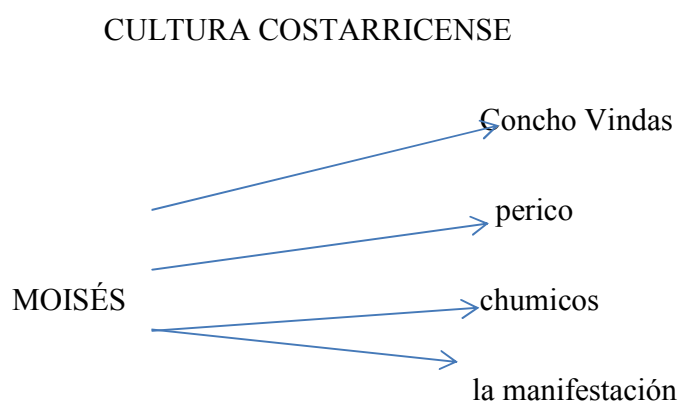


Figura 9. Moisés asimila la cultura costarricense

Otra semejanza que tiene Moisés con Telémaco es el rezago dentro de su familia; ninguno es adulto y, por ende, no cumplen un lugar importante en el destino que tiene su familia. Ellos son, para sus madres, en lugar de un apoyo, una preocupación más.

Un último aspecto en que se parece el niño de la obra teatral con Telémaco, como lo señalaron Chozza y Chozza en su libro sobre los arquetipos en *La Odisea*, el encuentro entre Telémaco y Ulises evoca el encuentro entre el padre y el hijo, cuando se reconocen por lo que tienen en común y por ser parte cada uno del otro. Precisamente, en la obra teatral, cuando el padre regresa le entrega al niño un perico que trae de Guanacaste. Ambos comparten su deseo por tener esa finca y con ello a aventurarse a conocer esta nueva cultura. El padre reconoce en el hijo la posibilidad de un nuevo comienzo, el cual, al final, el padre termina perdiendo, así como el niño pierde a su perico.

Aedas en el cuento y en la obra teatral

El cuento “El miedo a los telegramas” estructura su significación tomando como modelo el libro de *La Odisea*. Los personajes del cuento remiten con base en sus acciones a los personajes de ese poema épico. Se debe recordar que en *La Odisea* la oralidad tiene un papel determinante. En ese mundo los hechos ocurridos son importantes, pero lo son más aún los hechos relatados o contados. Por ello, la importancia que tenían los aedas, poetas que cantaban las grandes epopeyas acompañados por un instrumento musical. Así los define Carlos Alvear Acevedo en *Manual de historia de la cultura* (2004): estos cumplían el papel de transmitir el pasado cultural a través de las hazañas de los héroes, esto lo hacían en fiestas privadas y fiestas públicas (Alvear, 2004: 127).

En *La Odisea* aparecen dos aedas que cumplen la función que se explicó anteriormente. En el palacio de Ítaca se presenta al *aeda* de nombre Femio, cuya principal función es entretener la corte del príncipe Telémaco. El otro *aeda* que aparece es Demodoco, quien en la morada de Alcinoo recita y su canto es escuchado por Ulises. Los dos entretienen a sus oyentes; uno al padre; el otro, al hijo. Esta misma acción ocurre con dos personajes que aparecen en el cuento. Los dos, como modernos aedas, se dedican a contar historias al niño y al padre. El policía don Paco, quien se dedicaba a entretener al niño contándole historias de ladrones al niño para entretenerlo. El otro es don Abraham, que después de cada jornada llegaba donde el padre a contarle las aventuras que le ocurrieron ese día. Existe, pues, una analogía entre los contadores de historias y sus destinatarios:

