

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

***El crimen de Alberto Lobo: historia, conjetura y ficción
literaria***

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

Presentada por

GUSTAVO ALONSO CAMACHO GUZMÁN

Heredia, 2016

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

El crimen de Alberto Lobo: historia, conjetura y ficción literaria

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

Presentada por

Gustavo Alonso Camacho Guzmán

el viernes 28 de octubre de 2016

Tribunal examinador

Dr. Francisco Mena Oreamuno
Decano de la Facultad de Filosofía y Letras

M.L. Sigrid Solano Moraga, en representación de
M.A. Ileana Saborío Pérez
Directora de la Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje

M.L. Gabriel Baltodano Román
Profesor guía

Dr. Carlos Francisco Monge Meza
Lector

M.L. Karen Calvo Díaz
Lectora

RESUMEN

En el siguiente trabajo final de graduación se lleva a cabo el estudio sistemático de la novela *El crimen de Alberto Lobo* (1928), del escritor costarricense Gonzalo Chacón Trejos (1890-1970). Este abordaje se efectuó desde los postulados sobre la novela histórica y la teoría de la ficcionalidad de los mundos posibles, cuyos principales teóricos son Lubomir Doležel y Thomas Pavel.

En cuanto a las ideas sobre la novela histórica, *El crimen de Alberto Lobo* consiste en un texto de este tipo, en tanto que, como escritura literaria, elabora una construcción ficcional a partir de unos acontecimientos que se encuentran en el pretérito. Entendido como novela histórica, el texto remite a los hechos políticos acaecidos en Costa Rica entre 1914 y 1919. Es decir, la elección de Alfredo González Flores como presidente de la república, su derrocamiento por parte de Federico Tinoco Granados y la posterior caída del régimen dictatorial de Tinoco, debida al asesinato de Joaquín Tinoco Granados.

Dentro de los estudios sobre la novela histórica hispanoamericana, esta novela supone un contraejemplo de la clasificación tradicional de ese subgénero, explicada por Fernando Aínsa. Ello se debe a que Aínsa propone que hacia la primera mitad del siglo xx en Hispanoamérica la novela histórica sirvió como elemento de cohesión y fundación para los discursos nacionalistas; no obstante, *El crimen de Alberto Lobo* presenta una posición crítica y humorística frente a dicho discurso.

Con respecto a la ficcionalidad de los mundos posibles, una novela debe ser abordada a partir de la idea de que el texto literario construye un mundo verosímil e independiente de la realidad extratextual, y no un reflejo de la realidad o una copia de ella. De esta manera, la novela no se puede explicar desde la concepción tradicional de la mimesis, como una copia o imitación de los hechos históricos, sino como la construcción de un mundo posible a partir de los hechos de la realidad, una representación de un mundo posible y coherente.

Como construcción discursiva, *El crimen de Alberto Lobo* lleva a cabo una construcción del pasado en la cual el aspecto público, como la política y los asuntos de Estado, son manejados y se desarrollan en función del aspecto privado y

pasional, como las relaciones amorosas de los personajes y sus ambiciones políticas.

Por ello, *El crimen de Alberto Lobo* resulta ser una novela difícil de clasificar dentro de los cánones de la novela histórica, puesto que en el aspecto discursivo, recurre a la ironía y al humor para desacreditar el discurso del Estado y de la historia nacionales, cuando por la fecha de publicación (1928) se trata de un texto más cercano a la novela histórica tradicional.

Palabras clave: literatura costarricense moderna, novela costarricense moderna, novela histórica costarricense, Gonzalo Chacón Trejos.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN

1.	Tema	8
1.1.	Delimitación	8
1.2.	Justificación	8
1.3.	Problematización	9
1.3.1.	Problema general	9
1.3.2.	Problemas específicos	9
2.	Objetivos	9
2.1.	Objetivo general	9
2.2.	Objetivos específicos	10
2.3.	Sobre el desarrollo capitular	10
3.	Estado de la cuestión	10
4.	Referencias conceptuales	16
4.1.	Literatura e ideología	16
4.1.1.	El texto según la sociocrítica	19
4.2.	Ideas sobre la novela histórica	20
4.3.	La representación y la literatura	39
4.4.	Semántica de la ficcionalidad de los mundos posibles	41

CAPÍTULO I

LA SEGMENTACIÓN Y LA ESTRUCTURA TEXTUAL DE LA NOVELA

1.1.	El sustrato referencial de la novela	52
1.2.	La descripción del nuevo mandatario y su recepción	54
1.3.	El banquete de bienvenida	57
1.4.	El gobierno de Calixto y la Iglesia	61
1.5.	La situación de Fanfán: llegada a Abra	63
1.6.	El manejo de la hacienda pública y el ejército	67
1.7.	La economía de Ticonia y el descrédito de Calixto	69
1.8.	El señor Valentino y el petróleo de Ticonia	73
1.9.	El plano sentimental: Margarita García y Alberto Lobo	76
1.10.	La reunión de la élite de Abra	77
1.11.	El golpe de Estado y la reacción de Ticonia	80
1.12.	El nuevo gobierno	83
1.13.	La relación entre Margarita García y Fanfán	85
1.14.	Pacomio y las efemérides: Manudia y el héroe nacional	87
1.15.	El encarcelamiento por causas sentimentales	89
1.16.	El paseo por el parque de Abra	92
1.17.	El crimen de Alberto Lobo	93
1.18.	La visita a Margarita y la muerte de Alberto Lobo	97

CAPÍTULO II

LOS PERSONAJES EN *EL CRIMEN DE ALBERTO LOBO*

2.1.	El plano sentimental y amoroso	100
2.1.1.	Alberto Lobo	100

2.1.2.	Margarita García	102
2.1.3.	Fanfán	106
2.2.	El plano público	110
2.2.1.	Calixto	111
2.2.2.	Pacomio	113
2.3.	Otros personajes secundarios	115
2.3.1.	Los ayudantes de Pacomio y Fanfán	116
2.4.	Personajes colaterales	118
2.5.	Los personajes dobles	121
CAPÍTULO III		
LOS REFERENTES TEXTUALES DE LA NOVELA		126
CAPÍTULO IV		
EL ENTORNO HISTÓRICO: EL PERIODO LIBERAL		138
CAPÍTULO V		
LA IRONÍA Y EL HUMOR EN <i>EL CRIMEN DE ALBERTO LOBO</i>		152
CAPÍTULO VI		
CONCLUSIONES		
6.1.	Conclusiones sobre las referencias conceptuales	162
6.2.	Conclusiones sobre el análisis	165
6.3.	Conclusiones sobre el método	169
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS		171

ÍNDICE DE CUADROS

Cuadro 1. Diferencias y similitudes entre los personajes Pacomio y Fanfán	125
---	-----

INTRODUCCIÓN

1. Tema

El crimen de Alberto Lobo: historia, conjetura y ficción literaria.

1.1. Delimitación

Se ha seleccionado como objeto de estudio de esta investigación la novela *El crimen de Alberto Lobo* (1928), del escritor costarricense Gonzalo Chacón Trejos¹. El autor se inscribe, según Margarita Rojas y Flora Ovares (1995: 63), en la Generación del Repertorio Americano. El estudio de este texto se pretende desarrollar a la luz de diversos enfoques conceptuales a propósito de la relación entre historia y ficción; en particular, las consideraciones de la sociocrítica acerca de la literatura y la ideología, los debates sobre la novela histórica y las teorías semánticas acerca de los mundos posibles, propuesta por Lubomir Doležel y Thomas Pavel, principalmente.

1.2. Justificación

La crítica literaria costarricense ha tendido a obviar el papel de la novela histórica escrita en el país entre las décadas de 1900 y 1950; en general, se han privilegiado los estudios acerca de la nueva novela histórica, escrita a finales del siglo XX y principios del XXI. Este vacío de conocimiento sobre la narrativa histórica de los primeros años del siglo anterior es el que se pretende subsanar, parcialmente, con el estudio de *El crimen de Alberto Lobo*, novela firmada por Lorenzo Jiménez, seudónimo empleado por Gonzalo Chacón Trejos.

La pertinencia de este estudio radica en que, a pesar de la temática sobre el ascenso al poder y caída de los hermanos Tinoco —uno de los pasajes centrales de la historia patria—, la novela ha pasado desapercibida por los estudiosos de la literatura costarricense, pues en la indagación bibliográfica efectuada, únicamente

¹ Gonzalo Chacón Trejos nació en San José, en 1890. Dentro de su obra literaria se encuentran tres ensayos, un libro de cuentos titulado *Tradiciones costarricenses* (1936) y la novela que será el objeto de estudio de este trabajo final de graduación). Chacón Trejos murió en su ciudad natal el 17 de setiembre de 1970. A este autor se le atribuye la redacción del guión de *El retorno*, el primer largometraje nacional.

se recopiló un sucinto comentario de Abelardo Bonilla sobre el texto de Chacón Trejos, incluido en *Historia de la literatura costarricense* (1957).

Otro aspecto despierta el interés del investigador: se trata de una manifestación literaria que remite a la historia nacional; en particular, al conflictivo periodo que va desde 1914 a 1919. De la primera mitad del siglo XX, solo se ha tenido noticia de otro texto que trate la dictadura de los hermanos Tinoco: *Satrapía* (1919), del sacerdote catalán Ramón Junoy (1871-1951). Es probable que estos dos textos sean los únicos que se refieran a tan importante periodo, con un enfoque que no sea estrictamente histórico, esto es, mediado predominantemente por la ficción.

1.3. Problematización

Para orientar la investigación, se han planteado un problema general y dos específicos, que trataremos de responder con el análisis de la novela.

1.3.1. Problema general

¿Cuál es el modelo de representación literaria que recibe la historia costarricense en *El crimen de Alberto Lobo*; en particular, los eventos ocurridos entre 1914 y 1919?

1.3.2. Problemas específicos

1. ¿Cuál es la estructura textual de *El crimen de Alberto Lobo*?
2. ¿De qué manera se representa a los personajes de la novela?
3. ¿Qué tratamiento se le da a los referentes históricos o extratextuales dentro de la novela?
4. ¿Qué posición asume el narrador frente a los hechos históricos tratados?

2. Objetivos

2.1. Objetivo general

Identificar el tipo de representación literaria que recibe la historia costarricense del periodo 1914-1919 en *El crimen de Alberto Lobo*.

2.2. *Objetivos específicos*

1. Determinar la estructura textual de *El crimen de Alberto Lobo*.
2. Determinar el modo de representación de los personajes de la novela.
3. Analizar los elementos del texto que posean referentes históricos o extratextuales.
4. Evidenciar la posición asumida por el narrador frente a los hechos narrados en la novela.

2.3. *Sobre el desarrollo capitular*

El análisis del texto se lleva a cabo en varios capítulos, que están dedicados a un tema específico. En ellos, se aborda la segmentación del texto y la estructura de este, la representación de los personajes, los aspectos del texto que cuenten con referencialidad histórica (dadas las características de la novela en estudio), el contexto de producción de la novela y el tipo de discurso con que la novela desarrolla los acontecimientos y describe a los personajes.

Según corresponda para el desarrollo del análisis, cada objetivo se aborda en uno o en dos capítulos, de ahí que el orden de la exposición puede no corresponder, a primera vista, con los objetivos propuestos.

3. *Estado de la cuestión*

En este apartado se resumen las principales ideas expresadas por algunos estudiosos a propósito de la novela *El crimen de Alberto Lobo* (1928).

En *Historia de la literatura costarricense*, Abelardo Bonilla (1967: 32) designa con el nombre de “época realista” a los años comprendidos entre 1900 y 1930. Según Bonilla, esta época se caracterizó por el desarrollo de la novela y el cuento; en cuanto a la estética, predominaron el cuadro de costumbres en la prosa y el modernismo en la lírica.

Específicamente, sobre Chacón Trejos y su producción literaria, Bonilla sostiene que *El crimen de Alberto Lobo* se publicó con el seudónimo de Lorenzo Jiménez y puede catalogarse como una novela “histórica en cuanto se basa en

hechos ocurridos en el gobierno de Tinoco, que terminó con el asesinato del hombre fuerte de ese régimen, hermano del presidente” (1967: 57). En cuanto a la novela en sí, expresa que esta “envejeció por falta de universalidad” (1967: 157). Para el mismo autor, este relato novelesco es unidireccional y “eminente intelectual, quizá influido en su técnica y en ciertos rasgos de ironía por la lectura de Anatole France” (1967: 158)².

Debe destacarse que Bonilla dejó de lado el hecho de que *El crimen de Alberto Lobo* es un texto que conjuga los hechos documentados y la ficción literaria, de ahí que la novela sea una conjetura sobre las causas del asesinato de Joaquín Tinoco y presente la historia política como una escena regida por las pasiones y los asuntos privados, casi domésticos. Sin embargo, Bonilla resalta el tratamiento humorístico de los hechos históricos con que cuenta la novela, aunque no lo valorara como un rasgo novedoso del texto ni lo explicara como una característica particular de este.

Esta idea poética propone una serie de relaciones entre el ámbito privado y el público; en otras palabras, la historia del país, según se la concibe en la novela, se mueve por causa de los asuntos íntimos y no tanto por las decisiones políticas, las ideas y la legalidad: por asuntos privados los hermanos Tinoco ascienden al poder presidencial del país, y por un despecho amoroso, también íntimo, Joaquín Tinoco es asesinado en San José. La novela subraya el sitio de las emociones en el ámbito de la historia y ofrece conjeturas acerca de los eventos y las figuras históricas.

Para Bonilla, dentro de la obra literaria de Chacón Trejos, es de mayor mérito el libro titulado *Tradiciones costarricenses* (1936), debido a su carácter literario y por hallar como referente más cercano a las *Tradiciones peruanas*, de Ricardo Palma (Perú, 1833-1919), un volumen supremamente apreciado en el medio nacional y regional.

Zavala y Araya analizan los planteamientos de los que parte Abelardo Bonilla. Según las autoras, Bonilla piensa que “la literatura está determinada por las

² Anatole France (1844-1924) nació en Francia, fue cercano a la estética naturalista, mantuvo relaciones de amistad con Mallarmé, Verlaine, Maupassant, entre otros escritores. Entre sus obras se encuentra *Alfred de Vigny* (1868), *El estuche de nácar* (1892), *El jardín de Epicuro* (1894) y *El pozo de Santa Clara* (1895), entre otros. La influencia de France en la literatura costarricense han sido advertidas también por Carmen Lyra (1928), a propósito de *El crimen de Alberto Lobo*.

condiciones de la historia política, social y económica del país y por el desarrollo de instituciones culturales que le dan apoyo” (1995: 27). En otras palabras, la producción literaria es dependiente de los hechos externos a la literatura misma. Extraña entonces que Bonilla se sujete a los cánones europeos, especialmente, a los moldes grecorromanos, españoles y franceses, cuando la realidad nacional de finales del siglo XIX y principios del XX es muy diferente de las circunstancias europeas (Zavala y Araya, 1995: 30).

Propiamente sobre *El crimen de Alberto Lobo*, Trejos Ugalde llevó a cabo un análisis de cómo se conforma la novela, en especial, su estudio aborda los modelos actanciales así como “la integración de los acontecimientos en el plano diegético” (1980: 7). Con respecto al texto, la expositora sostiene que *El crimen de Alberto Lobo* cuenta con fallas en su construcción, debido a que se encuentran dos macrosecuencias muy separadas entre sí: mientras la primera gira en torno al poder político y el golpe de Estado contra Calixto, la segunda macrosecuencia se desarrolla a partir de dos triángulos amorosos: el primero corresponde a Alberto-Margarita-Fanfán; y el segundo, a Florio Gracián-Julia Cedere-Fanfán.

La primera macrosecuencia se divide en siete secuencias distintas, en las cuales se aborda la primera parte de la novela (desde la elección de Calixto hasta su derrocamiento) (1980: 15-17). La segunda macrosecuencia, por su lado, se compone de cuatro partes y trata sobre cómo Fanfán enamora a Margarita y a Julia. Esta segunda parte incluye el asesinato de Fanfán con el doble fin de vengar el honor de su amada y el de la patria (1980: 17).

Sobre el análisis temporal de las acciones, Trejos Ugalde afirma que la única parte en que se presenta un tipo de alteración cronológica es en la segunda macrosecuencia, al ser simultáneo el cortejo de Fanfán hacia las dos mujeres. Al estudiar la relación entre ambas partes, Trejos sostiene que su único nexo es la presencia de Fanfán, personaje que pasa a ser protagónico en la segunda macrosecuencia (1980: 20). A pesar de la solidez del análisis, la autora deja de lado algunos elementos dignos de notar, como la concepción del autor sobre los personajes, su pensamiento y sus acciones, el tratamiento humorístico, tanto de la historia como del referente.

Con respecto a otros elementos de la novela, Trejos Ugalde afirma que Pacomio y Fanfán “constituyen un solo personaje desdoblado en dos roles” (1980: 116), es decir, un personaje doble y un mismo actante. El título del texto, además de referir únicamente a los acontecimientos de la segunda macrosecuencia, es ambiguo, pues Alberto Lobo puede ser considerado tanto criminal como víctima (1980: 117).