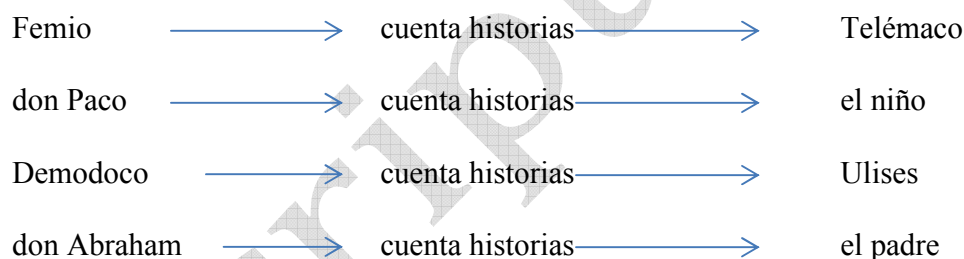


Figura 10. Aedas en los textos

En la obra teatral, los aedas, al igual que en el cuento, traen información del exterior. Aunque su intención es contar los sucesos a través de la técnica de la palabra, en *La Odisea* son los poetas inspirados que tienen el don de expresar, el inspirado, el conocedor del bien y el mal. Es esta faceta de conocer lo que sus señores no saben y solo por sus cantos son enterados lo que hace pensar que los personajes de Bolcha y Jaim cumplen ese papel dentro de la obra de teatro. Doña Bolcha lo hace al llegar a la casa y contarle a la madre, en presencia del niño, sobre la manifestación en el Parque Central. En este caso a través de su palabra dibuja la agitación social

que rodea a la familia: “DOÑA BOLCHA: Están preparando una manifestación. Hay mucha gente allá, por el Parque Central. Quieren que expulsen a los alemanes y a los italianos. Dicen que mandan dinero a Hitler y a Mussolini” (108).

El otro personaje que cumple la función de un *aeda* es Jaim. Las dos veces que aparece en el texto lo hace con la intención de contar eventos que están pasando en el exterior. En la primera secuencia cuenta sobre lo que está ocurriendo en Europa, específicamente sobre el envío de los judíos a campos de concentración. Su destinatario lo es Oscar: “SR.H: De Polonia..., de toda Europa...Es terrible, Oscar ...Dicen que están sacando judíos de los guetos y los meten en campos de concentración...” (125) La segunda secuencia es cuando, en el tercer acto, Jaim cuenta sobre lo que van a hacer con los alemanes de Costa Rica. Aquí otra vez cuenta sobre un suceso del exterior que la familia debe conocer.

Las mujeres del niño y las mujeres de Telémaco

El crecimiento en que está inmerso el niño- protagonista del cuento explica esa necesidad de desplazamiento que manifiesta el texto. Ese movimiento hacia afuera encuentra tanto apoyo como oposición en las mujeres que rodean al niño. Es esta situación de aliado y oponente en lo que hay también cercanía entre el cuento y el poema de Homero. En el cuento aparece el personaje de la hermana Gina, esta cumple la función de cuidar al protagonista. Es la que tiene la misión de vigilar y castigar al muchacho. Es una especie de nodriza que cumple su tarea con rigor. Su oposición es a que el niño salga al exterior y se llegue a mezclar con la comunidad costarricense. Ella castiga al niño y no lo deja ir al cine; al igual que cuando están en La Sabana, no lo deja ir a jugar con los otros niños. Es una mujer que no quiere que el muchacho salga al espacio exterior. En *La Odisea* hay también un personaje que atiende y cuida a Telémaco, este es Euriclea. Es la nodriza del príncipe que se afana en su labor y que es muy importante por ser otro personaje femenino cercano al entorno de este personaje.

Al enterarse de los planes de Telémaco, ella expresa su preocupación y deseo de que este no se marche y le aconseja que no realice ese viaje. Como se ve, ambas mujeres, Gina y Euriclea son mujeres protectoras, preocupadas por los hijos de linaje que tienen que cuidar y por tratar de impedir que estos arriesguen su futuro, al adentrarse en un espacio exterior que según ellas solo le puede ocasionar desgracia. Frente a este personaje que se opone a que el hijo salga y se mezcle en el exterior, existe otro personaje que más bien lo incentiva y hasta guía al protagonista para que realice ese movimiento. En el caso de *La Odisea* es la diosa Atenea, la ilustre protectora de Ulises, quien en Ítaca aconseja, estimula y por tanto impulsa al joven príncipe a salir en busca de su padre. Su papel no es solo de simple motivadora sino que se convierte en una mentora para Telémaco. Este mismo personaje que guía, orientadora y mentora para el niño, en el cuento se encuentra representado en el personaje Rosa. Ella, que es la hermana que más quiere, se caracteriza por llevarlo a hacer mandados, incentivando en el niño su desplazamiento por el exterior. En este aspecto es que se oponen las dos hermanas, una como la opositora al desplazamiento y otra como la aliada.

En *La víspera del sábado* el arquetipo de Euriclea y Palas Atenea está representado también en las dos hermanas de Moisés. Ya se ha aclarado que el viaje que realiza el niño es

hacia otra cultura diferente a la de sus ancestros. En este movimiento, así como en el cuento, hay una que manifiesta arraigo y se mantiene cercana a su cultura judía, mientras que la otra da los primeros pasos de desarraigo, un desarraigo que solo es completado por el niño protagonista. Regina, al igual que Euriclea, es la cuidadora del niño, siempre vigilante de los pasos de Moisés, dispuesta a corregirlo y reprenderlo como buena nodriza: “ MOISES: ¿Todavía aquí...? (Regina le da un pellizco) ¡No me pellizqués, tonta...!(114). Ella es un personaje al que no le interesa asimilar una nueva cultura, se siente parte de una cultura que lucha por reconocer.

La primera acción que realiza este personaje es sentarse a leer poemas de Bialik, un poeta judío, afirmando su deseo por mantenerse en su cultura de origen. Ella es defensora y firme creyente en el destino del pueblo judío de fundar un estado judío en Palestina. Por ello, frente a Jaya que se burla de esa idea, ella la defiende: “REGINA: No veo por qué te burlás. Yo también creo que es nuestro destino” (70) Frente a ella está Jaya que, como Palas, se mueve al exterior. Sus acciones la reconocen como la precursora de este movimiento. En la obra su primera acción es encender la radio y escuchar boleros. También en esta secuencia se burla del concepto Eretz Israel, que es la idea ya mencionada sobre el destino del estado judío, más tarde ella es la que rechaza que le den una dote porque la considera una costumbre de judíos atrasados. Ahora bien, en el texto ella no es la que hace el movimiento total hacia el exterior, ella propone pero no consolida, el que consolida este viaje es el niño, Moisés, que al igual que Telémaco hace ese traslado con éxito. Una característica, que se señala en el libro *Ulises, un arquetipo de la existencia humana*(1996) de Choza y Choza, sobre la diosa Palas Atenea, es su acción de lucha contra la injusticia. Su cólera se manifiesta al defender las causas justas (20). Esta misma forma de defender las causas justas con ira se nota cuando Jaya manifiesta la defensa de su hermana frente a los antisemitistas: “JAYA: ¿Y vos qué hiciste? ¿No le pegaste a esa cochina alemana? REGINA: ¿Pegarle...? No. JAYA: Yo le habría dado por la espalda” (76).

Una última secuencia en donde Jaya se puede identificar con Palas Atenea, es en la acción del regreso del padre. En *La Odisea*, Palas Atenea es la que guía de regreso a Ulises a Itaca. En la obra, Jaya guía al padre a la casa. Cuando el padre regresa, es Jaya la que se adelanta y prepara a la familia para la sorpresa. Ella es la que guía al padre Ulises y con ello se dé el encuentro del padre-Ulises con el niño-Telémaco.

El cartero, Hermes y el locutor

El mundo griego con toda su fantasía e imaginación está fundamentado en una sólida jerarquización. Los dioses, seres destinados a la superioridad, tienen un lugar muy importante en esta jerarquía; a ellos se le debe reverencia y respeto en grado sumo. Una forma de reafirmar ese poder lo es mediante los mensajes que trasladan tanto información como furiosos mandatos de estos caprichosos dioses. En este marco, Hermes, el mensajero de los dioses, cumple la función de ser no solo un simple transmisor de información sino de ser un elemento afianzador de ese sistema de poder. Es así como la primera aparición de Hermes en *La Odisea* ocurre cuando es enviado con un mensaje para Calipo. Ahí anuncia el regreso de Ulises a su casa, por decisión de Zeus. Esa secuencia guarda mucha relación con la aparición del cartero en el cuento. El trae un telegrama a la madre en donde comunica el regreso del padre a la casa. Como se ve, ambas secuencias están bajo la matriz semántica que se podría llamar: el regreso.

En otra secuencia de Hermes en *La Odisea* hacia el final guía a los pretendientes por el mundo de los muertos. Ese pasaje es dominado por la matriz “muerte”. De igual forma, el segundo telegrama que llega a la casa en el cuento se refiere a esa matriz semántica. En el segundo telegrama se informa a la madre de la muerte de los parientes que viven en Polonia. Todo lo anterior se explica con mayor claridad en el siguiente esquema:

PERSONAJE	ACCIÓN	MATRIZ SEMÁNTICA
Hermes	anuncia el regreso de Ulises	el regreso
el cartero	anuncia el regreso del padre	el regreso
Hermes	lleva a los pretendientes al Hades	muerte
el cartero	anuncia la muerte de los parientes	muerte