No obstante este análisis, Trejos Ugalde deja de lado algunos elementos de la novela que permiten explicarla como un texto de crítica a la posición oficial sobre el periodo que va de 1914 a 1919, así como la concepción que el texto posee sobre los asuntos públicos, como manejados por la situación íntima y sentimental de los personajes. Además, la posición ideológica del narrador frente al discurso nacional es un aspecto que Trejos Ugalde deja de lado, al concentrarse en la organización formal de la novela, como lo es el establecimiento de dos grandes secuencias narrativas dentro de ella. Incluso, este abordaje deja de lado la dimensión discursiva del texto, puesto que no se detiene en analizar la ironía y el humor presentes en la novela.

A partir de esta presentación de discusiones, conviene hacer notar que para la crítica literaria costarricense, *El crimen de Alberto Lobo* ha pasado prácticamente inadvertida, pues de la presente revisión de textos e ideas, solo se han hallado dos fuentes que, con carácter propiamente académico, se han referido a esta novela.

De los escritores comprendidos en las primeras décadas del siglo XX, los más estudiados por intelectuales y críticos son Joaquín García Monge (1881-1958), José Fabio Garnier (1884-1956), Carmen Lyra (1888-1949), Omar Dengo (1888-1928), Luis Dobles Segreda (1889-1957), Mario Sancho (1889-1948) y Max Jiménez (1900-1947).

Dentro del estado de la *cuestión global* y el estudio de novelas con carácter histórico, Juan Durán Luzio abordó *El recurso del método* desde esta perspectiva. Su postulado principal es que el *Primer Magistrado* de Carpentier tiene su referente histórico en Federico Tinoco. Durán Luzio aborda el análisis de la novela y sus características estéticas. Luego, elabora correlatos entre los datos, las fechas y los documentos y la narración; por último, analiza la imagen del *Primer Magistrado* al

compararla con la imagen de Tinoco. De esta misma forma, estudia los espacios, los personajes y los acontecimientos. En poco más de cien páginas, no hay alusión alguna a una teoría en específico, aunque sí plantea el nexo entre la historia y la literatura en las primeras líneas.

Desde otra perspectiva, la sociocrítica, Araya analiza *Cenizas de Izalco* (1966), de Claribel Alegría y Darwin J. Flakoll. El planteamiento defendido por la autora es que el texto lleva a cabo una reinterpretación de la historia de El Salvador, sobre todo, a partir de 1932. En general, el artículo aborda algunos de los personajes principales de la novela en cuanto a sus características y particularidades, al mismo tiempo que se establecen relaciones entre los personajes y la revuelta campesina de 1932.

Por su parte, Lucrecia Méndez de Penedo (2002) diserta sobre la novela histórica *Libertad en llamas* (1999), en la cual se desconstruyen los discursos oficiales de Nicaragua sobre la lucha de Augusto César Sandino en contra de la invasión a ese país, en la década de 1920. El artículo se encarga de analizar detalladamente el pensamiento de Esmeralda, protagonista de la novela; en especial, su ideario político. Propiamente sobre la novela histórica, Méndez afirma que este tipo de literatura busca dar respuesta a la interrogante de “quién se es” (2002: 137); en otras palabras, de acuerdo con la autora, la novela de corte histórico se propone definir la identidad propia o nacional frente a identidades más consolidadas: así, en el caso de *Libertad en llamas*, se define la identidad nicaragüense con respecto a la norteamericana.

A la vez, Gloria Guardia, autora de *Libertad en llamas*, dedica algunas páginas a esta novela y a *El último juego* (1977), novela de su autoría y de tipo histórico. Guardia sostiene que la novela histórica experimentó una revitalización a partir de 1970 (2002: 110). De acuerdo con su plan estético, ambos textos buscaban reelaborar la identidad nacional de Nicaragua a la vez que plantear una serie de “encuentros y desencuentros” entre la cultura del centro y de la periferia (2002: 112); esta es la razón por la cual ambas novelas se narran desde los márgenes y presentar la voz de los anónimos, de los olvidados por la historia, pues uno de los fines de los textos era desmitificar a quienes la historia ha vuelto mitos, Guardia

afirma que el propósito era “bajar del pedestal a los personajes consagrados” (2002: 119).

En el ámbito costarricense, Doris Montero (2011) completó un minucioso análisis del inicio de *El año del laberinto* (2000). Montero sintetiza algunas de las lecturas previas, tales como la construcción de la mujer o el tópico del laberinto. En cuanto al análisis, Montero lleva a cabo una lectura del primer párrafo en que aborda los colores y los lugares presentes en el *incipit* y ofrece una interpretación que presagia la muerte de un personaje inocente, Sofía Medero. Este hecho, aunado a los aspectos violentos o macabros descritos en el primer párrafo bajo la apacible apariencia de un atardecer, origina una “reescritura de la historia costarricense de 1894, en cuya reelaboración se desacredita la idea de la Costa Rica pacífica y democrática, como se la ha imaginado desde su conformación” (2011: 50).

Otra investigación que plantea nexos entre la ficción y la realidad es la tesis de grado de Wilfredo Acevedo Mojica, quien estudia la novela *Margarita, está linda la mar* desde una perspectiva sociocrítica. La novela relata el asesinato de Somoza, dictador de Nicaragua, a manos de un poeta. El estudio elaborado por Acevedo Mojica correlaciona los hechos históricos con las acciones narradas y demuestra que el objetivo del texto es reconfigurar una conciencia histórica para instruir a los lectores en la historia de Nicaragua (Acevedo, 2007: 9), es decir, plantea una relectura, con fines didácticos, del pasado.

Por su parte, Werner Mackenbach ha analizado en dos de sus artículos las tendencias de la literatura centroamericana contemporánea. Dentro del panorama que ofrece, considera que hacia la década de 1970, la literatura centroamericana experimentó un auge y una ampliación de las formas estéticas, en tanto se adoptan nuevas corrientes de escritura, es el caso de la novela testimonial y de la literatura relacionada con la violencia y con los procesos revolucionarios. Dentro de estas nuevas maneras de hacer literatura, destaca también la nueva novela histórica. Respecto de esta forma narrativa, el autor lleva a cabo un análisis de un corpus representativo de todo el Istmo³.

³ Algunos de los autores estudiados por Mackenbach son los siguientes: Ricardo Pasos Marciacq, Julio Valle Castillo, Julio Escoto, Arturo Arias, Dante Liano, Tatiana Lobo, Rafael Ruiloba y Sergio Ramírez. Véase <http://istmo.denison.edu/n01/articulos/novela.html>

Mackenbach considera que al adjetivo de nueva novela, implica que la novela histórica tradicional aún se sigue escribiendo. Sobre este tipo de novela, al igual que sobre la nueva novela histórica, el autor enumera algunas de las características, apuntadas por Menton, entre ellas, la novela tradicional trata a los referentes históricos de forma respetuosa (intención mimética), contribuye a la conformación de una conciencia nacional, versa sobre los próceres y grandes hombres de la historia, cuenta con una linealidad narrativa y su final es unívoco y cerrado. Sin embargo, la nueva novela histórica se caracteriza por distorsionar el pasado (a partir de la parodia, el anacronismo u otros recursos narrativos), por presentar rasgos metaficcionales y presentar, en ocasiones, ideas filosóficas o juicios sobre el objeto de la novela. Además de las características mencionadas, Mackenbach retoma tres características apuntadas por María Cristina Pons: la escritura desde el margen (personajes ajenos a los grandes acontecimientos), el rechazo de una verdad histórica y el cuestionamiento del discurso aceptado oficialmente.

Se ha querido asumir la novela de Chacón Trejos como objeto de investigación porque en ella existen aspectos significativos y trascendentes para el estudio de las letras costarricenses y para la comprensión de los primeros treinta años del siglo xx. Vitor Manuel Aguiar e Silva postula que la historia de la literatura debe concederle especial atención a los textos olvidados o menores, pues “reflejan más fielmente que las obras maestras las corrientes de sensibilidad y de gusto de un época, un estilo en boga, los caracteres de un género literario determinado” (1972: 393).

De ello se sigue la pertinencia de esta investigación, centrada en un texto prácticamente olvidado por la crítica literaria costarricense.

4. Referencias conceptuales

4.1. Literatura e ideología

La sociocrítica es una de las teorías sobre la literatura que se encarga de estudiar las relaciones entre el arte y la sociedad. De acuerdo con Edmond Cros, esta manera de llevar a cabo los estudios literarios se diferencia de la sociología pues el interés de la sociocrítica es la interioridad del texto, sus “redes de sentido”,

su organización así como “el encuentro que haya en ellos de saberes y de discursos heterogéneos” (1993, 166).

Los estudios sociocríticos se encargan de establecer la sociología de los géneros literarios: Cros apunta que existen correlatos entre la “evolución de las estructuras sociales y el surgimiento de los géneros literarios”. A criterio de este intelectual, la novela corresponde a la última rama de la épica, a una “epopeya de un mundo sin dioses”, cuyo espíritu persigue escudriñar la psicología de los personajes, pues sus protagonistas, sus héroes, están en búsqueda permanente. Este principio concuerda con la idea del héroe problemático, del ser idealista que vive en un mundo degradado (1993: 151).

Uno de los principales postulados de la sociocrítica afirma que la literatura se encuentra ligada de manera muy estrecha con la ideología, en razón de que el texto cuenta con dos grandes mediaciones: una mediación institucional y otra lingüística. En cuanto a la primera, el carácter literario de un texto se determina a partir de lo que determina un conjunto de instituciones, en términos de la teoría, aparatos ideológicos del Estado (*AIE*). Ellos son, a nivel institucional, quienes dictaminan qué es literatura y qué no lo es.

Entre los *AIE* más comunes se encuentran la academia, el sistema escolar y las dependencias gubernamentales encargadas de la cultura. Según Cros, el estatuto de lo literario es una forma institucionalizada en razón de que se trata de un “*hablar* ficticio y específico” (1993: 157), que posee características socialmente aceptadas como literarias⁴. En tal sentido, la literatura debe entenderse como “el resultado de una serie de selecciones operadas por diversos filtros sociales, económicos y culturales” (Cros, 1986: 42)⁵.

En pocas palabras, los *AIE* existen porque el poder del Estado se manifiesta a través de “instituciones especializadas que no suponen coerciones aparentes”, es decir, actúan por medios sutiles y no recurren a la fuerza. Esta es la razón por la

⁴ El propio Cros apunta: “El campo social de la literatura cuenta con instituciones que le son propias y con prácticas discursivas también propias de ella” (1993: 157).

⁵ Esto se relaciona con la idea de la formación discursiva y la forma ideológica, que más adelante será abordada.

cual, la literatura de cierta época, “en cuanto práctica ideológica, debe relacionarse con el A.I.E. dominante” (1986: 47).

En cuanto a la mediación de lenguaje, uno de los principales planteamientos postula que la literatura es un sistema modelizante secundario porque, aparte de las macro y microsemióticas (equiparables a las clásicas nociones de lengua y habla), la literatura es “irreducible a ningún discurso”, puesto que se caracteriza por su carácter ficticio, y además, específico. Ambos rasgos están determinados por decisión externa al propio texto, puesto que el carácter ficticio y específico de la narración están ligados a un *Aparato Ideológico* dominante en un momento concreto (1993: 162-163).

En *Literatura, ideología y sociedad*, Cros aborda con detalle la idea de la literatura como sistema secundario. Él explica que las lenguas naturales consisten en macrosemióticas que se pueden dividir en infinidad de microsemióticas, consistentes en discursos específicos, todos ellos asociados a un sujeto transindividual. En otros términos, las lenguas se utilizan a través de discursos (estos se pueden identificar con la clásica definición de *habla* propuesta por Saussure, o de *género discursivo*, planteada por Bajtin) que son propios de grupos: hay un discurso propio de personas que conforman un conjunto uniforme, un sujeto colectivo, como es el caso de los estudiantes, de los juristas, de los médicos, entre otros. A estos discursos, a estas microsemióticas, se opone la literatura en razón de que es un lenguaje *construido*, sujeto a reglas formales, que está relacionado con un *AIE* (1986: 51-56).

Sobre la naturaleza del discurso, cabe mencionar que este se inscribe dentro de una *formación discursiva*, entendida como una “unidad abstracta constituida por las reglas de formación de los objetos”, cuya característica es la uniformidad (1986: 54, 58). En otros términos, la formación discursiva está relacionada con las reglas que rigen el discurso, es lo que debe y lo que puede decirse y está determinada por las coyunturas sociales: es lo que una sociedad considera que debe callarse y lo que es necesario que se sepa por parte de la comunidad⁶.

⁶ El concepto de *formación discursiva* se encuentra estrechamente ligado al de *formación social*, esta última es un complejo de estructuras económicas, que resulta de los medios de producción de la sociedad (Cros, 1986: 61).

4.1.1. *El texto según la sociocrítica*

Para la sociocrítica, el texto literario es un producto, un resultado de una serie de “fenómenos de conciencia”, que a la vez, constituye un *hecho socioideológico* (1983: 93). Reconocer que la literatura es un hecho social, que obedece a las características propias de un conjunto determinado, implica aceptar que la naturaleza del signo lingüístico es, por antonomasia, de carácter social. Este planteamiento se fundamenta en que un signo solo es utilizado por quienes pertenecen a una misma comunidad, por cuantos comparten el código en que ese signo se inscribe, en otro términos, el signo “traza [...] las marcas de un cierto tipo de socialidad” (1986: 94). Tal hecho conduce a afirmar que el texto, también, es social porque selecciona sus signos en expresiones empleadas por sujetos colectivos, que son transindividuales: de ahí que el texto no posea un discurso puro, ni sea posible hallar un discurso de este tipo (1986: 95-96)⁷.

Sobre la conformación del texto en sí mismo, la escuela sociocrítica afirma que el texto se conforma por un *fenotexto*, que se identifica con la parte externa, que se puede leer, y un *genotexto*, de carácter subyacente. El segundo es abstracto, consiste en “latencias semánticas de un mismo enunciado” y es un producto ideológico (1986: 129-120), es decir, es el nivel en que se pone de manifiesto cómo la ideología y la sociedad influyen en el texto literario. Por su parte, el fenotexto es “una de las posibles relaciones de la lengua”, es creado por el *genotexto* a partir del discurso y de la convención que rija en un momento determinado⁸.

Dentro del *fenotexto*, es decir, dentro del texto literario como tal, es necesario distinguir la fábula del relato (la fábula del sujeto) (1986: 142); tal distinción se debe a que la *fábula* se entiende como el material narrado, la historia que se cuenta, y el *relato* es el cómo se cuenta esa historia, la manera como se organiza ese material

⁷ Esta idea concuerda con la concepción del texto como un preconstruido, un *ya dicho* por un grupo: escribir implica una manera de adscribirse a un sujeto colectivo (1986: 101).

⁸ Genotexto y fenotexto crean un sistema semiótico, en el que texto, el resultado de ambos, es un signo. Como tal, la literatura posee un significante (entendido con la parte que porta la significación) y un significado (cuya estructura consiste en cadenas de significaciones); los dos componentes del signo son autónomos y dependientes a la vez (1986: 131).

narrado. Valga aclarar que para la sociocrítica, la fábula es un producto del relato: el texto *produce* un relato, pero no lo reproduce (1986: 145).

4.2. Ideas sobre la novela histórica

Cuando se abordan las formas de escritura literaria, algunos intelectuales opinan que campos ajenos a la literatura (como por ejemplo, la historia), en ocasiones, emplean recursos retóricos y estilísticos propios de la literatura. Sobre esto, Chacón afirma que la historia y la ficción poseen en común el carácter narrativo, debido a que ambas cuentan una serie de acontecimientos. De tal planteamiento surge la idea de que la historia es narrativa; y por causa de esta característica, tanto la novela como la historia son dos subgéneros de una misma estructura. La única diferencia, de acuerdo con Chacón, radica en la forma en que se clasifican, se reciben y circulan ambas formas de relatar (2006: 227).

Con respecto a las relaciones y similitudes entre la historia y la literatura, Carr explica que “la historia consiste en un cuerpo de hechos verificados”, hallados en archivos y documentos, así como pueden hallarse pescados en una pescadería: “el historiador los reúne, los lleva a casa, donde los guisa y los sirve como a él más le apetece” (1979: 12). En otras palabras, el historiador decide según sus propios intereses, lleva a cabo una “selección y una determinación previas” del tipo de hechos que tratará en su historia (Carr, 1979: 18).

Esta concepción del fenómeno propuesta por Carr se opone a la creencia de que los textos históricos presentan un corpus de acontecimientos reales y objetivos, y en suma, de que la historia es una ciencia objetiva e independiente de cualquier interpretación (1979: 16). Así, este intelectual refuta la idea de la veracidad indiscutible de los documentos y de los hechos, propia del siglo XIX:

no hay documento que pueda decirnos acerca de un particular más de lo que opinaba de él su autor, lo que opinaba que había acontecido, lo que en su opinión tenía que ocurrir u ocurriría, o acaso tan sólo lo que quería que los demás creyesen que él pensaba, o incluso solamente lo que él mismo creyó pensar (Carr, 1979: 22).

Esta es la razón por la cual Carr afirma que la historia la elaboran los mismos historiadores⁹.