Figura 11. Hermes y el cartero

Al igual que en el cuento, en la obra teatral hay un personaje que evoca al personaje Hermes: es el locutor que se escucha por la radio. Al igual que Hermes en *La Odisea*, quien es el informante de lo que ocurre en el exterior, el locutor comunica hechos importantes que debe conocer la familia. Al igual que ocurre en el cuento, hay solo dos situaciones en las que aparece el locutor informando sobre dos acontecimientos trascendentales. En *La Odisea*, Hermes anuncia a Calipso sobre el regreso de Ulises a Ítaca. En la primera aparición, el locutor anuncia la declaratoria de guerra de Costa Rica a Alemania. Este evento es importante porque hace que Oscar, decidido a ir a Guanacaste, por un momento recuerde a su linaje y a su cultura de origen. A nivel personal, este Ulises, que es el padre, regresa a su Ítaca gracias al anuncio de este Hermes. La segunda aparición del locutor es cuando al final del texto teatral anuncia la muerte de los judíos en campos de concentración. Como se ve, esta secuencia es similar a lo que ocurre en el cuento y en *La Odisea*, cuando Hermes viaja al país de los muertos.

Los pretendientes y los otros

En el poema épico la lucha de Ulises no es solo por regresar a su casa sino de alguna manera reconstruir su grupo familiar y recuperar su estatus dentro de su reino Ítaca. Los principales oponentes para que él logre este propósito dentro del texto se conocen como los pretendientes. Estos se caracterizan por tratar de desestabilizar el núcleo familiar de Ulises y así hacer desaparecer su linaje. Este sentido de la apropiación que tienen los hace ambiciosos, ofensivos y traicioneros. Ambiciosos porque expresan deseo de poseer a Penélope y casarse con ella. Cuando ella desarrolla el artilugio de tejer el lienzo para Laertes en el día y en la noche

destejerlo, son precisamente los pretendientes quienes más le reprochan y la presionan para que ella termine su tarea. Lujuriosos pues ellos no solo se comen la comida y la bebida de la casa de Ulises, sino también satisfacen sus apetitos sexuales con las mujeres sirvientas de la casa. Por último, son tramposos y traicioneros, pues ellos al enterarse de que Telémaco salió en busca de su padre, hacen un complot para asesinarlo.

En el cuento aparecen unos personajes que también se presentan como los antagonistas del núcleo familiar. Estos, que tienen por característica la indefinición, pues son personajes que no tienen nombre, se expresan como esa colectividad que rodea a la familia y la desestabiliza. Esta colectividad a la que se podría llamar los otros, los que no son parte de ese núcleo familiar, los no judíos son los que se podría denominar la comunidad costarricense, la potencial agresora de la familia. Esto se refleja cuando las clientas regañaban a la madre por no tener terminados los vestidos, en esta actitud hay una similitud con los pretendientes en *La Odisea*: “A veces, esas señoras la regañaban porque los vestidos no estaban listos cuando ellas querían” (13) Otra actitud similar es la actitud lujuriosa de los pretendientes. En el cuento tenemos esa actitud en los otros cuando el niño acompañaba a la hermana a la pulpería y los otros la acosaban: “Siempre me llevaba a sus mandados y yo me peleaba con todos los que le decían mamita linda o manguito” (15). El objetivo que tienen los pretendientes de destruir el linaje de Ulises los lleva a defender la mentira de que este se encuentra muerto. Esta misma actitud de utilizar la murmuración y la mentira contra la familia la tenemos en estos personajes que se pueden llamar los otros. Estos propagan mentiras contra la hermana Rosa: “Seguramente porque la veían tan flaca, y porque papá estaba en el Sanatorio, la gente mala empezó a murmurar cosas feas de ella” (15). Por último, esa actitud de los pretendientes de apropiarse de las riquezas de Ulises, siendo para eso mentirosos y traicioneros, también aparece en el texto narrativo, en estos personajes que se denominan los otros. En el cuento, cuando el padre monta un estudio fotográfico con un amigo, este se aprovecha de él y lo traiciona: “Todo parecía caminar a las mil maravillas hasta que un día, para sorpresa de papá, su socio desapareció con las ganancias y el equipo fotográfico”(17).