⁹ Saramago también afirma esa idea: el “historiador, en la realidad, no se limitará a *escribir* historia. *Hará*

Saramago expone una visión similar al sostener que la historia es ficción gracias a las similitudes entre ambas formas de escritura (1996: 612). La concepción de que la historia es una ficción se debe a los procesos que, según Saramago, conlleva la escritura, entre los que se encuentran la selección y la organización de los hechos que serán narrados: así, como el novelista hace ficción, el historiador hace la historia (1996: 613). De ahí que:

existe una crisis de la historia tan grave que amenaza matarla, o la ha matado ya [...] me pregunto si tal crisis no será causa directa, aunque no única, del resurgimiento [...] de aquello que a lo que, a mi ver erradamente, continuamos llamando novela histórica (Saramago, 1996: 614).

Este pensador portugués une la historia y la literatura de tal forma que llega a proponer la existencia de dos narradores distintos: por una parte, el riguroso, apegado a la fidelidad de los hechos; y por otra, el narrador que imagina; para el cual, el hecho atestiguado es un simple soporte o referencia (Saramago, 1996: 617). Si se sigue este razonamiento, se concluye que el discurso histórico *también* cuenta con un narrador, y por tanto, es una forma de fabulación, aunque a cada instante se recurra a las fuentes o a la autoridad misma de los hechos, pues el libro de historia, en cuanto tal, debe referir solamente la realidad.

La razón por la cual ambas, la literatura y la historia, tienden a confundirse formalmente, explica Todorov, obedece a aspectos culturales; generalmente, se tiende a considerar a los libros como si fueran verdaderos, sin distinguir entre los de ficción y los que no son de ficción; tal equiparación se debe, de acuerdo con Todorov, a que se aprecia, no lo que se dice en ellos, sino el cómo se dice: se valora el que los textos presenten los acontecimientos *como si fueran reales*; en otras palabras, lo que se estima de la lectura es la *veridicción*, más que la verdad real en sí misma (1993: 119)¹⁰. A pesar de esta asimilación de los hechos a la realidad, tanto el historiador como el novelista se hallan sujetos a distintas reglas, pues mientras el historiador debe referir únicamente lo que ha acontecido y es comprobable, el

historia” (1996: 613). Los destacados aparecen en el original.

¹⁰ El planteamiento de Todorov concuerda con las ideas de Barthes y el efecto de realidad, propuesto por este: las acciones narradas parecen reales a los ojos de los lectores. Véase Barthes, Roland. “El efecto de realidad”. En: *Lo verosímil*. Trad. Beatriz Dorriots. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972.

novelista puede acceder a una “verdad superior” debido a que no se encuentra atado a la verdad factual (Todorov, 1993: 120).

A partir de las diferencias entre el discurso del historiador y el del literato, Todorov expone que existen dos tipos de verdades, más que una única realidad: la *verdad-adequación*, caracterizada por el *todo o nada*, es decir, por el apego absoluto —a ello se atiene el historiador— y la *verdad-revelación*, determinada por *el más y el menos*, propia del creador de ficciones. En este segundo tipo tienen cabida las conjeturas o suposiciones sin que se pueda acusar como mentiroso a quien las plantea, puesto que su competencia no se limita a determinar si en el texto hay más o menos verdad (1993: 122)¹¹.

Danilo Pérez acentúa la similitud existente entre historia y ficción. Debido a que ambas formas discursivas contienen relatos, la historia puede ser entendida como una serie de acciones contadas o narradas, tal como ocurre en una novela o cuento. La distinción entre ambos discursos se encuentra, de acuerdo con Pérez, en cómo se estructure la serie de hechos: si se los organiza como si fueran historia o si se los organiza como si fueran un relato ficticio (2003: 124).

El estudio paradigmático acerca de la novela histórica fue el elaborado por Georg Lukács. Este autor propone que el género de la novela histórica surgió tras la Revolución francesa y la posterior caída de Napoleón, pues fueron estos hechos los que determinaron la estética de Walter Scott (1966: 25), padre de la novela histórica. Ulloa Saavedra (2004: 16-18) coincide con Lukács al considerar que la novela histórica surgió en Europa a principios del siglo XIX, aunque contó con los antecedentes de la novela escrita durante los dos siglos anteriores. La diferencia entre los textos del XIX y los escritos entre los siglos XVII y XVIII se encuentra en el tratamiento otorgado a los hechos reales, pues en las novelas anteriores a 1800, lo histórico ocupaba un lugar marginal, al concedérsele gran importancia a la época en la que se escribía, al presente del autor¹².

¹¹ Sobre la verdad-revelación, Todorov explica: “las respuestas [de la verdad-revelación] tan sólo pueden contener más o menos verdad, ya que pretenden revelar la naturaleza de un fenómeno, y no establecer unos hechos” (1993: 122).

¹² Carlos Rama es de una opinión similar, pues plantea que la novela histórica, como tal, surge con Chateaubriand, pero de forma especial con Walter Scott y su texto *Ivanhoe* (1820).

Al abordar la conformación de esta forma de escritura, García Gual afirma que la novela histórica es un “género bastardo y ambiguo” debido a la combinación de dos formas de escritura, aparentemente opuestas: las características de ambigüedad y bastardía se explican por la combinación, en un mismo texto, de la rigurosidad histórica con la imaginación, propia del quehacer literario (2002: 11).

Este intelectual sostiene, al igual que Lukács y Ulloa, que el género nació durante la época romántica, y que su principal cultivador fue Walter Scott; a pesar de esto, agrega que el florecimiento de la ficción de tema histórico corresponde, generalmente, con “la configuración de una conciencia nacional” (2002: 11). Como ejemplo de la relación entre la identidad de la nación y la novela histórica, el autor cita los *Episodios Nacionales*, de Benito Pérez Galdós (2002: 13)¹³.

García Gual comenta que la ficción histórica “toma como argumento sucesos y personas que pertenecen a una época distante” (2002: 15). Aparte de esta distancia temporal entre los hechos y la escritura, el autor opina que los temas de estas narraciones toman en cuenta la vida privada para llamar la atención sobre cómo esta también se encuentra sometida al devenir histórico (2002: 17). Incluso, este afán por prestarle atención a lo privado obedece a la idea de presentar “otra visión de los hechos históricos” al darle la palabra a los seres marginados o ignorados por la historia oficial (2002: 19).

García Gual distingue dos partes en toda novela histórica: un componente basado en la realidad documentada y otra sección creada por la imaginación; en otras palabras, un conjunto de elementos del texto es tomado de la realidad conocida, mientras que lo demás —y más importante— procede de la imaginación del autor. De esta manera, el verdadero trabajo artístico se encuentra en la conjugación de lo real y lo imaginado (2002: 23).

García Gual considera que la novela histórica es uno de los géneros más conservadores, pues se funda en un esquema repetido. El atractivo de la ficción

¹³ La idea de que el nacimiento de la novela histórica corresponde con el código estético romántico es la opinión más extendida entre los estudiosos, aunque hay intelectuales, como Julián González Zúñiga, que consideran que los orígenes de la novela histórica se hallan dentro de la estética realista (1997: 86).

histórica no estriba en su variabilidad o novedad formal, sino en la capacidad de conjeturar sobre las zonas oscuras del pasado (2002: 25)¹⁴.

En *Historia e imaginación literaria; las posibilidades de un género*, Jítrik concibe a la novela histórica a partir de la distinción entre *especie y género*. De esta forma, se le concede implícitamente a la novela histórica, no una independencia con respecto a las demás novelas, sino que se la homologa, por ofrecer un ejemplo, con la narración novelesca de tipo fantástico; ambas, novela histórica y fantástica, son *especies* de un mismo género.

Sobre el carácter de la ficción inspirada en lo real, Jítrik sostiene que su origen se remonta, por una parte, a la filosofía historicista, propia de los finales del siglo XVIII; y por otra, al hecho de entender la ficción como una manera de dar forma a lo verosímil (1995: 10). De esta manera, la novela histórica se define como la unión entre lo verdadero y lo falso, entre la historia y la invención. Concebir el fenómeno de ese modo implica la ruptura de los “límites semánticos” entre lo real y lo irreal. Esto se debe a que “la verdad puede ser más plena por la intervención de la mentira, o más densa” (1995: 11). A partir de la *explicación* del pretérito: la historia se entiende como la “reunión orgánica del pasado” que la novela busca comprender e interpretar desde el presente de la escritura.

Tal forma de abordar lo pretérito obedece, en palabras del autor, a una “espacialización del pasado”. Puesto que la escritura asigna espacios, sobre todo a las imágenes, la novela histórica “espacializa el tiempo de los hechos referidos pero trata, mediante la ficción, de hacer olvidar que esos hechos están a su vez referidos por otro discurso, el de la historia que, como todo discurso, también espacializa” (1995: 14).

En cuanto a las razones por las que aparece esta forma de escritura, el autor sostiene que se da cuando las estructuras sociales cambian de forma radical. Así, la novela histórica puede ofrecer respuestas a la búsqueda de una identidad, como ocurre en el caso de la patria en crisis, un periodo en que las instituciones se muestran ineficaces o asediadas por el proceder militar (1995: 17).

¹⁴ La característica de fabular únicamente en las partes desconocidas del pasado es propia de la novela histórica tradicional, pues para la nueva novela histórica, es válido fabular sobre lo ya conocido por el saber del pasado.

Si como plantea Jítrik (1995: 20), la novela histórica constituye una forma de solventar las crisis, tanto identitarias como socio-políticas, sería más fácil explicar la rápida difusión que experimentó el género en América Latina, en especial, durante los periodos de intensa modernización. La novela histórica cuenta con una rica tradición en nuestro continente, que inició con la publicación de *Xicoténcal*, o *Xicoténcatl* (México, 1826). Esta variante narrativa ha sido un valioso instrumento de recuperación de la memoria, análisis del pasado y debate político, aun cuando no se refiere a los hechos ni personajes como lo haría la historiografía formal.

Al abordar los orígenes de la novela histórica, Jítrik señala tres antecedentes concretos: el teatro de Shakespeare, el enciclopedismo francés y el Siglo de Oro español. Con respecto al primero, el autor explica que el teatro isabelino, y de manera particular, el drama de Shakespeare, aborda los elementos históricos como una manera de advertir sobre el futuro (1995: 25), de ahí que los grandes textos del dramaturgo inglés hayan sido tragedias pues pretendía explicar, o incluso mostrar, la génesis de un hecho inmodificable. Esta característica pasa luego a la novela de tema histórico.

Un segundo elemento compartido entre ambas formas de escritura es la existencia de un protagonista trágico, pues “se parte del conocimiento de su destino” (1995: 25). Jítrik agrega que toda novela histórica que cuente cómo se llega a un final, es decir, que parte del conocimiento previo del resultado de los acontecimientos, es *genética* por naturaleza. En síntesis, toda novela sobre el pasado constituye un texto de carácter genético, puesto que explica las causas de una circunstancia determinada.

Con respecto al enciclopedismo francés, el autor recuerda que la Ilustración se interesó intelectualmente por la alteridad, y que su conocimiento procedía de lo escrito: “la curiosidad enciclopedista se nutre en lo escriturario de documentos cuyo valor reside [...] en la información que contienen” (1995: 28). Parte de la escritura de una novela histórica responde a un proceso de documentación y de selección de datos, fechas y personas para, a partir de ahí, crear acontecimientos verosímiles, aunque no del todo veraces.

El antecedente del Siglo de Oro se explica porque, de acuerdo con Jítrik, en la estética española de este periodo, se observa una serie de “alusiones políticas, ya sea de adhesiones o de ataques, vinculadas [...] a conflictos también inmediatos” (1995: 29). A modo de ejemplo se menciona el texto dramático *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, de Lope de Vega. A la vez que aparece un aspecto político en los textos del Siglo de Oro español, se puede hallar una tendencia hacia los temas mitológicos¹⁵; el autor sostiene que esto también responde a una conciencia sobre lo histórico, de esta manera, el Siglo de Oro vuelve sobre su pasado para mostrar dos posibles facetas: la política inmediata y la cultura clásica (1995: 29).

En el contexto americano, una de las causas del auge de este tipo de ficción se debe a los procesos independentistas, comprendidos entre 1810 y 1825. Una vez emancipados del imperio, los pueblos requerían afirmaciones y bases sobre las cuales fundar una identidad nacional; en parte, tal aspiración se lograba por medio del recuento del pasado (1995: 37). Esta es la razón por la cual:

la novela histórica latinoamericana no se pregunta por el ser ni por el destino de los individuos ni por su procedencia mítica sino por lo que es una comunidad frente a la identidad bien establecida y operante de otras comunidades (1995: 41).

Vale decir: la novela histórica del continente busca preguntarse qué se es como nación frente a las potencias extranjeras y a los pueblos colonizadores; de esta manera, no extraña que la novela histórica hispanoamericana haya estado, a lo largo de poco más de dos siglos, relacionada con los procesos de formación, reformulación y disolución de las identidades nacionales.

Al abordar los rasgos de los personajes característicos de la novela histórica, Jítrik arguye que la estética europea propone héroes procedentes del pueblo, es decir, modelos o arquetipos humanos. Caso distinto en Hispanoamérica, las novelas históricas presentan al hombre mitificado por la posteridad, una figura problemática que incita discusiones en torno a determinadas visiones del pasado nacional (1995: 45)¹⁶.

¹⁵ Como ejemplo de esta afirmación, recuérdese la *Fábula de Polifemo y Galatea*, de Góngora, así como las referencias clásicas que se pueden encontrar en las *Soledades*.

¹⁶ Se puede citar como ejemplo de esta idea la novela *El general en su laberinto*, de García Márquez.

En cuanto al discurso de la novela histórica, Jítrik concibe el texto como compuesto por dos partes distintas: el *referente*, entendido como “algo que existe previa y autónomamente fuera” (1995: 54-55), y el *referido*, es decir, lo que se construye a partir de ciertas reglas preestablecidas, en una palabra, el texto¹⁷. Ambos, referente y referido, deben pasar por un proceso de *construcción*, en el cual el referente, es decir, el corpus de hechos y acciones pretéritas, se modifica con el fin de “consagrarlo como tal” (1995: 53).

El proceso a partir del cual se construye el texto de la novela histórica se denomina, para Jítrik, la *representación*. Este aspecto consiste en un modo de relacionar los elementos seleccionados para conformar el texto, tal forma de crear siempre implica un plan, una intención ideológica implícita o explícita (1995: 56). La *representación* es, para el autor, el resultado de la codificación de los distintos elementos (en este caso, se trataría de acciones y hechos acaecidos en un pasado próximo o lejano al autor) por medio de mecanismos propios de un código, que para el caso de la novela se trata de un *código estético* (1995: 58). La *representación* es el cómo se organizan los elementos dentro de una novela para que su resultado sea un texto literario.

Al tratarse de la representación dentro de la novela histórica, Jítrik afirma que su objeto es figurar “un discurso que representa otros discursos que, a su vez, dan cuenta de un hecho y permiten considerarlo como real y efectivamente acontecido” (1995: 59). En suma, la novela histórica representa la historia entendida como elaboración, como los otros discursos a los que refiere el texto novelesco y en los cuales se apoya para construir el universo ficcional. De esta manera, no extraña que la literatura se este tipo, en ocasiones, reescriba, reinterpretate, reformule o desacralice el pasado: en tanto discurso, la historia puede manipularse o interpretarse como cualquier otra creación lingüística¹⁸.

¹⁷ Las reglas a partir de las cuales se construye un texto literario deben entenderse como las convenciones que cada género establece; así, la novela histórica debe conformarse a partir de los moldes ya establecidos para escribir una novela histórica.

¹⁸ Páginas más adelante, Jítrik afirma: “Se dijo ya que la historia que servía a la novela histórica era un saber discursivo; esto implica, ante todo, una mecánica de «traducción»” que genera la propia historiografía, entendida como una organización con una finalidad específica: justificar o conservar un poder. Esta es la razón por la cual la historia es “un lugar de acuerdo social en relación con el poder” (1995: 82).

Tal como se mencionó en párrafos anteriores, la representación literaria, y en especial, la representación propia de la novela histórica obedece a una intención fijada de antemano, sea de forma explícita o implícita. La finalidad de la novela histórica puede ser de distinto tipo: entre otras, puede existir una intención estética, política, ideológica o lúdica; pero en último término, su fin mayor se encuentra en el aspecto identitario. Jítrik sostiene que la novela de tema histórico es un intento de acercarse a una identidad específica, es una manera de tratar de comprender una colectividad, que por lo general, es de tipo nacional (1995: 60).

Un aspecto relevante sobre la novela histórica es el contexto y su influencia en el acto de la escritura y en el tipo de novela que se produce. De acuerdo con Jítrik, la cercanía temporal entre los hechos y el escritor aligera al texto de la “pesadez histórica”, pues es probable que se comparta el mismo contexto (1995: 68); no sucede así con una novela en que el contexto de los hechos es muy distante, como sería el caso de una novela actual sobre la Colonia.

Este juego de contextos origina, al menos, tres tipos distintos de novelas históricas: Jítrik explica que la *novela arqueológica* tiene lugar cuando el referente es muy lejano en el tiempo, y por tanto, el peso histórico es mucho; contraria a la arqueológica, en la *novela catártica* el alejamiento entre hechos y escritor es mínimo, en este caso, la novela busca analizar una situación cercana, su fin es comprender los acontecimientos recientes; como ejemplo de este tipo de escritura, Jítrik menciona las novelas de Mariano Azuela (1995: 69).

Como último tipo, el autor considera la *novela funcional o sistemática* como un punto intermedio entre la lejanía y la cercanía entre quien escribe y los hechos que se ficcionalizan; la novela funcional implica llevar a cabo un análisis, efectuar el examen de un conflicto a partir de una perspectiva política o moral con el fin de completar un vacío intelectual, su objetivo es *rellenar* las partes oscuras de la historia para comprender mejor un periodo o una parte del pasado, tal es el caso de *Yo, el supremo* (1995: 69-70).

Para el caso de la novela de Chacón Trejos, se estaría frente a una novela funcional, en tanto la distancia temporal no es mucha entre los acontecimientos históricos a los que se refiere la novela y el momento de su escritura. Además, en

El crimen de Alberto Lobo es posible dilucidar una posición ideológica del narrador sobre el pasado al que alude. Esta posición implica el rechazo y la caricaturización a través de la ironía de la dictadura descrita en la novela. Esta ironía sobre el régimen se complementa con otro de los aspectos de la novela funcional: el develar las partes desconocidas del pasado; en particular, el plano privado e íntimo de los personajes históricos. Por tal razón, *El crimen de Alberto Lobo* completa un vacío sobre el periodo de la dictadura de los hermanos Tinoco: el aspecto privado y las razones que dieron lugar al derrocamiento del presidente Alfredo González Flores y la instauración del régimen dictatorial por parte de Federico y Joaquín Tinoco.

La escritura de una novela histórica se lleva a cabo por medio de una serie de procesos de construcción. Jítrik sostiene que, en primer lugar, debe construirse el referente, las acciones que serán narradas, por medio de la intuición, la investigación y la selección de los hechos (1995: 74); por su naturaleza, esta labor es principalmente libresca: se busca la historia en los vestigios que haya dejado el pasado.

Una vez constituido el *referente*, tiene lugar la construcción del *referido*, del texto literario. En su conformación, deben atenderse aspectos propios de la escritura, de forma principal, la lengua: debe tomarse en cuenta tanto la situación lingüística desde la que se escribe como la época que se pretende plasmar en el texto. De esta manera, es igualmente importante la posición del escritor frente al documento histórico, frente al pasado y la historia, y además, frente a la novela misma, es decir, el aspecto lingüístico está presente a lo largo de todo el proceso de escritura, está relacionado con el tipo de novela que se busca, con el estadio lingüístico del pasado y con el del presente (1995: 77).

Un elemento unido al aspecto lingüístico es la ideología. Al construir el *referido* se está tomando una posición ideológica que va a influir, al menos, en la elección del tipo de novela y en el tratamiento del pasado, así como en la escogencia de los distintos componentes del relato¹⁹. Así, el proceso de escritura debe resolver cómo distribuir a los protagonistas y a los personajes secundarios, en una palabra, a los

¹⁹ El tratamiento del pasado está unido al aspecto ideológico, pues el escritor puede tratar el pasado de una manera solemne, y por tanto, sacralizada de la historia, o puede desmitificar el referente y tratarlo de forma satírica, burlesca, irónica, entre todas las posibilidades retóricas.

actantes (1995: 78). El texto debe elegir desde qué punto de vista se efectuará la narración. Esto implica decidir cuáles elementos serán mostrados y cuáles quedarán implícitos; implica escoger una estrategia narrativa: si se describe un episodio mediante un resumen o a través de la representación completa de la acción, si el narrador va a *acercarse* o va a *alejarse* de los discursos dominantes en la intelección histórica del pasado nacional (1995: 80)

Evelio Echevarría, estudioso de la narrativa chilena, presenta un corpus conformado por sesenta y siete novelas de tema histórico escritas en ese país entre 1852 y 1990. Echevarría concuerda con la mayor parte de los intelectuales en que el nacimiento de la novela histórica se debió a Scott, aunque sostiene que la primera creación del género fue el *Romance de los tres reinos*, escrita por el chino Lo Kuang-chung durante el siglo XIV (1992: 643).

Con respecto a Hispanoamérica, Echevarría plantea que este género “comenzó a darse en forma sostenida después de 1860”; y en el caso de Chile, esta forma de escritura cumplió el cometido de forjar una identidad chilena a la vez que representó un proceso de educación para el pueblo, recientemente independizado (1992: 644).

La investigación de Echevarría incluye la descripción de un conjunto de rasgos, extrapolados del corpus, que caracterizan a la novela histórica tradicional. Tales calidades pueden sintetizarse mediante tres fórmulas: (a.) presentar la obra dentro de un marco veraz en cuanto a su historicidad, (b.) mezclar artísticamente personajes y acciones ficticias y reales sin que se alteren los principios históricos, y (c.) respetar la verosimilitud de lo ficticio (1992: 643).

Ulloa sostiene que la novela histórica se vio definitivamente consolidada alrededor de 1850 (2004: 21); plantea que la principal preocupación de las novelas del periodo inicial se orienta hacia la búsqueda de una identidad nacional para los países hispanoamericanos, puesto que estaban recién independizados de España. Las primeras manifestaciones de la ficción histórica están emparentadas con el código estético-ideológico propio del Romanticismo.

Hacia finales del XIX, las novelas históricas exhiben mayor rigurosidad en cuanto al apego a los hechos. En este mismo periodo, la literatura

hispanoamericana experimentó un cambio de código estético, puesto que surgieron las primeras manifestaciones del Realismo, aunque las novelas de carácter romántico se siguieron produciendo, inclusive, durante la primera mitad del siglo XX (Ulloa, 2004: 23). La estética realista cobró importancia gracias a las obras de Tomás de Carrasquilla, Ricardo Palma y Alberto Blest Gana; la principal contribución al Realismo por parte de este último autor fue la novela *Durante de Reconquista* (1897) (Ulloa, 2004: 24).

Otro estudioso que ha abordado los nexos entre la historia y la literatura es Márquez Rodríguez. Según este crítico, el término de novela histórica constituye una etiqueta que no atribuye una serie de valores específicos al texto que se califica como tal; de esta manera, dicha denominación:

busca establecer que el autor no construyó su relato con personajes y acontecimientos imaginarios, sino a partir de hechos históricos reales, a los cuales les dio un tratamiento adecuado para hacer con ellos una *novela*, y no una *crónica* o un *libro de historia* (Márquez, 1991: 33. Destacado en el original).

El entrecruzamiento de personas y hechos con personajes y acciones²⁰ es la característica básica de toda novela histórica; en una palabra, la conjunción de la realidad con la ficción, de lo factual con lo imaginario. Como recuerda Márquez Rodríguez, Walter Scott defendía la idea de que una novela debía tratar sobre personajes ficticios; en estos términos el carácter histórico de la novela sería otorgado por el fondo en que se movieran tales personajes, es decir, la realidad estaría situada, en una novela histórica clásica, el segundo plano (1991: 34).

A pesar de que la fama de Scott se propagó rápidamente, su esquema pronto contó con detractores en Europa: Alfred de Vigny, en el prólogo de su novela *Cinq-Mars* (1826), postulaba que la historia debía ocupar el primer plano de la narración (Márquez, 1991: 34). Ese mismo año apareció en México *Xicoténcatl*, de autor anónimo, obra a la cual se considera como la primera novela histórica del continente. En este último texto, cuyo tema es la conquista de México, el aspecto histórico se encuentra en primer plano: “Por coincidencia- es obvio que Vigny no pudo conocer *Xicoténcatl*, ni que el autor de ésta podía haber leído *Cinq-Mars*- la

²⁰ Valga acotar que lo que se entiende por *hecho* es el acto cometido por una persona en un pasado y, en cuanto tal, se puede encontrar en los libros de historia, mientras que *acción* remite a los acontecimientos que relata un texto ficcional, como un cuento o una novela.

novela mexicana sigue el esquema de Vigny y no el de Scott” (Márquez, 1991: 36). Esto es prueba de que hubo lugares de América que estuvieron al día de las innovaciones estéticas que se daban en Europa.

Al debatir sobre si se puede considerar histórico un texto elaborado a partir de acontecimientos vividos por el escritor, Márquez sostiene que algunos teóricos como Anderson Imbert y Amado Alonso solo conceden carácter de historicidad a novelas cuyos referentes hayan estado alejados temporalmente con respecto a la vida de quien escribe. A esto, el autor responde: “lo que le da carácter *histórico* a una novela es la presencia de personajes y episodios históricos, tratados de un modo tal que sufran un proceso de ficcionamiento” (1991: 40. Destacado en el original).

Al abordar la producción de la novela histórica tradicional durante el siglo XX en Hispanoamérica, Márquez afirma que, durante este periodo, disminuye su escritura, aunque, de la primera década, el autor cita a *La gloria de don Ramiro* (1908) como el primer texto de importancia, y durante la segunda década, los textos dignos de notar tratan, generalmente, sobre la Revolución Mexicana (1991: 42). A partir de ahí, los novelistas sobresalientes son Arturo Uslar Pietri, Alejo Carpentier, Augusto Roa Bastos y Carlos Fuentes, cuya novela *Terra Nostra* es “la cumbre de un proceso evolutivo de la novela histórica” (1991: 48), aunque las fechas posteriores han dejado ver que el género se ha desarrollado aún más.

Contrario al parecer de Márquez, Ulloa centra su atención en los que ficcionalizan sobre la Revolución Mexicana, es decir, las novelas que se escribieron entre 1915 y 1945. En tales escritos prima el esfuerzo por “entender lo racional de un evento histórico que implica grandes transformaciones”, por lo general sucedido en el pasado inmediato al momento de la escritura, a la vez que se percibe en tales novelas la búsqueda de una identidad nacional en función de los problemas contemporáneos (2004: 25). Estos planteamientos son aplicables a *El crimen de Alberto Lobo*: el autor ficcionaliza hechos vividos por él mismo, los cuales implicaron grandes cambios en el plano político de Costa Rica: el golpe de Estado instauró una dictadura que al cabo de dos años y medio cayó por causa de la muerte del jefe del ejército y las presiones internas y extranjeras.

Peter Elmore analiza el desarrollo de novela histórica en Hispanoamérica y plantea que este género vuelve sobre el pasado con el fin de enfrentar problemas que se encuentran sin resolución, conflictos que aún se encuentran vigentes dentro de una sociedad determinada. Al igual que algunos de los intelectuales ya reseñados, Elmore propone que la relación entre la historiografía y la fabulación de tema histórico estriba en que ambas son discurso y en ambas son discursos que comparten un registro, la “memoria” de una comunidad en específico (1998: 43)²¹.

Elmore propone algunas ideas sobre la novela histórica de la segunda mitad del siglo xx. Dentro de los postulados principales, se encuentra uno sobre los personajes: el texto instauro un presente dentro de su ficcionalidad “en el cual viven y actúan personajes” que, en vez de ser próceres, son seres humanizados y desmitificados, que interactúan y viven en su entorno inmediato (1998: 47); es decir, no se va a tratar en los textos de hombres glorificados por el tiempo, más bien, el texto se encarga de presentar personajes verosímiles, al margen del gran escenario de la historia.

Con respecto al discurso, la novela histórica de siglo xx se caracteriza por abordar el pasado desde una perspectiva crítica, en la cual predomina la desmitificación de los aspectos patrióticos, así como el escepticismo con respecto a la historia y el discurso oficiales, esta última característica explica que algunos de estos textos posean un afán contestatario y subversivo (1998: 43-44).

El género de la novela histórica experimentó un auge hacia el final del siglo xx. Dentro de los intelectuales que han estudiado el relato histórico de los últimos años, destaca Fernando Aínsa. En su estudio, afirma que el desarrollo de la *nueva* narrativa histórica obedece a una corriente centrífuga, que busca el arraigo y la conformación de las identidades nacionales a través de la desmitificación, el anacronismo, la ironía, la parodia y lo grotesco (1991: 13), una tendencia opuesta a la estética tradicional de la novela histórica²². Aínsa afirma que antes del auge

²¹ Este autor expresa: “nuestro acceso al pasado se constituye a través de los discursos que dan cuenta de los eventos y procesos históricos” (1998: 43). En otras palabras, el pasado se conserva solo a través de discursos, y como tales, los discursos se hallan sesgados por creencias o ideas de quien los emite.

²² De una opinión similar es Chacón, quien opina que la ficción escrita entre 1900 y 1950 obedece a “la gran Historia”, pues otorga la versión oficial de los hechos y *reproduce* lo ya estipulado en cuanto a ellos (2006: 234). Zavala y Chacón afirman que esta estética lleva el adjetivo de *nueva* en contraposición con la novela

experimentado en las últimas décadas del xx, la novela histórica era un género caído en desuso, salvo por algunas excepciones como las novelas de Augusto Roa Bastos, Alejo Carpentier y Miguel Ángel Asturias (1991: 14)²³.

Entre los escritores de *Boom*, Aínsa sostiene que Carlos Fuentes “fue el primero en dismantelar de un modo programático y total la novela histórica tradicional” a partir de *Terra nostra* (1975). En cuanto a los recursos retóricos a los que Fuentes recurre para acabar con la concepción tradicional del género, se mencionan la ironía, lo grotesco y el anacronismo, sumados a una “deformación y adulteración” de los hechos históricos, aunque no los llega a tornar irreconocibles (1991: 15-16). Este planteamiento contrasta con lo hallado en el texto en estudio, puesto que cuarenta y siete años antes, en 1928, Gonzalo Chacón Trejos escribió una novela cuya base, tomada de la realidad, sufre la deformación satírica de los hechos y los nombres de las personas involucradas, y tal como plantea Aínsa para *Terra nostra*, el referente del que parte puede reconstruirse con facilidad.

Al reseñar las características de la nueva novela histórica, Aínsa explica que su objeto es “dar sentido y coherencia a la actualidad desde una visión crítica del pasado”, pero tal sentido se otorga por medio de un acto de *justicia*, debido a que la reescritura del pasado se lleva a cabo desde personajes ajenos a los grandes hechos: se convierte a los personajes marginados en héroes y protagonistas novelescos (1991: 18).

Como otra característica de las novelas históricas contemporáneas, se cita la eliminación de la “distancia histórica” por medio de recursos retóricos, o bien, por la presentación de figuras míticas en un ámbito privado, fuera del pedestal en que se las ha puesto (1991: 19); en consecuencia, la *nueva novela histórica* desmitifica y degrada los mitos y epopeyas nacionales. Por oposición, la novela histórica tradicional se encarga de crear un mito o proporcionar una suerte de epopeya nacional desde la que se ensalza o se intenta conformar una identidad nacional a

histórica tradicional, la cual se encarga de ofrecer la versión canónica de los hechos, cuya aparición se inaugura con *El reino de este mundo* (1949) (2008:4).

²³ Es de notar que Aínsa no toma en cuenta las novelas de la Revolución Mexicana como históricas, a diferencia de los autores antes reseñados.

partir de un discurso serio, que no hace burla de sus personajes, puesto que busca *subirlos en un pedestal*.

Sin embargo, hacia 1928 Gonzalo Chacón Trejos elabora una novela histórica, que por su tratamiento del pasado al que alude, por la desmitificación y su distancia del discurso oficial, coincide con la nueva novela histórica, propia de las últimas décadas del siglo xx. Esto quiere decir que esta novela, al margen de las grandes tradiciones literarias, anticipa rasgos estilísticos de las tendencias posteriores a su publicación.

De acuerdo con Aínsa, la novela histórica tradicional funda los mitos nacionales y es propia del siglo xix y una parte del siglo xx, siglo en que la novela histórica entra en decadencia. Por su fecha de escritura y publicación, *El crimen de Alberto Lobo* pertenecería a la novela tradicional o a la época en que la publicación de novelas históricas disminuye. A pesar de ello, en cuanto al discurso de la novela esto no es así: Chacón Trejos escribió un texto que si bien es marginal dentro de la tradición literaria costarricense, presenta elementos de ruptura con respecto a la literatura hispanoamericana, y desde la perspectiva de Aínsa, se anticipa en la forma como se trata el pasado, puesto que Chacón Trejos no reproduce el discurso oficial, sino que toma distancia de él y asume una posición crítica sobre la dictadura de los hermanos Tinoco.

Esta es la razón por la cual la novela de Chacón Trejos resulta un caso interesante dentro de la literatura nacional: un texto que pasa desapercibido dentro de la literatura nacional cuenta con elementos de ruptura respecto del resto de la literatura hispanoamericana, y además, se anticipa a la tradición literaria del continente en cuanto a su discurso.

Siempre dentro de los estudios referentes a la nueva novela histórica, Salas y Ramírez elaboran una síntesis de las ideas de Seymour Menton, María Cristina Pons y Noé Jitrik. Ambos autores concuerdan con los postulados de Pons, al considerar que la novela histórica escrita a finales del siglo xx obedece a un sentimiento de desencanto, debido al fracaso de las manifestaciones revolucionarias de las décadas de 1950 y 1960. A la vez, rescatan la idea de Menton al diferenciar la novela histórica de la novela pseudohistórica, aunque tal

clasificación parece arbitraria. De acuerdo con esta idea, la primera debe referir a un pasado que no haya sido experimentado por el autor, mientras que los acontecimientos novelados en un texto pseudohistórico suceden, en parte o por completo, en vida del autor.