En síntesis, estos otros, al igual que los pretendientes, son los enemigos de la familia. Estos luchan por desintegrarla y mancillarla. En *La Odisea*, Ulises logra su venganza al matar a los pretendientes. Esta aniquilación de los enemigos es la restauración de un nuevo orden. Estos otros son derrotados por el padre, el cual triunfa sobre ellos. De ahí la actitud del padre, en el cuento, de hacer una gran boda a su hija y demostrar el triunfo sobre estos otros que se han opuesto a ellos: “Mis padres se gastaron todos sus ahorros en esa fiesta, no solamente para lograr algo digno de mi hermana sino también, y espero no equivocarme, para hacer rabiar a los que decían que era una tísica” (18) Después de todo, en ambos textos el triunfo ante la adversidad es la secuencia con la que cierran y consolida el núcleo familiar.

En la obra de teatro igual aparecen esos otros, esos pretendientes de *La Odisea*, que se oponen ya no solo a la familia sino sobre todo a la cultura judía. Esos otros que son los enemigos de su cultura, quienes se manifiestan de variadas formas. Estos enemigos se perciben en el antisemitismo de la comunidad costarricense, expresado en el comportamiento de Greta, pronunciando esta su deseo de que desaparezcan los judíos; o en la pertinaz utilización del término polaco para referirse a ellos. También se perciben estos enemigos en los alemanes, grupo que pretende eliminar a los judíos. Comparten en esto el mismo propósito que persiguen los pretendientes, destruir a la familia de Ulises.

CONCLUSIONES

Al terminar esta investigación se han encontrado elementos derivados de los objetivos planteados. Uno de estos es que, si bien era bastante la semejanza que pudieran tener los dos textos, sobre todo a nivel de la historia, son también significativas sus diferencias. Se sostiene que estas se fundamentan en el proceso de destinación en que ambos textos están contruidos.

1-La primera conclusión de este trabajo es que ambos textos persiguen construir un Lector Modelo muy claro y muy definido. En el caso del cuento “El miedo a los telegramas” se logró determinar que su perfil era el de un Lector Modelo costarricense, mientras que el perfil del Lector Modelo de *La víspera del sábado* era la de judío-costarricense. Esto lleva a concluir que cada texto tiene diferentes estrategias textuales por referirse a diferentes tipos de Lectores Modelos y explica el porqué, a la hora de comparar los dos textos, los nombres de los personajes, el día de los hechos, las costumbres, la ritualidad, los espacios, las formas léxicas se presentan diferentes. La diferencia radica en que ambos retratan un universo diferente para que sea comprendido por la competencia enciclopédica de cada uno de sus Lectores. A través de esta competencia se afirma que sus diferentes estrategias textuales manifiestan correspondencia con los diferentes Lectores Modelos que se destinan.

2-Otra conclusión que se deriva de este primer objetivo es que ambos textos por su tipo de Lector tiene una intencionalidad diferente. En el cuento, se elude la problemática social. Se percibe una intención de construir un cuadro de una Costa Rica idílica, sin marcadas diferencias sociales y sin rechazo al judío extranjero. Es una sociedad que casi invita al extranjero a mezclarse y arraigarse en su comunidad. Es un retrato ingenuo, dirigido a un Lector Modelo costarricense también ingenuo, que vive en el sueño de que en esta sociedad no hay desigualdades ni desolación. Frente a esta intencionalidad, en la obra de teatro se percibe un interés por retratar los problemas sociales que rodean a la clase judía que radica en Costa Rica. A este Lector Modelo no se le puede describir una sociedad idílica, sencillamente porque para él esta no existe. Si existe un grupo social que ha sufrido el rechazo y la marginación es precisamente al grupo que pertenece este Lector. Por ello la presencia de un tema fundamental para la concepción judía: como el antisemitismo, elemento presente en el texto teatral con tintes casi de denuncia y que invita a la reflexión.

3-A partir del segundo objetivo sobre el conflicto espacial en los textos se puede resumir varias ideas. Lo primero es que ambos textos tienen como matrices significativas importantes tanto el espacio interior como el espacio exterior. El significado de cada uno en los dos textos es diferente. En el cuento el espacio interior y el espacio exterior refieren a las diferentes etapas de crecimiento del ser humano. El espacio interior refiere al interior maternal femenino, desde el cual el niño protagonista sale hasta un espacio exterior paternal masculino. En el texto narrativo se retrata al niño en su crecimiento y desarrollo hasta llegar a la madurez, que logra cuando toma conciencia de la muerte. En la obra de teatro el desplazamiento se va a dar no entre dos etapas de la vida sino entre las dos culturas imperantes en la vida del niño. Por otro lado, se siente arraigado a su cultura de origen, la cultura judía, pero también inicia un movimiento hacia la nueva cultura, la costarricense; una cultura que para él es atrayente y a la que sin duda quiere pertenecer.