Según Salas y Ramírez (2004: 3-4), Pons disiente con respecto a Menton al afirmar que no hay novela pseudohistórica, puesto que el texto, para considerarse como novela de tipo histórico, únicamente debe presentar marcas que remitan a hechos trascendentes que hayan influido en los periodos posteriores; es decir, una novela cuyas marcas textuales y discursivas refieran a un golpe de Estado, sea de forma explícita o implícita, debe considerarse como histórica, sea que el autor haya visto de cerca el acontecimiento, sea que haya vivido sus consecuencias o que su única referencia al hecho se encuentre en los textos o en otras fuentes²⁴.

Al reseñar las ideas de Pons, los autores sostienen que hay dos maneras de enunciar los hechos pasados: desde la perspectiva de los vencedores o desde el punto de vista de quienes sufren las consecuencias de los hechos; tales personajes, por lo general, representan ciertas posiciones políticas e ideológicas. Esto permite conjeturar que la historia enunciada desde la posición de la élite, de los grandes hombres en el teatro de los acontecimientos, sea la historia oficial, en teoría, apegada a los hechos tal como fueron.

Dentro de los estudiosos que han disertado sobre la estética en estudio, Lukasz Grützmacher lleva a cabo una revisión de los postulados de Menton sobre la novela histórica y muestra que la novela histórica tradicional y la nueva novela histórica son más parecidas de lo que se piensa, lo cual pone en duda la novedad de la segunda corriente; esta similitud, de acuerdo con Grützmacher, es tal que no se puede diferenciar claramente una de otra (2006: 146)²⁵.

²⁴ Siempre dentro de la posibilidad de considerar una novela como pseudohistórica, Morales Muñoz (2011) considera que es irrelevante llevar a cabo esta distinción, la diferencia entre una novela de ese tipo y una histórica radicaría en la dependencia de las fuentes: cuanto más lejano sea el hecho, mayor es la dependencia del autor a las fuentes.

²⁵ Como ejemplo, Menton postula la intertextualidad como característica de la nueva novela histórica; al respecto, el autor comenta que todo texto de esta naturaleza, incluso los de la corriente tradicional, es intertextual por antonomasia, pues necesariamente se nutre de otros textos, de una fuente.

Al revisar la propuesta de Aínsa, Grützmacher lleva a cabo la distinción entre novelas nuevas y tradicionales a partir de un criterio cronológico: la nueva novela se escribe desde los finales de la década de 1970 con el fin de reescribir y cuestionar “la versión estereotipada del pasado” (2006: 147-148) así como para desconstruir y degradar los mitos nacionales, los héroes nacionales y los valores sobre los que se asientan las nacionalidades a partir de recursos como la ironía y el humor. A pesar de esto, el nuevo discurso no se limita a cuestionar, sino que instaura una nueva historia, un pasado visto desde la periferia, opuesto al discurso del centro, propio del conquistador y de la versión oficial.

De esta manera, y en razón de sus propios intereses, la nueva novela histórica muestra dos tendencias: una *centrípeta* y otra *centrífuga*. La primera muestra un afán de reconstruir el pasado de manera coherente a partir de la voz del vencido, tal hecho permite relacionarla con la construcción de la identidad nacional, al buscar una identidad independiente para Hispanoamérica, alejada de las concepciones hegemónicas. La segunda, llamada como fuerza *centrífuga*, propone la *reconstrucción* de cualquier discurso que trate sobre el pasado, de ahí que esta estética ridiculice y parodie los discursos serios y mezcle tiempos y espacios del pasado con los propios del presente.

Debido a las dificultades para delimitar claramente cuáles textos pertenecen a una o a otra tendencia, Grützmacher plantea concebir a la narrativa histórica como un continuo en que la fuerza *centrípeta* corresponde con la novela histórica tradicional mientras que la fuerza *centrífuga* es propia de la estética posmoderna (2006: 149). Al analizar las inconveniencias de la utilización del adjetivo “nueva” para referirse a las novelas históricas de los últimos años, el autor propone el nombre de “metaficción historiográfica”, propia de la tendencia centrífuga, puesto que el adjetivo citado puede remitir al *nouveau roman*, de mediados del siglo xx (2006: 150).

Desde una perspectiva distinta a las anteriores, Zavala y Chacón abordan las relaciones entre lo histórico y lo ficticio. Ambos académicos consideran que todo texto es, por su propia naturaleza, histórico; esta concepción se debe a que el texto es un producto de circunstancias exteriores a él (como instituciones, agentes y

factores culturales, entre otros), y a la vez, todo texto es histórico porque muestra discursos, fuerzas sociales e ideológicas predominantes en un instante determinado, sea de forma implícita o explícita.

Con respecto a las relaciones entre la historia y la ficción, los autores consideran que restringir tales nexos a la novela histórica es reducir el panorama, pues lo real no solo se manifiesta en la *novela histórica*. De ahí que se deben incluir textos que reelaboren periodos históricos “a partir de una voluntad política y cultural de revisión de la historia oficial y sus versiones y sujetos privilegiados” sin que se atengan necesariamente a las reglas del género novelístico (2010: 101). Esta concepción es el fundamento para que se considere como histórico cualquier texto que, sin importar técnicas o géneros, recree ambientes, vivencias, y referencialidades de momentos o coyunturas específicos; tal recreación puede llevarse a cabo a partir de datos, que en mayor o menor medida, coincidan con los hechos constatables (Zavala y Chacón, 2010: 103).

Con respecto a las similitudes y diferencias entre el campo histórico y el literario, los autores concuerdan con Michel de Certeau en que cualquier interpretación sobre la historia incorpora, de forma necesaria, un sistema de referencias en específico, esto es, una “filosofía implícita” determinada, la cual es parte de la subjetividad de quien elabore la interpretación. Este hecho, unido al carácter de historicidad que puede hallarse tanto en uno como en otro campo, y a la semejanza de técnicas utilizadas al momento de escribir, permiten concluir que las diferencias entre historia y literatura son ambiguas y difusas (2008: 5-6).

Con el fin de mostrar la complejidad del fenómeno, aunque siempre dentro de la novela, los autores citan una corriente llamada por ellos como “literatura de apuntamiento histórico”, la cual, si bien cuenta con referencias a sucesos pasados y personas, “no documenta hechos históricos específicos” y ofrece, desde lo literario, una interpretación de los acontecimientos. En esta categoría podrían incluirse algunos casos de novelas testimoniales y de la “patria en crisis” (2008: 6). De esta manera, debe reconocerse la existencia, no solo de la novela histórica, ya consagrada, sino también de otras variantes narrativas en que puede influir la

historia, entre ellos, el ensayo, el cuento y la poesía históricos, aparte de la citada novela de apuntamiento histórico (2008: 8).

4.3. *La representación y la literatura*

Jean Bessière es uno de los teóricos de la literatura que se ha encargado de estudiar el fenómeno de la representación literaria y la mimesis del texto narrativo. Este intelectual considera que existen dos tipos fundamentales de representación: la representación del mundo y la del texto mismo. Esto implica entender a la narración como independiente del exterior, del mundo real, en virtud de que el principal postulado sobre la obra es que ella es “afirmación de ella misma y no del mundo” (1993: 356).

Por ser un texto literario, el dominante de la obra artística es la función poética del lenguaje, tal como la define Jakobson, de manera que la referencialidad del texto se halla subordinada a la primera (1993: 357). El texto literario refiere, pero su referencia está sujeta a normas y códigos, que pueden ser de carácter estético, normativo o de algún otro tipo (1993: 358).

El texto literario es “una construcción semántica de un mundo” ordenado, es un sistema que por regla general debe ser incompleto. De ahí que se deba sustituir la idea de la referencia por la relación que el texto crea con su exterior, que puede ser identificado con la realidad, la historia o el contexto en que se escribió la obra (1993: 363)²⁶. En otras palabras: el texto literario no da cuenta de nada, sino que hace pasar por real su historia, lo que cuenta al lector, “que convencionalmente, [tal historia] puede ser tomada por real” (1993: 365). En consecuencia, si refiere a algo es a sí mismo, es autorreferente. Este postulado concuerda con la idea de la verosimilitud de la narrativa y el *efecto de realidad*, descrito por Barthes²⁷.

La idea de que la literatura imita o simula permite pensar que el texto literario muestra algo identificable con la realidad, al tiempo que autónomo con respecto a ella. Empero, debe recordarse que el texto está fuera de:

²⁶ Esta concepción de la literatura concuerda con la idea de los campos de referencia interno y externo, que serán explicados en el apartado siguiente.

²⁷ Véase nota 10.

las reglas que rigen los actos de habla de referenciación y de predicación, las relaciones de observación y de experiencia, las operaciones de objetivación, y, mediante su autorreferencialidad, la obra da en ella misma las reglas de producción de lo verdadero y de lo verosímil (1993: 367).

No hay representación de la realidad ni referencia a ella, sino que el texto refiere a un mundo cerrado, incompleto y *posible* dentro de las reglas que gobiernan el género literario y las reglas impuestas por la realidad interna de la narración.

Bessière concuerda con los postulados de la sociocrítica sobre la intersubjetividad del discurso y del lenguaje al afirmar que el lenguaje pertenece a un sujeto colectivo en virtud de que transmite información (es un código de comunicación), a la vez que se rige por una convención, un acuerdo entre los usuarios del código. Este hecho, al ser trasladado a la literatura, que si bien utiliza el lenguaje, y por tanto, cuenta con un código convencional de comunicación, debe tratarse de forma distinta: el texto representa, pero lo representado es el texto mismo; esta es la razón por la cual la representación es autónoma y cerrada sobre sí.

A pesar de ser, por causa del fenómeno representacional, independiente, la literatura sí da cuenta de cómo la sociedad se simboliza a sí misma, e interpreta cómo una cultura se concibe y se piensa: “la representación literaria es representación que una sociedad se da a sí misma —e implica el realismo— que es a la vez mostración de lo real y distancia con lo real” (1993: 370). Debe recalcar: el texto es una construcción, una creación elaborada a partir del lenguaje, que obedece a reglas y convenciones, que da cuenta, no de la realidad externa a él, sino de su propio interior: de un mundo cerrado, autónomo e incompleto, que obedece a sus propios principios y que crea su propia verosimilitud, de ahí que presente un mundo posible y verdadero de sus propios límites y que, por su facultad de ser objeto cultural y estético, rinde cuenta de cómo la cultura que lo ha creado se considera, se concibe y se simboliza a sí misma.

Erich Auerbach también considera que la literatura representa algo, a partir de un código estético, es decir, de una serie de reglas específicas. Este teórico afirma que el realismo decimonónico rompió con la concepción clásica sobre los estilos

alto, medio y bajo al considerar a los personajes comunes como objetos de representación seria (1996: 522).

Considerar que personajes ajenos a la aristocracia o al poder puedan ser objeto de literatura seria fue posible gracias a los antecedentes renacentistas: la sociedad, desapegada de los estamentos medievales, promovió una educación humanística, más “amistosa” que la escolástica, y por ello, condujo a la secularización del arte: se separó el arte y la literatura de la religión y de la fe para darles un espacio propio dentro de la cultura (1996: 207-208). Esto puede verse, sobre todo, a partir del *Decamerón*. A la par de este refinamiento de la literatura, ajeno a los autos sacramentales, aparece el recurso de la ironía, y con ella, el humor.

La ironía en la obra de Boccaccio es de carácter malicioso, pues intenta entretener y divertir a las gentes sencillas: uno de los principales fines del autor es escribir “para diversión de los no eruditos” (1996: 212). El recurso de la ironía y el humor es utilizado más de un siglo después de Boccaccio por Rabelais. La utilización del humor en las historias de Gargantúa y Pantagruel efectúa una inversión de los opuestos y un trastrocamiento. En resumen, la ironía es pieza fundamental de la carnavalización y del mundo al revés, puesto que “hace aparecer lo real en lo suprarreal, lo sensato en lo loco, la indignación en la alegría cómoda y sabrosa de la vida” (Auerbach, 1996: 262). A partir del Renacimiento, la ironía y el humor forman parte de la literatura que busca divertir sin que se trate de un género literario menor o inferior, consisten en un tipo de escritura que invita a la diversión y a la inversión del estado de cosas imperante.

4.4. *Semántica de la ficcionalidad de los mundos posibles*

Tratar a la novela histórica desde la idea de que copia o reelabora algo ya dado de antemano por la realidad factual implica reconocer la literatura como una construcción que solamente imita a la realidad, es decir, implica aceptar la idea de la mimesis en el sentido tradicional. Sin embargo, el debate teórico posterior cuestiona esta idea: la Semántica de la ficcionalidad de los mundos posibles trata sobre las posibles relaciones entre la historia y la literatura más allá de la simple imitación o de la mimesis, idea que a criterio de Lubomir Doležal, se encuentra en

la cultura occidental desde los escritos de Platón y Aristóteles (1997:69) y ha perdurado a través del tiempo²⁸: Doležel busca superar la idea de la mimesis para explicar a la literatura con aspectos históricos o similares a la realidad como una forma literaria enteramente ficcional e independiente de las circunstancias de la realidad extratextual.

Según los postulados de Doležel, la mimesis es funcional si un elemento ficcional en particular halla su correspondiente exacto con la realidad. La imposibilidad de hallarle a todos los elementos ficcionales una correspondencia real concreta, llevó a creer que estos referían a universales reales. En consecuencia, este método desglosa los particulares reales para hacerlos corresponder con los ficcionales²⁹.

A partir de las limitaciones derivadas por esta forma de análisis, Doležel propone una concepción crítica diferente: una semántica de los mundos posibles, de carácter antimimético (1997: 77). Tal oposición a la comprensión tradicional de la mimesis se explica en que esta forma de análisis asocia las ficciones con un modelo de mundo único, es decir, analiza las creaciones ficcionales a partir de su asociación con la realidad factual, mientras que Doležel propone múltiples realidades: una serie de mundos posibles. Tales realidades posibles poseen una peculiaridad que las caracteriza y diferencia, como lo es su capacidad de conformarse en “artefactos culturales”, debido a que se encuentran en los textos literarios (Doležel, 1997: 78). Por lo tanto, la idea de los mundos posibles plantea que la literatura, sea o no inspirada en la realidad factual, crea un mundo y una realidad independiente de la extratextual, y por ello, la literatura no debe entenderse como una simple imitación.

²⁸ Incluso, a finales del siglo XX, se encuentran planteamientos que aceptan la idea del arte como imitación de lo externo: Doležel menciona que John G. Bellany en *Robin Hood: una investigación histórica* (1985), identificó a ese personaje con un lacayo de Ricardo II llamado Robert Hode; de la misma manera, Albert Boime sostuvo que el cielo del cuadro *Noche estrellada*, de Van Gogh, correspondía con el firmamento de la noche del 19 de junio de 1889 (Doležel, 1997: 70). Es decir, aún la cultura occidental acepta la idea de la imitación de la realidad realizada por el arte.

²⁹ En otras palabras, y siempre según Doležel, los críticos que trabajan de esta forma hacen corresponder el contexto en que se escribió la ficción en estudio con el contenido de ésta. Este proceder puede llevar a forzar el texto para encontrar los correlatos entre el texto y el contexto.

A partir de ello, este enfoque propone que no es práctico identificar a los individuos ficcionales con las personas o elementos reales que posean el mismo nombre; como consecuencia, tan ficticio es el Madrid presente en las novelas de Galdós como lo pueden ser Macondo o el País de las Maravillas; para Doležel, la identificación con la realidad es imposible gracias a la frontera que divide el mundo real del presentado en los textos ficcionales (1997: 80).

Además de ser un estado de cosas posible, el mundo construido por una obra literaria es variado e ilimitado con respecto a la realidad, puesto que la ficción no está restringida a una simple *imitación*, sino que también crea nuevas realidades, tal es el caso de la ciencia-ficción. Este hecho justifica que el autor intente explicar con un único modelo teórico los distintos tipos de ficción, sean realistas, de carácter histórico o completamente desapegados de la realidad³⁰.

De tal manera, en la creación de los mundos posibles, el mundo real interviene únicamente con el aporte de estructuras o “anclando el relato ficcional en un acontecimiento histórico”. Sin embargo, el material real, sean personas, acontecimientos lugares, entre otros, deben transformarse en “posibles no reales” para que se incluyan dentro de un mundo ficticio (1997: 83). Esta transformación se debe a que el material real pasaría a formar parte, no ya de la realidad, sino de la ficción, de un espacio posible mas no realizado³¹.

Además de las características anteriores, otras cualidades de los mundos posibles de la literatura son el carácter de incompleción, debido a que algunas cuestiones, preguntas o conclusiones que se formulan sobre ellos no poseen respuesta o es imposible saberlas. Para Doležel, los espacios vacíos forman parte del carácter estético, propio de la literatura, debido a que “la distribución de los dominios llenos y vacíos se rige por principios estéticos, e.d., por el estilo de autor” (1997: 85).