Como se puede ver, el espacio interior es presentado en ambos textos como el espacio de lo femenino, este está enfrentado al espacio exterior que es el espacio de lo masculino. En el protagonista entonces hay una fuerte presencia, en los dos textos tanto de la figura de la madre como de la figura del padre. Si comparamos en ambos el conflicto espacial está ilustrando el enfrentamiento entre lo femenino y lo masculino en el protagonista- niño. Este conflicto se resuelve de diferente manera en cada texto. En el cuento, es el triunfo del exterior, de lo masculino, del padre, mientras que en la obra de teatro es el triunfo del interior, de lo femenino y por ende de la madre.

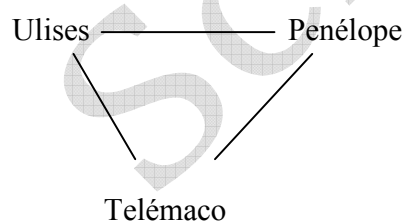
4-También se pudo concluir, al analizar este conflicto espacial, que cada texto genera un movimiento de desplazamiento según la forma en que se representa el espacio exterior. En el cuento, el espacio exterior es presentado como un espacio de felicidad, por ello el relato prioriza un movimiento desde un interior hacia un exterior, pues la felicidad solo se encontrará en el afuera. En el caso de la obra de teatro, el espacio exterior es expresado como agresivo, ofensivo y de miedo; a esto se debe que en el texto teatral se dé un desplazamiento de afuera hacia adentro. La felicidad y la protección solo se lograrán resguardándose en la protección que da el espacio interior.

5-Al lograr el tercer objetivo, que consistía en analizar los intertextos en los dos textos literarios analizados, se encontró que ambos tienen intertexto con *La odisea* de Homero. Se percibe esta relación entre estos textos en los siguientes aspectos:

a- en los dos textos, al igual que en *La Odisea*, aparece la idea del viaje hacia el exterior. Desde una casa, dominada por la madre se inicia un desplazamiento hacia un exterior que se presenta como el espacio de dominio del padre.

b- en los dos textos, al igual que en *La Odisea*, aparece la misma triada de personajes importantes:

en *La Odisea*



en el cuento y la obra teatral

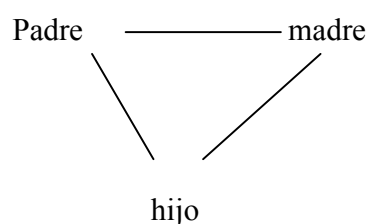


Figura 12. La triada en los textos

Lo anterior se confirma porque los textos comparten la misma forma en que aparecen los personajes: el padre como el viajero, la madre arraigada en la casa tejiendo y el hijo como el personaje que sale al exterior siguiendo los pasos de su padre.

c- En el cuento y la obra de teatro, lo relatado o lo contado adquieren mucha importancia. En ambos aparecen personajes que cumplen el papel de los aedas de *La Odisea*. Estos traen información del afuera a la casa, que puede ocasionar felicidad o tristeza, al igual que ocurre en el poema épico. En el cuento, este papel lo cumple don Paco, el policía y Don Abraham. En el texto teatral, esta función la cumplen Doña Bocha y Jaim.

d- Aparece también una referencia, en los dos textos, a la figura de Palas Atenea. La diosa que guía tanto a Ulises y a su hijo Telémaco. En los dos textos quien cumple este papel es la hermana del niño. En el cuento, de nombre Rosa, lleva al niño al exterior. En la obra es Regina quien guía al padre al interior, al igual como lo hizo Atenea llevando a Ulises de regreso a su casa.

e- También hay una referencia al dios Hermes en los dos textos. Como mensajero de los dioses, Hermes lleva noticias o mandatos a los mortales. Esta figura está en el cartero del cuento, que trae noticias a la familia; en el texto teatral esta figura la ocupa el locutor. Detalle aparte es la aparición de estos dos personajes que son consecuentes con el texto al que se refieren. El cartero, en el cuento, cuyo poder de transmisión del mensaje es lo visual frente al locutor, de la obra de teatro, que hace referencia al fenómeno auditivo, elemento fundamental de la obra escénica.

f- Los pretendientes de *La Odisea* también encuentra referencia en estos textos. En ambos son figuras que adversan al núcleo familiar, están indeterminados como individuos y son más bien representados como un colectivo. Son esos otros que no son el grupo familiar, que se oponen a este. Una diferencia entre los dos textos es que mientras en el cuento, al igual que en *La Odisea*, el padre-Ulises vence a estos pretendientes, en la obra de teatro este padre-Ulises es vencido por estos otros y la familia queda a merced de estas fuerzas del exterior que acorralan a la familia y llena de sufrimiento a la madre en la última escena de la obra.