³⁰ Como característica adicional, Doležel explica que tales realidades son accesibles desde el mundo real a través de un canal semiótico, es decir, se accede a tales construcciones por medio de los textos literarios (1997: 82).

³¹ Esta idea puede ilustrarse de forma clara con la novela histórica: el texto narra hechos ficticios y presenta personajes inspirados en personas y acontecimientos históricos pero su apego a lo real no es tan estricto como sí lo sería en un texto de carácter propiamente histórico.

A su vez, muchos de los mundos creados son semánticamente heterogéneos, un ejemplo de esta característica es, según el autor, el “dominio” actancial: si un texto presenta un único actante, el universo ficcional estaría conformado por las propiedades, relaciones, creencias y acciones de ese único personaje; debido a que lo común en la narrativa es la diversidad de personajes, el mundo o universo ficcional estaría conformado por la totalidad de las características de los actantes, en otros términos, se estaría frente a un mundo ficcional semánticamente complejo (1997: 86), tal complejidad implica que el sistema, el “constructo” presente en el texto sea estructuralmente autosuficiente (1997: 87).

Esto último se relaciona con la otra de las características de los mundos posibles: son “constructos de actividad textual” (1997: 87), no se los encuentra ni se los descubre, antes bien, son elaborados por las personas, a partir de sistemas semióticos, en distintos ámbitos culturales, además de la literatura, puesto que también se encuentran en la poesía, la música, la mitología, el cine, el teatro y las demás artes en general (Doležel, 1997: 88). Por ello se los considera como artefactos culturales.

Con respecto a los mundos posibles creados por la literatura, es claro que su fuente por excelencia es el texto; sobre este último, Doležel sostiene dos postulados básicos: en primer lugar, es el “mediador en la actividad constructiva del poeta” (1997: 89)³²; y en segundo lugar, el texto es el medio en el que se almacenan y transmiten los mundos posibles, así, la existencia del texto asegura la reconstrucción del mundo contenido en él por parte de un lector. De esta manera, no es extraño que Doležel defina al texto a partir del receptor, y lo delimite como “una serie de instrucciones mediante las cuales el mundo ficcional ha de ser recuperado y reconstruido” (1997: 89).

Para el teórico citado, la construcción de los mundos posibles de la literatura se lleva a cabo, principalmente, a partir de lo que el autor llama “fuerza de autentificación” (Doležel, 1997: 90). La primera corresponde a la voz del narrador en tercera persona, que construye un mundo ficcional con sus afirmaciones. Las

³² En este caso, debe entenderse la palabra *poeta* en un sentido amplio: la persona que crea un mundo ficticio a partir de la imaginación poética, de la poiesis (1997: 88).

expresiones y afirmaciones que emita ese narrador, en virtud de su autoridad autenticadora, se consideran como verdaderas dentro del mundo ficticio, como un “existente ficcional” (1997: 90-91). A manera de ilustración, puede proponerse la aventura de don Quijote con los molinos de viento: el lector, según analiza el propio Doležel (1997: 104-106), afirma que el existente ficcional es el de los molinos y no el de los gigantes, pues el narrador ha expresado que había en el campo entre treinta o cuarenta molinos de viento: la voz de don Quijote no posee fuerza autenticadora debido a que es un personaje³³.

Para el caso de la novela en estudio, esta fuerza que vuelve auténtico el mundo posible se encuentra dada por la voz del narrador en tercera persona. Sin embargo, la fuerza autenticadora de *El crimen de Alberto Lobo* sirve a una posición ideológica específica: la descalificación del poder político cuando este se convierte en despótico. Esta es la razón por la cual, el narrador de la novela ironiza sobre la clase dirigente cuando esta toma el gobierno por medio de un golpe de Estado. Por tanto, la autoridad autenticadora del narrador se distancia del discurso oficial para tomar partido por los personajes oprimidos, cuyas vidas íntimas terminan siendo truncadas por el opresor.

Por su parte, Harshaw aborda la existencia de los mundos posibles desde una concepción distinta. De acuerdo con este teórico, en el caso de la literatura, la construcción de ficciones se encuentra en relación de interdependencia con el lenguaje, pues este se encuentra incorporado a lo ficcional y la ficción solo puede construirse a partir del lenguaje (1997: 123)³⁴. A pesar de la relación entre el lenguaje y las construcciones ficcionales, el autor sostiene que “para entender lo que una frase transmite, debemos considerar la «realidad» a la que se aplica, el ámbito de las cosas que puede incluir” (1997: 124-125).

³³ La autoridad autenticadora de la voz del narrador dentro de la literatura permite asignar valores de verdad o de mentira a las frases presentes en textos de este tipo (1997: 98); de aquí se desprende que las frases del narrador deben describir “un estado de cosas existente en el mundo ficcional del texto” (1997: 99) para que sean verdaderas. De esta manera, decir que Emma y Charles Bovary son esposos es cierto dentro del mundo posible presentado en *Madame Bovary*.

³⁴ Harshaw entiende la ficción como “aquel lenguaje que ofrece proposiciones sin pretensión de valores de verdad en el mundo real” (1997: 126). De ahí, que afirme que el autor de un texto de carácter ficcional está libre de que sus afirmaciones sean verdaderas en el mundo real.

Con respecto a la ficcionalidad, Harshaw concuerda con Doležel al afirmar que no hay verdades o mentiras en la ficción, sino que las frases literarias deben leerse dentro de un *marco de referencia* específico. A manera de ilustración, Harshaw presenta la frase “está lloviendo afuera”, en la cual, el autor de una ficción no dice mentira alguna debido a que no es necesario que en el momento de la escritura esté, efectivamente, lloviendo (1997: 127).

Todo lo anterior obedece a que en la ficción existe una serie de marcos de referencia, entendidos como “cualquier continuo semántico de dos o más referentes sobre los cuales podemos hablar” (1997: 128). Tales marcos se encuentran incluidos en un *campo de referencia*, en un “universo que contiene una multitud de *mrs* [marcos de referencia] entrecruzados e interrelacionados de diversos tipos” (1997: 129). De esta manera, el caso del periódico sería, según Harshaw, un ejemplo paradigmático: el marco de referencia sería cada una de las noticias que se encuentren en el diario, sean de deportes, política, economía, internacionales, entre otros; mientras que el conjunto de ellas forman el campo de referencia: la totalidad de hechos y acontecimientos reseñados³⁵.

Para el caso de la literatura, la creación del campo de referencia es peculiar, puesto que el texto lo construye al tiempo que se refiere a él, es decir, la narración no se refiere a algo ya dado y establecido de antemano. Esto permite explicar la razón por la cual la veracidad del autor no puede estar en entredicho para con el mundo externo, pues al decir que llueve afuera, el narrador compromete su veracidad en el hecho de que está efectivamente lloviendo “*en el marco de referencia desde el cual está hablando*” (1997: 130. Destacado en el original). Esto puede ser útil para la interpretación del texto, pues Harshaw explica:

En caso de que esté lloviendo afuera, si el marco de referencia está en los trópicos, podemos suponer que la lluvia es fuerte; si es durante un periodo de sequía, el enunciado transmitirá alivio y esperanza; si sabemos que no está lloviendo, podemos entenderlo como una expresión metafórica, etc. (1997: 132).

³⁵ Harshaw agrega: cada uno de los elementos de diario “no los percibimos como objetos aislados flotando en un vacío, sino como puntos de un vasto mapa, un Campo de Referencia, el cual muestra un ámbito y una coherencia hipotéticos (aunque difusos)” (1997: 129).

En cuanto a la naturaleza de los referentes que se encuentran en las ficciones, el autor sostiene que estos son exclusivos del campo de referencia interno, y por tanto, no existen fuera del texto, además de que no se puede saber de ellos más que lo proporcionado por los “datos verbales y no verbales relativos” a ellos (1997: 131). Esta es la razón por la cual hay cuestiones imposibles de dilucidar sobre los personajes, los acontecimientos y los demás elementos del texto; y por tanto, no es posible llevar a cabo una asociación plausible entre lo textual y la realidad factual.

Aún más, todo texto conforma un *campo de referencia interno* (de forma abreviada: un *CRI*), definido como “toda una red de referentes interrelacionados de diversos tipos: personajes, acontecimientos, situaciones, ideas, diálogos, etc.” (1997: 127), el cual es portador del “modo de representación”, entendido como “el valor expresivo, simbólico o modélico de un texto literario frente al mundo externo y al autor” (1997: 135).

Sin embargo, la separación entre lo interno y lo externo al texto no es tajante: “Un rasgo esencial de los textos literarios es que algunos de sus significados pueden [...] estar relacionados con Campos externos al *CRI* y que existen de manera independiente” (1997: 135). Al mismo tiempo, puede construirse a partir de una selección de los elementos del mundo real, valga acotar que tal selección no siempre es de carácter realista. Esto permite explicar las relaciones existentes entre lo factual y lo ficticio, y de forma especial, lo que se ha llamado como novela histórica, en razón de que este tipo de novela se basa en personas y hechos acontecidos para crear una realidad posible, por ejemplo: una novela que tenga por personaje a Simón Bolívar, deja suponer la influencia de un *campo de referencia externo*, un punto de contacto entre este y el *campo de referencia interno*³⁶.

Dentro de su escrito, Harshaw se encarga de analizar el campo de referencia interno que forma la novela histórica. Para él, este tipo de narración también conforma un campo de referencia propio, aunque es indudable que, por la naturaleza misma del *CRI*, las acciones en que aparezcan figuras históricas no

³⁶ El *CRI* puede considerarse como una construcción semiótica, aunque en modo alguno es posible definirlo como lineal, más bien, el texto es “un haz de estructuras heterogéneas: acontecimientos, personajes, escenarios, ideas, tiempo y espacio, situaciones sociales y políticas, etc., que interactúan entre sí y con otras estructuras textuales no semánticas (de estilo, paralelismo, segmentación, patrones fónicos, etc.).” (Harshaw, 1997: 136).

pueden considerarse como realmente acaecidas: no se puede afirmar que hayan sucedido, o bien, la cantidad de apego a lo real carece de interés (1997: 138)³⁷. De aquí se desprende otra particularidad de los campos de referencia internos: son de carácter paralelo al mundo real, es decir, los dos campos pueden tener puntos en común, aunque nunca se tocan (Harshaw, 1997: 154-155). Este tipo de contactos es necesario, porque:

la construcción del CR Interno está *configurada* de acuerdo con los Crs Externos: necesitamos el conocimiento del mundo para dotar de sentido a una obra de ficción, construir los marcos de referencia a partir de material disperso, llenar lagunas, crear las jerarquías necesarias, etc. (Harshaw, 1997: 157. El destacado aparece en el original).

Además de lo expuesto, Harshaw maneja el concepto de *sustrato referencial*, entendido como el “conjunto de referentes” que se encuentra al inicio del texto, los cuales deben ser concretos y específicos, además de secundarios, pues a partir de ellos se conforma el *CRI*, es decir, los referentes básicos e imprescindibles para el desarrollo del texto. Esto permite concebir el *CRI*, de acuerdo con el autor, como una serie de extensiones de marcos establecidos de antemano (1997: 148-149). Otro tanto sucede con los personajes: la introducción de personajes secundarios antecede a los protagonistas para dotar a estos de un contexto (1997: 149).

Con respecto al discurso, es notorio que no existe un monopolio de las formas estéticas, pues el autor sostiene que los textos no literarios pueden leerse como si fueran literatura. Tal es el caso de algunos libros de historia o textos periodísticos que poseen figuras del lenguaje que, por lo general, se asocian con la escritura literaria. Harshaw menciona como ejemplo el texto *Decadencia y caída del Imperio Romano*; cuando sucede esto en los textos de tipo científico, el interés del lector deja de estar en lo objetivo y comprobable, en los hechos, para prestar atención a “su estructura y coherencia internas, su capacidad de impresionar como modelos narrativos” (1997: 140)³⁸.

³⁷ Para este teórico, todo lo que conforme el *CRI* por su existencia real, debe seleccionarse de manera funcional. Esto se debe a que el fin de la ficción histórica no es referirse a la Historia, como tal, ni dar cuenta de los hechos, como sería el caso de los textos estrictamente históricos.

³⁸ Al abordar la naturaleza de los textos literarios, Harshaw reafirma que no existen rasgos que permitan diferenciar entre los textos de carácter literario y los no literarios, puesto que es posible que en textos de carácter científico, histórico, filosófico o de cualquier otro tipo se encuentren elementos tales como figuras retóricas, o juegos de sonidos (tales como aliteraciones); esta es la razón por la cual Harshaw expresa: “debiéramos

Para el caso de *El crimen de Alberto Lobo*, la creación del marco de referencia interno no solo toma algunos elementos de la realidad extratextual, sino que los reelabora, es el caso de Calixto, Pacomio y Fanfán, personajes de la novela que remiten a tres personas específicas (Alfredo González Flores, Federico y Joaquín Tinoco Granados). Sin embargo, a pesar de encontrarse inspirados en la realidad, se trata de personajes distintos de los reales. Ello permite afirmar que los campos de referencia de la literatura son independientes de la realidad, aunque coincidan, parcialmente, con la realidad.

Otro autor que se encarga de estudiar la relación entre lo real y lo ficcional es Thomas Pavel, quien sostiene que entre los mundos reales y los propios de la ficción hay una diferencia insalvable, puesto que los primeros son “completos y consistentes, mientras que los mundos ficticios son intrínsecamente incompletos e inconsistentes” (1997: 171). Para la construcción de los mundos posibles de la literatura, Pavel considera el

conjunto de mecanismos, tanto estilísticos como semánticos, que proyectan a los individuos y a los acontecimientos en cierto tipo de perspectiva, los colocan a una distancia cómoda, los elevan a un plano superior, de tal manera que puedan ser contemplados y entendidos con facilidad [...] (1997: 175).

En otros términos: para crear un mundo ficcional, es posible trasladar los elementos de la realidad factual a una realidad paralela a esta, por medio de la *mitificación*. El ejemplo más evidente de este proceso consiste en la inclusión de personas reales en textos literarios, es decir, una novela histórica.

Al abordar el nexo que existe entre la historia y la ficción, Pavel conviene en llamar con ese nombre a una de las manifestaciones de la literatura en prosa, la cual se caracteriza por su carácter ideológico; es decir, la novela histórica, aunque de forma especial, durante el siglo XIX, manipulaba los hechos para ofrecer planteamientos ideológicos, de ahí su base real como mecanismo para legitimar la ficción. En virtud de lo anterior, Pavel concluye que la ficción debe entenderse como

renunciar a toda pretensión de definir la «esencia» de la literatura por obra y gracia de dichas categorías, tal y como se han percibido tradicionalmente” (1977: 142). De igual forma, Marie-Laure Ryan afirma que la ficcionalidad no es un criterio intrínseco a los textos ni a las obras ficcionales, más bien, es un criterio establecido “a priori como parte de nuestras expectativas genéricas” (1997: 205); de ahí que sea posible leer textos que buscan describir la historia de forma científica como si fueran ficción y que, en ocasiones, sea fácil tomar la ficción por historia.

un fenómeno dinámico, condicionado por las situaciones históricas y culturales, que interacciona con la realidad extratextual así como con el mito y cuyas fronteras, que la separan de estos dos últimos campos, son de carácter flexible y accesible desde diferentes partes (1997: 178-179), de ahí que en la literatura aparezcan elementos tanto míticos como reales³⁹.

Esta es la razón por la cual Marie-Laure Ryan afirma que una de las diferencias entre la historia y la ficción es que la segunda “explota los huecos informativos de nuestro conocimiento de la realidad rellenándolos con los hechos creíbles, aunque no comprobados, de los que el autor no se responsabiliza” (1997: 186); por lo tanto, la credibilidad del autor no queda comprometida porque sus afirmaciones no puedan mantenerse en el mundo real, aunque sí sean verdaderas para el texto. Tal planteamiento concuerda con Harshaw, al afirmar que el autor no se compromete a decir la verdad cuando escribe.

A la luz de lo expuesto, el abordaje teórico sobre la novela histórica no puede ser en modo alguno, tan simple como afirmar que la literatura copia o imita a la realidad, puesto que la idea de la mimesis, es decir, el arte, y en este caso, la literatura como imitación, son posiciones teóricas superadas en tanto los textos literarios, si bien pueden contar con aspectos, personas y lugares propios de la realidad factual, como es el caso de la novela histórica, es claro que la construcción de ese mundo dentro de la literatura es independiente de la realidad externa al mismo texto, de ahí que la novela histórica no copie el pasado, sino que, a partir de él, crea un mundo posible y totalmente autónomo.

³⁹ A todo esto, es necesario aclarar que si bien hay textos que funcionaron como sagrados dentro de culturas como la griega y latina, *Edipo Rey* o la *Iliada* pueden ser buenos ejemplos; el hecho de que tales relatos, en la actualidad, sean leídos como textos literarios obedece a razones históricas (Pavel, 1997: 176).

ANÁLISIS DEL TEXTO

Capítulo I

La segmentación y la estructura textual de la novela

En este capítulo se aborda la estructura textual de la novela, y con ello, el tratamiento retórico y estilístico con que la narración representa a los personajes, el espacio y el tiempo: tres aspectos estrechamente relacionados con la realidad extratextual. Para ello, la novela fue dividida en segmentos, es decir, en porciones discursivas que tratan sobre un mismo tema. En la narración es posible hallar dos grandes líneas argumentales: el aspecto privado, es decir, el plano amoroso y sentimental de los personajes, y el de los asuntos de gobierno y de Estado, que corresponde al plano público. Estas dos temáticas se dividen en subsegmentos discursivos, los cuales se analizan en este capítulo.

1.1. *El sustrato referencial de la novela*

La novela *El crimen de Alberto Lobo* (1928), del escritor costarricense Gonzalo Chacón Trejos inicia con una breve ubicación espacial, al indicar que las acciones de que va a tratar la narración se van a desarrollar en la ciudad de Abra, la capital de Ticonia (1971: 17). A la vez, el *incipit* del texto ofrece una descripción del lugar en que se llevan a cabo las acciones del inicio, que son la elección de un presidente de la república en el salón del Congreso nacional.

De esta manera, el *sustrato referencial* del texto está formado por una serie de referentes que ubican el relato en un espacio refinado, serio y público: en el Congreso de la República se lleva a cabo la elección presidencial: el sustrato referencial de la novela señala asuntos de Estado y gobierno.

Llama la atención el hecho de que este salón sea un lugar prototípico, al ser el espacio en donde se discute sobre el gobierno de un país, de ahí que sea factible pensar que este salón sea una metonimia de la democracia nacional. El salón del Congreso se encuentra descrito como un lugar elegante y lujoso. La voz de la narración destaca el hecho de que el cielo raso de ese recinto cuente con ornamentación dorada y con cortinas de gran calidad: “[la elección] era en el amplio salón de cielo artesonado con ricas maderas doradas, cuyas altas ventanas se

disimulaban con gruesos cortinajes de seda roja que hacían contraste con las brillantes colgaduras de damasco azul del dosel presidencial” (1971: 17).

La sesión para elegir un presidente se encuentra vigilada por los retratos de los expresidentes de Ticonia, como si fueran testigos y a la vez, un recordatorio del pasado. De la misma manera que el resto del salón, los retratos de los expresidentes se encuentran descritos como adornados lujosamente: “Fijos en las paredes, en grandes marcos dorados de complicadas talladuras se veían los veinte y tantos retratos de los expresidentes de Ticonia” (1971: 17).

Tales indicios sobre el recinto del Congreso permiten conjeturar que, en apariencia, la democracia de Ticonia es un hecho solemne, serio y portentoso. Esta concepción contrasta con la realidad oculta tras la elegancia del salón: la elección de un presidente se lleva a cabo con los diputados “atentos a las señales de sus jefes y a sus intereses de bandería” (1971: 17); en otras palabras, los expresidentes, “manes tutelares de la República” son mudos testigos, no de la puesta en práctica de una democracia, sino de un acto llevado a cabo en razón de los intereses de cada partido político.

En síntesis, el texto presenta, desde el inicio, algunos indicios que permiten pensar que la democracia de Ticonia es distinta, en realidad, a las apariencias de solemnidad y elegancia con que se encuentra provista. Tal es la idea con la que inicia la novela, es decir, el sustrato referencial pertenece a un plano político, gubernamental, pero tal política se halla desvirtuada, en razón de las prácticas disimuladas de los miembros del gobierno y de la preocupación por el propio interés.

En cuanto a la campaña política, esta se encuentra descrita de forma desenfadada y hasta irónica, pues el narrador descubre una serie de hechos que hacen dudar de la credibilidad de la contienda política, debido a que se la describe como el campo en que cada candidato insulta al contrario por causa del amor a la patria. Ese mismo sentimiento induce a los candidatos a financiar sobornos y a pagar demagogos que engañen al pueblo:

De nada valió a los tres partidos contendientes el haber lanzado uno contra otro todos los insultos, todas las calumnias, todas las infamias denigrantes que la imaginación exaltada en el santo amor a la patria es capaz de acumular; después de insultarse mutuamente en montañas de papel impreso y de gastar centenares de cristóbales en juntas, oradores, comisiones, sobornos y cohechos; después de agotar todas las

promesas que el engaño a los pueblos es capaz de inventar, resultó que todos habían perdido la partida y que le correspondía al Congreso hacer la elección (1971: 18).

Un aspecto más que entra en juego es la economía de los candidatos a la presidencia; el deseo de los candidatos es eludir la deuda contraída durante la campaña, de ahí que cada partido busque “salvar a la patria” (1971: 18) cuando en realidad lo que se desea rescatar es el propio bolsillo.

El último paso antes de la elección se encuentra descrito como si el aspecto económico estuviera por encima de la legislación del país: dentro de la narración, esto causa un efecto burlesco:

Después de urdir mil componendas y enredos habilísimos se decidió que los candidatos populares renunciaran a su derecho a la elección y que el Congreso nombrara un vicepresidente, quien, andes de subir al solio presidencial garantizaría, *primero que cumplir las leyes y la Constitución*, el pago de las deudas políticas (1971: 18. El destacado es nuestro).

Con estas intenciones en mente, el Congreso eligió a Calixto, abogado de Florinia, como gobernante. Así, la elección de Calixto se da con un fin espurio, pues en la escogencia se privilegia lo económico en vez de lo legal y lo constitucional; esta idea se manifiesta en el hecho de que al asumir el cargo, deba poner en orden los dineros gastados en la campaña política.

1.2. *La descripción del nuevo mandatario y su recepción*

A partir de ese punto, el relato toma otro rumbo, pues en este, una vez descrita la campaña, se focaliza la narración desde la perspectiva de Calixto. Luego de que el Congreso escoge a Calixto como vicepresidente, la atención se va a centrar en las dotes y características intelectuales que posee el nuevo gobernante y que se catalogan como necesarias para llevar a cabo un buen gobierno. El narrador describe a este personaje como sano, honrado, estudioso, probo, de ideas avanzadas y ágil para los asuntos sociales y de hacienda (1971: 19).

En general, este personaje representa la práctica democrática entendida en el buen sentido: como presidente, muestra una determinación firme en cuanto a sus decisiones al tiempo que busca el bienestar del país al que gobierna. Este personaje es descrito por el narrador como ingenuo. En sus labores, él es un reformador, en razón de que, en el festejo por su elección, expone un plan de gobierno que

reformula lo ya establecido: ordenar la hacienda pública, eliminar los puestos inútiles y las concesiones y cambiar el sistema de impuestos para que “el rico pague como rico y el pobre como pobre” (1971: 28).

Una vez descrito el personaje que debe guiar a Ticonia desde la presidencia, el texto describe el júbilo de los ciudadanos en la ciudad natal de Calixto por causa de su elección y el viaje que este lleva a cabo en tren desde Florinia hasta la ciudad de Abra, la capital del país. Es notorio que ambas ciudades festejan la llegada del abogado con las cualidades descritas al poder. La profesión del estadista constituye un símbolo de su apego por el orden y la ley.

El primer personaje sobresaliente con el que se encuentra Calixto a su llegada a Abra es Pacomio; la ocasión en que ambos se ven por primera vez ocurre durante la llegada de Calixto a la capital: la voz de Pacomio ahoga a todas las demás con un “¡¡¡Viva Calixto!!!” (1971: 19) y los ojos llenos de lágrimas. La forma como Pacomio aparece en escena deja pensar que se trata de un amigo entrañable de Calixto que se emociona por el triunfo de Calixto al punto de sobresalir entre los demás por la ovación que le dedica así como por el hecho de llorar de alegría: ambos aspectos ofrecen una imagen de este personaje como si fuera excepcional o sobresaliera entre los demás ticonios.

Una vez que Pacomio aparece, la voz de la narración se detiene para describir los aspectos físicos y emocionales de este personaje. Físicamente, Pacomio es elegante y esbelto; por lo demás, lleva peluca. Este último elemento permite relacionar el uso del accesorio con el ocultamiento: la peluca sirve para ocultar la calvicie y presentar a los ojos de los demás una faceta que no corresponde con el fondo o con la realidad. La idea del cambio imprevisto en los estados de ánimo de Pacomio se respaldan por el propio narrador, pues este personaje “sabía poner de pronto, en una transición brusca, el gesto fiero y el ademán autoritario y dominante” (1971: 20).

La imagen de Pacomio remite a la idea del político falaz, que oculta sus verdaderos propósitos tras acciones y palabras buenas con el fin de alcanzar el propio bienestar. Para alcanzar sus metas, este personaje logra que se elija a Calixto como presidente de la nación para que, una vez que confíe ciegamente en

él, sea fácil de derrocar. Este aspecto de Pacomio es una representación del político paradigmático del texto, lo cual concuerda con la imagen farsesca de la democracia, abordada en el *sustrato referencial* de la novela. Como se ha mencionado, los congresistas celebran la elección presidencial, hecho supremo de la democracia, según los intereses de cada partido; por tanto, la democracia de Ticonia no es más que un telón tras el que se esconden propósitos deshonestos.

Cuando no se encuentra frente a Calixto, el proceder de Pacomio se torna avieso y precavido en extremo, pues para comunicarle sus planes a su hermano Fanfán, se sobresalta al pensar que alguien puede oír su conversación:

-No me agrada,-contestóle orgullosamente Fanfán entrando al salón y tomando un asiento,-usar carros oficiales mientras tú y yo no seamos realmente quienes mandemos.

Al oír estas palabras proferidas en voz alta, Pacomio hizo un gesto de sobresalto, salió a mirar hacia el zaguán de la casa que encontró desierta (1971: 40).

Una vez que la voz de la narración ha descrito a este personaje, el relato presenta los planes que Pacomio desea llevar a cabo desde el día de la elección con el fin de conseguir su propio provecho; para esto, su primer paso era lograr el nombramiento de Calixto como presidente. Una vez alcanzado este paso, convence al nuevo gobernante de pedir garantías al presidente anterior con el fin de asegurar la nueva elección; para lograr este propósito, Calixto pide el mando de los cuarteles con el motivo de evitar una revuelta armada en contra de su mandato.

Luego, Pacomio se encarga de organizar los cuarteles y recibir a Calixto como Jefe de Estado. Por este hecho, así como por la fidelidad que ha mostrado para con Calixto, este lo nombra como Ministro de Guerra. Pacomio acepta el cargo con la idea de ser presidente algún día puesto que del ministerio a la silla presidencial no había más que un paso⁴⁰. Una semana después de tales acontecimientos, Calixto asume oficialmente la presidencia del país.

Sobre el carácter del nuevo gobernante, es necesario aclarar algunos aspectos con el fin de determinar su papel dentro del *campo de referencia interno* hasta ahora presentado. En general, la voz de la narración describe a Calixto como

⁴⁰ Pacomio, en un diálogo que sostiene con su hermano Fanfán, expresa: “Soy el ministro de la Guerra y seré el presidente de la República. Pero no olvides que conviene obrar con prudencia” (1971: 40).

un hombre sano, idealista e inocente al creer en la sinceridad y rectitud de quienes lo rodean; en especial, de Pacomio, por ser el más cercano en el ámbito político, cuando en realidad el mismo personaje en quien confía es quien lo destituye del poder por medio de las armas.

En el aspecto físico y material, Calixto se muestra como humilde y austero, puesto que su vestido es objeto de burla cuando se conoce la sencillez de su ropa interior. En una mesa de póker, Cirilo Bobín, el prototipo del dandi, comenta a los jugadores:

Pues asómbrense ustedes [...], Calixto usa ropa interior de plebeya y vulgar manta sucia; creo que lo hace por economía y por abrigo. Señores, propongo que aquí, en el club más aristocrático de Abra [Bobín se refiere al Club Nacional]⁴¹, no se vuelva a nombrar a Calixto por su nombre sino con el nombre evocador y plebeyo de “Mantilla”.

La condición de la vestimenta del presidente es una de las razones por las cuales Calixto pierde el respeto del pueblo y su autoridad como gobernante; en las líneas siguientes a la cita, el texto afirma: “Y dos semanas después, lindas señoras y bellas señoritas comentaban maliciosamente la novedad del día” (1971: 74). Este hecho demuestra la oposición de ideas entre Calixto y el resto de la sociedad: mientras él se interesa más por los problemas de fondo y el bienestar del país, la sociedad se fija únicamente en lo aparente, manifestado en la importancia que se le concede al vestido del gobernante más que a su administración.

Hasta el momento, el *marco de referencia* que el relato forma posee dos elementos esenciales con los cuales van a estar relacionados muchos de los acontecimientos narrados: primero, la política y la democracia están marcadas por la corrupción, lo cual permite la existencia de planes ocultos, como los de Pacomio; segundo, la sociedad ticonia está caracterizada por la primacía de la imagen, de lo aparente, aspecto al que es opuesto Calixto.

1.3. *El banquete de bienvenida*

El aspecto del *marco de referencia interno* en que se evidente la abismal oposición entre los grupos sociales y el gobernante es en el banquete realizado para

⁴¹ En las “Palabras explicativas” que se encuentran como introducción al texto en la edición de 1971 se lee que el Club Nacional al que se refiere este personaje corresponde con el Club Internacional de San José.

festejar la toma de posesión. El episodio del banquete inicia con una presentación del espacio: el mismo recinto en que días antes se había celebrado la elección fue acondicionado para recibir a los invitados. La descripción deja entrever un lugar suntuoso y de gran lujo, al prestársele especial atención a los tipos de flores y la comparación de la vajilla, las copas y los cubiertos con piedras preciosas:

Para el banquete, el gran salón había sido convertido en comedor; centenares de bombillas brillaban en las arañas y entre las frescas guirnaldas de espárrago, claveles y crisantemos, quebrando su luz sobre los cubiertos de plata, la vajilla opulenta, las botellas relucientes, las frágiles copas de fino cristal que como piedras preciosas iluminadas parecían enormes zafiros, diamantes, esmeraldas, rubíes que emergían del blanco lino del mantel entre claveles, pétalos de rosa y platillos con *foie-gras*, sardinas en tomate y aceitunas reinas (1971: 23. Destacado en el original).

Al iniciar la recepción, los comensales ponderan como magníficas las dotes de Calixto y se disputan los lugares más cercanos a él para mostrarle su simpatía al nuevo gobernante. Una vez asignados los lugares de cada asistente, la voz de la narración describe a cinco personajes arquetípicos que se hallan en el banquete; el narrador se detiene en detallar sus oficios y las intenciones por las cuales desean granjearse la amistad o el favor de Calixto. Cabe acotar que estos personajes poseen nombres caricaturescos o irónicos que dejan entrever alguna característica económica o psicológica de cada uno de ellos⁴².

El hecho de buscar el favor de Calixto para luego utilizar esa simpatía con otros fines causa que la recepción sea más bien una farsa en que el rencor político por la pasada elección tense al ambiente y la alegría sea nada más un compromiso:

A causa de la heterogeneidad de la concurrencia, de los rencores que dejan las luchas políticas, del afán por ganar posiciones e influencias con el nuevo gobernante, de los recelos, odios y ambiciones que se agitaban en torno al nuevo presidente, el banquete se caracterizó por una alegría forzada, y la conversación, que no había sido muy animada, decayó completamente.

Luego de presentar el estado de ánimo de los invitados, el narrador ofrece un pasaje en que se puede observar el aspecto histórico del texto, y con ello, el *referente*, tal como lo estudia Noé Jítrik. Al momento de servir los postres, Calixto parte un pastel con la forma de “una torre antigua que existe en Florinia dominando

⁴² Este elemento se encuentra explicado con más detalle en el sexto capítulo, en que se aborda la ironía y el humor presentes en la novela.

la ciudad”, que le recuerda a él su infancia y su juventud (1971: 26). Para el lector de 1928, este pasaje aclararía por completo la referencialidad del texto puesto que la antigua torre alude al fortín de la ciudad de Heredia. Este hecho, unido a la elección presidencial en el Congreso pondría de manifiesto que el texto refiere a Alfredo González Flores. A partir de ello, el lector, que apenas diez años antes observó las acciones de las que parte la novela, podría reconstruir y hallar la correspondencia entre cada uno de los personajes principales del texto y los partícipes en la política nacional entre 1914 y 1919; es decir, la elección de González Flores, su impopular mandato, el golpe de Estado perpetrado por Federico Tinoco y el posterior asesinato de Joaquín Tinoco⁴³.

Luego de los postres, el *relato* centra su atención en los brindis. En esta parte, Sonio Fisgón inicia su parlamento con buenos deseos para Calixto, expresa la esperanza de que el gobierno de Calixto sea bueno para el país, gracias a las dotes y habilidades del mandatario, “por lo cual la suerte de Ticonia será venturosa y progresiva” (1971: 27). Una vez concluido el brindis de Fisgón, Calixto aprovecha su respuesta para exponer una síntesis de su plan de gobierno y de sus ideas sobre la crisis que estaba pasando el país⁴⁴. Sus planes giran en torno a cinco puntos principales, cuatro de los cuales poseen alguna relación con el aspecto económico: el ordenamiento de la hacienda pública para que deje de ser víctima de la usura, la supresión de los puestos innecesarios así como la eliminación de las concesiones y negociaciones⁴⁵ y la intervención del sistema tributario, puesto que las primeras “van a parar junto con la riqueza de Ticonia a manos del extranjero, sin provecho alguno para el país” y las segundas “arruinan el Estado y de las cuales sacan ganancias inmorales los comerciantes de mala fe que se enriquecen robando al

⁴³ González Flores y Calixto poseen similitudes que permiten equiparar al personaje novelesco con el histórico: ambos son escogidos por el Congreso y no por elección popular; durante su gobierno, los dos impulsan una serie de medidas tributarias que los vuelven impopulares, y ambos terminan derrocados por un ministro de confianza. La torre aludida en la novela corresponde al fortín herediano, puesto que es la única ciudad de Costa Rica que cuenta con torreón en el casco central. Las similitudes entre la ficción y la realidad nacional quedan explicadas en capítulos posteriores.