En síntesis, las estrategias textuales de ambos textos manifiestan semejanzas y diferencias. Su intencionalidad explica estas estrategias y facultan a explorar el universo semántico de ambos y la presencia fundamental que cumplen los lectores en su estructuración.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Acosta Gómez, Luis. *El lector y la obra. Teoría de la recepción literaria*. Madrid, Editorial Gredos, 1989.

Alvear Acevedo, Carlos. *Manual de historia de la cultura*. México, Editorial Limusa. 2004.

Arecetas. “Jale y pan koilich”. Creative commons. 7 noviembre 2011.
http://www.arecetas.com/receta/JALE_Y_PAN_KOILICH/50123/

Araya Mora, Ana Cecilia y Del Vecchio Ugalde, María Elena. *Tradición/ no tradición: el paradigma fundamental en la novela Ceremonia de casta*. Tesis para licenciatura en Filología Española. Escuela de Filología y Lingüística. Universidad de Costa Rica. 1978.

Azofeifa, Isaac Felipe. “Tiempo de hoy”. *Semanario Universidad*. San José. 20 junio 1982: 5.

Banda Campos Justino. *El teatro documental y la teología de la liberación en El martirio del pastor de Samuel Rovinski*. Tesis para optar a licenciatura con énfasis en Literatura y Lingüística. Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje. Universidad Nacional. 1990.

Bajtin, M.M. *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI editores. 1982.

Barahona Novoa, José Alberto. *Cuentos judíos de mi tierra: o el viaje interminable de la identidad versus la alteridad*. Tesis para optar a Licenciado en Filología Española. Escuela de Filología, Lingüística y Literatura. Universidad de Costa Rica. 1992.

Barahona Novoa, José Alberto. “El desdoblamiento cultural de la sociedad costarricense en un texto de Samuel Rovinski”. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica* 23. San José, 2003. 7-25.

Barahona Novoa, José Alberto. “Cuentos judíos de mi tierra, título impostor”. *Kañina, Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica*. 27 San José. 2003. 17-30.

Ben Gurión, David. “Declaración de independencia de Israel. Historia de las relaciones internacionales del siglo XX”. Juan Carlos Ocaña. 2003. Historiasiglo20.org.

www.historiasiglo20.org/israelindependencia.html.

Cañas, Alberto. “La víspera del sábado”. *Semanario Universidad*. San José, 30 marzo al 5 de abril 1984: 13.

- Castillo Víquez, Ana Elena. "Acerca de ese gran acontecimiento: el enorme sujeto, el Gulliver dormido que apareció en La Sabana" *Kañina, Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica*. 29. San José. 2005. 245-256.
- Catania, Carlos. "Cuentos judíos de mi tierra". *La Nación*. San José, 20 agosto 1982: 15 A.
- Cocina judía. "Guefilte Fish (Pescado Relleno)". www.delacole.com. 7 de octubre 2011. Delacole. 7 noviembre 2011. <http://www.delacole.com/cgi-perl/cocina/verreceta.cgi?receta=1>
- Cohn-Sherbok, Dan. *Breve enciclopedia del judaísmo*. Madrid. Ediciones Akal. 2003. 206.
- Choza Jacinto y Choza Pilar. *Ulises, un arquetipo de la existencia humana*. Barcelona. Editorial Ariel. 1996.
- Cortés Pacheco, María Lourdes. *Lectura de la producción de sentido de la obra dramática de Alberto Cañas, Daniel Gallegos y Samuel Rovinski*. Tesis para optar por el grado de Licenciatura en Filología Española. Escuela de Filología, Lingüística y literatura. Universidad de Costa Rica. 1987.
- Cortés Pacheco, María Lourdes. "En torno a la producción de sentido de los textos dramáticos de Cañas, Gallegos y Rovinski". *Kañina Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica*. 12. San José. 1988. 19-33.
- Cortés Pacheco, María Lourdes. "Hacia una problematización del metadiscursio dramático Cañas, Gallegos y Rovinski" *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*. 15 (1) San José, 1989. 41-54.
- Díaz, Leda María. "Socialdemocracia y clase media en *Ceremonia de casta y Diario de una multitud*". *Kañina. Revista de Artes y Letras, universidad de Costa Rica*. 11 (2) (1987) 41-46.
- Ducrot Oswald y Schaeffer Jean Marie. *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* (1996) edición en español: *Nuevo diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Madrid. Editorial Arrecife. 1998. 127.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, 1979, Quinta edición. Barcelona. Editorial Lumen. 2000.
- _____, *Obra abierta*, 1962. 2ª edición en español: Barcelona, Editorial Ariel. 1985.
- Genette, Gerald. *Figuras III*. Barcelona, Editorial Lumen. 1989.
- Hokhman, Alef. *El Talmud: tratado de Rosh Hashana*. Madrid. Editorial Edaf, S.A. 2005. 694.
- Homero. *La odisea*, traducción de Luis Segalá y Estallega, Buenos Aires. Editorial Losada. 1968.

- Kristeva, Julia. *Semiótica I*. Madrid, 2ª edición en español: Madrid, Editorial Fundamentos, 1981.
- Lotman, Iuri M., *Estructura del texto artístico* (1970) edición en español: Madrid, Ediciones Istmo. 1978.
- Morales Carlos. “Cuentos judíos de mi tierra”. *Semanario Universidad*. San José. 9 julio 1982: 12.
- Meynet Roland. *Leer la biblia: una explicación para comprender, un ensayo para reflexionar*. México. Siglo Veintiuno editores. 2003. 25.
- Paez ,Gonzalo A. “Los cuentos de Rovinski” *La Prensa Libre*. San José. 7 set. 1982: 7
- Pastelería y panadería casera en Burgos. “Leikaj o lekaj o pastel de miel”. <http://amantesdelacocina.com>, agosto de 2011. Pastelería caseranms blogspot.com 7 octubre 2011. <http://pasteleriacaseranms.blogspot.com/2011/08/leikaj-o-lekaj-o-pastel-de-miel-tarta.html>.
- Porras, Carlos. “Historias con acento extraño” *Tiempos Modernos*. 5 octubre 2000: A13.
- Quirós Castillo, Pilar. *Comparación diegético-discursiva entre Madame Bovary* Tesis para Licenciatura en Filología Española. Escuela de Filología y lingüística. Universidad de Costa Rica. 1991.
- Ramos, Miguel Arturo. “Cuentos judíos de mi tierra”. *La República*. San José. 27 nov. 1983: 14.
- Retana,Marcos. “Cuentos judíos de mi tierra”. *La República*. San José. 25 julio 1982: 7.
- Rovinski, Samuel. *Cuentos judíos de mi tierra*. San José, Editorial Costa Rica. 1982.
- _____, *Tres obras de teatro*. San José, Editorial Costa Rica.1992.
- Shoaf, Kristin E. “*El martirio del pastor* dentro del contexto del pensamiento de la liberación: el papel de la iglesia como opción preferencial para los pobres”. *Cuadernos americanos*. 75, 1999: 201-207.
- The State of Israel. “Alia. Israel Ministry of Foreign Affairs”. 6 enero 2004. Estado de Israel. 7octubredel2011. http://www.mfa.gov.il/MFAES/MFAArchive/2000_2009/2004/1/Alia.
- Tovar, Enrique. “Cuentos judíos de mi tierra” *Semanario Universidad*. San José. 5 agosto 1982: 8
- Ubersfeld, Anne. *Semiótica teatral* (1977) edición en español: Madrid, Cátedra /Universidad de Murcia. 1989.

Vargas Vargas, José Angel y Vásquez Vargas, Magdalena. *Las fisgonas de Paso Ancho y El martirio del pastor: dos perspectiva de la obra dramática Samuel Rovinski*. Tesis para optar a la licenciatura en Filología Española. Universidad de Costa Rica. 1987.

Vargas Vargas, José Angel y Vásquez Vargas, Magdalena. “Aproximación semiótica a *El martirio del pastor*”. Universidad de Costa Rica: *Kañina Revista de Artes y Letras de la* 13,1-2. 1989: 11- 25.

Viquez Guzmán, Benedicto. “Samuel Rovinski Grüzco” Los novelistas costarricenses. 10 noviembre 2010. Blog de Benedicto Viquez. 10 de marzo 2011.
<http://benevquez.typepad.com/blog/atom.xml>

Zettapedia. “Oy vey”. Zettapedia.com. 7 de octubre 2011. <http://es.zettapedia.com/oy-vey.html>.