⁴⁴ Tal crisis también presenta un aspecto histórico, pues por las fechas en que se elige a González Flores como gobernante, sucedió el estallido de la Primera Guerra Mundial

⁴⁵ La posición de Calixto con respecto a los puestos que producen poco llega a ponerse en práctica; páginas después, Cirilo Bobín, “envenenado de vanidad herida, abominaba de Calixto porque había suprimido el puesto de jefe de Protocolo” (1971: 54), que era el que codiciaba este personaje.

gobierno” (1971: 27). El tercero de los puntos en que Calixto desea reformar el estado de las finanzas es en los grupos proletarios, quienes “producen realmente con su trabajo” (1971: 28).

El cuarto punto que el presidente plantea con relación al sistema económico es ordenar y reformar el sistema de impuestos de forma que cada persona tribute según sus posibilidades; este aspecto concuerda con el pensamiento y el proceder de Alfredo González Flores en su periodo presidencial.

La inclusión de temas económicos no es casual, sobre todo por parte del personaje de Calixto. El gobierno de González Flores estuvo marcado por la crisis económica resultante de la Primera Guerra Mundial, razón por la cual el Estado tomó decisiones en cuanto a las finanzas. Estas medidas causaron que el gobierno de González Flores fuera impopular y el golpe de Estado dado por Federico Tinoco fuera atribuible a la incapacidad del gobierno por paliar la crisis. Empero, dentro de la novela, el golpe de Estado obedece a otra razón: en el fondo, Pacomio y Fanfán toman el poder político en razón de sus intereses personales y de su concepción de clase superior, casi aristocrática⁴⁶.

Una vez presentado este punto, la voz de la narración presenta el primer rasgo de descontento y de discordancia entre Calixto y la sociedad descrita en el texto: “las pocas personas que vislumbraron el sentido de las palabras de Calixto y su intención, concibieron graves sospechas contra el nuevo gobernante que anunciaba reformas y economías” (1971: 28) por ver defraudadas sus expectativas, que consisten en “ansias de riqueza (...), ganancias fáciles (...), el goce de puestos bien retribuidos en los cuales no se hace nada”. Al final del banquete, los asistentes se despiden de Calixto “con la servil espalda inclinada” (1971: 29).

Las distintas características de los invitados, tales como parecerle grato al presidente para lograr beneficios y lucros, esperar algún provecho de la administración pública⁴⁷, mostrarse afable forzosamente cuando se guardan rencores políticos y despedirse respetuosamente, con la espalda inclinada, cuando “más de un odio enconado se agitó en el pecho de aquellos señores contra el

⁴⁶ En apartados siguientes se trata con detalle este punto.

⁴⁷ Este elemento se encuentra representado por el pago de tributos, las concesiones, los préstamos concedidos al Gobierno así como los trabajos fáciles en algún puesto del Estado.

confiado y optimista de Calixto” (1971: 29) muestran que la mentira, la hipocresía, el ocultamiento y la avaricia son prácticas comunes dentro de la organización social. Este hecho concuerda con la elección presidencial atendida a los intereses partidarios y económicos de quienes participaban en ella; y son estos mismos fines los que mueven a Pacomio a mostrarse propicio e incondicional a Calixto el comprender que de su gobierno podía obtener algún provecho.

De esta manera, el banquete de recepción por el nuevo mandato presidencial se encuentra estrechamente relacionado con lo descrito para el *marco de referencia interno*: al tiempo que los comensales buscan la amistad de Calixto para conseguir algún provecho o ventaja posterior, ellos mismos se atienen a guardar las apariencias de afabilidad y cordialidad, cuando entre si existe discordia por la última contienda política y sus resultados.

1.4. *El gobierno de Calixto y la Iglesia*

La situación del Gobierno, luego del banquete, se trata en el texto de una forma distinta: si antes el relato había presentado los acontecimientos propios del quehacer político, en el capítulo tercero de la novela se describen las relaciones entre la iglesia y el Estado. Para presentar este aspecto, el narrador lleva a cabo una digresión en la que trata sobre la labor del padre Jerónimo en la parroquia de Florinia⁴⁸. De acuerdo con el texto, el sacerdote estuvo enemistado con Calixto por ser este anticlerical, de ahí que su interés fuera boicotear y “contrarrestar la propaganda católica y las asociaciones religiosas que el padre Jerónimo fundaba, alentaba o sostenía”. En su posición contra el clero, Calixto contaba con el apoyo del propio Gobierno y de la educación formal: contaba con el parecer del Congreso puesto que poseía una “diputación”, era miembro del Ayuntamiento y presidente del Consejo de Educación (1971: 31). De esta forma, es evidente el antagonismo entre Iglesia y Estado; no obstante, ambas instancias no dejan de conservar cierta

⁴⁸ De acuerdo con el paratexto de la segunda edición de *El crimen de Alberto Lobo*, el referente de este personaje se encuentra en el sacerdote Rosendo Valenciano. La novela destaca de su oficio como sacerdote “su acometedora agresividad contra los incrédulos, su indomable energía a favor de la Iglesia y el ardor belicoso de su pluma que estallaba colérica en las páginas del periódico ‘El Defensor de Cristo’” (Chacón Trejos, 1971: 31).

relación pues para evitar otro ataque contra la iglesia el sacerdote propone al Obispo agasajar al gobernante con un *Te Deum*, ello obedece a que:

El sacerdote sabía que un presidente incrédulo y come curas, después de cantarle un solemne *Te Deum* con la grandiosa y sublime pompa de que sólo la Iglesia conoce el secreto, se transforma en un admirador, cuando no en un aliado respetuoso. Y al hacer estas reflexiones se frotaba las manos con unción beatífica: el antiguo enemigo, renegado, blasfemo, incrédulo, sin Dios ni fe, entraría al templo y se arrodillaría ante el Santísimo Sacramento (1971: 33).

Es sugerente el hecho de que el sacerdote se frote las manos con “unción beatífica” en vez de ser por saborear la venganza; lo cual es un rasgo de ironía en las palabras del narrador. Incluso, esta parte de la novela permite dilucidar una postura con respecto a dos tipos de poder presentes en el texto: el poder político y el religioso. La ironía sobre las intenciones del clero implica el distanciamiento del narrador frente a la Iglesia: en el aspecto ideológico, el narrador se inclina por el poder civil, siempre y cuando este sea bien intencionado y transparente. Esta es la misma razón por la cual el narrador califica negativamente el poder político una vez que Pacomio y Fanfán instauran la dictadura.

Con el fin de convencer a Calixto y atraerlo a la iglesia, el padre Sereno (inspirado en Ricardo Zúñiga) le hace una visita; para lograr su cometido, Sereno arguye ideas en que se muestra el nexo entre ambas instancias, los tres planteamientos del cura consisten en que “el Estado era católico, que la Iglesia reverenciaba al gobernante cuyo poder venía de Dios y que los dones del Espíritu Santo iluminarían al nuevo mandatario consagrado ante el altar” (1971: 33). Como último punto, Sereno promete que la ceremonia será solemne: en este punto, el sacerdote refiere al aspecto externo del rito y a la parafernalia de la ceremonia; se expresa que la catedral estará decorada “con las galas de las grandes fiestas” y que las autoridades eclesiósticas repartirán invitaciones especiales entre las personas más distinguidas (1971: 34).

Calixto acepta la invitación, no tanto por las razones que arguye el cura sobre el aspecto místico del ritual, sino por el carácter pomposo y solemne: ese *Te Deum* sería, desde la perspectiva del presidente, no un homenaje rendido a Dios, sino “a él, a Calixto, el de Florinia” (1971: 34). De esta manera, el *Te Deum* encierra tres intenciones distintas: mientras el padre Jerónimo busca fastidiar a Calixto en

venganza de su anticlericalismo y su oposición a los asuntos religiosos, el padre Sereno rodea la ceremonia de un carácter divino, como es el que Calixto reciba la bendición del Espíritu Santo; este, por su parte, concibe la ceremonia como un homenaje a sí mismo.

Inmediatamente después de la visita del cura a la casa presidencial, el relato continúa la representación con la ceremonia, en la cual, dos entidades poderosas se encuentran frente a frente: Calixto llega en automóvil a la catedral acompañado de ministros, funcionarios y militares; todos ellos representan la autoridad civil y gubernamental. En el cancel se encuentran tres sacerdotes, como metonimia de la iglesia. Uno de los curas es Jerónimo. La entrada de Calixto es descrita como fastuosa; el narrador se complace en detallar el brillo del ambiente; en especial, en los trajes y uniformes de la milicia: “espejeaban el oro y la plata en las charreteras, dragonas, agujetas, espadines y sables; los plumeros multicolores de los quepis parecían aves fantásticas y dóciles dormidas sobre las bocamangas” (1971: 35).

Es de notar que durante el rito, Calixto olvida su aversión a los altares, al punto de ver con “ligero disgusto la irreverencia que, junto a la baranda del presbiterio, cometía una joven pareja de enamorados que se arrullaban tiernamente olvidados de todo respeto” (1971: 36). Una vez concluido el rito, cuando la catedral está en silencio, Jerónimo “rezaba por que el gobierno de Calixto durase lo menos posible” (1971: 36). Nuevamente, se configura el *marco de referencia* a partir de las apariencias que los personajes guardan entre sí y la búsqueda de los intereses privados: Jerónimo desea que el gobierno de Calixto termine porque, además de ser un personaje con el que ha disputado, el presidente es un adversario de la iglesia, y ello podría implicar, a los ojos del sacerdote, un peligro⁴⁹.

1.5. *La situación de Fanfán: llegada a Abra*

Luego de haber presentado la relación entre dos de los principales centros de poder de Ticonia, como lo son el poder civil y el eclesiástico; el relato, al iniciar el cuarto capítulo, centra su atención, no ya en Calixto y los asuntos públicos del país,

⁴⁹ Al respecto, el narrador expresa lo siguiente: “Cuando años después Calixto fue electo presidente, el alma del pastor se sobrecogió de temor y de ira; temblaba por su Iglesia y el rencor de la derrota que sufriera le hizo sangrar la vieja herida” (1971: 32).

sino en un aspecto íntimo. Aparece entonces el personaje de Fanfán, al cual, desde su aparición, se le califica de “hermoso”. La voz de la narración se encarga de presentar al hermano de Pacomio celebrando la noticia de que su hermano fuera designado para desempeñar el cargo de Ministro de Guerra. A partir de ahí, el texto ofrece un *campo de referencia interno*, solamente para el nuevo personaje: un hombre de familia acomodada “aficionado a la caza, la esgrima, a los caballos de raza, a la buena mesa, a los buenos vinos y a las mujeres ardientes” que se ve obligado a trabajar en una “hacienda de plátanos” (1971: 37) para asegurar su subsistencia. En síntesis, la representación concibe a Fanfán como un rico arruinado que desea recuperar su posición social, de ahí que su carácter sea triste a la vez que huraño.

Desde que se encuentra en la periferia, trabajando en el campo, Fanfán muestra cierta predilección por tomar venganza, de ahí que halle gozo en matar animales que al mismo tiempo, es una forma de satisfacer su necesidad de dominio. El texto explica que él, junto con algunos amigos, salía de cacería por entretenimiento o distracción. En esas ocasiones,

la sangre, el sufrimiento y la muerte de las pobres bestias heridas por su mano le proporcionaban el único goce, en la soledad de la hacienda, lejos de la capital bulliciosa y alegre donde conocía tantas mujeres distinguidas hermosas⁵⁰, de cuyos encantos gozaría si no estuviera tan pobre y retirado.

Las características anotadas muestran dos facetas opuestas de Fanfán según sea el espacio en que este personaje se encuentre: mientras en la ciudad se muestra “refinado, elegante y espléndido”, como un hombre educado y de mundo; en el campo, su talante se torna huraño y amargado.

En cuanto al carácter ciudadano de Fanfán, el texto señala que su aspecto refinado, educado y elegante lo comparte con su hermano Pacomio, aunque se diferenciaba de este por atraer a las mujeres gracias a “su bella presencia y a su hermoso rostro apolíneo”. Esto permite plantear cierta similitud exterior, la cual podría implicar, a la vez, alguna posibilidad de que ambos sean parecidos en el plano interior. Luego de presentar a los dos hermanos como similares, el texto

⁵⁰ La edición de 1928 incluye en este pasaje una conjunción, lo cual deja la frase como “mujeres distinguidas y hermosas” (Chacón Trejos, 1928: 25).

describe la predilección de Fanfán por las vestimentas de tipo castrense; en específico, por “los trajes de montar con altas botas de charol, con espuelas diminutas de plata que le favorecían mucho”. El gusto por los trajes de este tipo así como su gozo por la cacería permiten vislumbrar un asomo de violencia en Fanfán, una predilección por el dominio y el derramamiento de sangre.

Estas características de Fanfán son un símbolo del poder político, este puede manifestarse a través de uso de trajes de equitación, en que el poderoso domina a la bestia, al estar sobre ella. Para este caso, Fanfán estaría por encima del Estado, puesto que lo gobierna, y por extensión sobre el pueblo mismo. De esta manera, la representación visual y simbólica del poder político se encuentra en el uso de los trajes de montar y en la afición de Fanfán por las actividades que implican fuerza física.

Una vez que Fanfán se entera de la elección de su hermano como Ministro de Guerra, toma el tren hacia la capital para visitar a Pacomio. El viaje de Fanfán se lleva a cabo desde la periferia hacia el lugar en que reside el poder político: él sale de la hacienda para entrar a la capital. Este viaje se efectúa con la compañía de Patricio; este último personaje es descrito con matices malévolos, pues era “obediente hasta el asesinato alevoso” (1971: 38). Se trata de un sirviente cómplice de las aventuras amorosas de su señor, a quien el narrador caracteriza como un hombre de gran éxito en cuanto a conquistas sentimentales, de ahí que el narrador lo compare con Mefistófeles, puesto que “sabía tentar a la virtud con joyas”.

Para concluir la presentación de Fanfán, el relato se detiene para abordar un campo de referencia nuevo, aunque esté relacionado con este personaje, puesto que describe los pensamientos de Fanfán durante su viaje a la capital. Tales ideas se reducen a cuatro deseos del personaje: el dinero, el amor, el lujo y el poder. Él se duele de las deudas que no puede pagar, así como de no poder complacer a las mujeres ni comprar caballos y automóviles a causa de su pobreza. El camino hacia la meta, que es alcanzar “la riqueza, el bienestar y la dicha en suma” se presenta a los ojos de Fanfán como fácil debido a que su hermano es Ministro de Guerra, de ese ministerio a la silla presidencial “no había sino un paso”. A la facilidad que él encuentra para renunciar a la “lucha plebeya por el pan” (1971: 39) gracias al puesto

de Pacomio, se suma la característica que Fanfán otorga a las personas que pertenecen a su grupo: él considera que es parte de una élite o un grupo selecto que no debía trabajar, y que por tanto, debía servirse de los demás; las características de este grupo de alcurnia son la astucia, la audacia y el valor, herramientas gracias a las cuales se podía alcanzar la riqueza y el poder. Estas diferencias de clase y las condiciones propias de estos personajes como la astucia y el valor, sirven para justificar la dictadura y el golpe de Estado. A ello se une el interés personal de tomar el poder para el beneficio propio.

En el momento del encuentro, ya en casa de Pacomio, los dos hermanos se saludan efusivamente. Cuando Pacomio se entera de que Fanfán ha llegado a pie, le aconseja que le avise cuando llegue a la estación para enviarle un automóvil; a esto, Fanfan responde: “No me agrada [...] usar carros oficiales mientras tú y yo no seamos realmente quienes mandemos” (1971: 40). De esta manera, puede observarse que Pacomio y Fanfán poseen un mismo pensamiento y una meta en común, como lo es tomar el poder político de Ticonia. Al escuchar tales palabras, Pacomio sale a comprobar que las palabras de Fanfán no hayan sido escuchadas y se vuelve para recomendarle a su hermano suma prudencia, para después, cerrar la puerta para hablar sin sobresaltos.

Una vez a solas, ambos dialogan sobre el interés mutuo de ejercer el poder presidencial. En tal conversación, los dos manifiestan sus diferencias de carácter, pues mientras Fanfán opina que no se debe desaprovechar ningún instante y trata de convencer a Pacomio de dar el golpe sin tomar tantas precauciones, pero ganando el favor de la tropa y de ser necesario, utilizar la violencia: “en cuanto a los otros militares que no convengan a nuestros planes hay que destruirlos o, llegado el caso, liquidarlos a balazos ¡Si todo fuera tan fácil como eso!” (1971: 41). La premura de Fanfán obedece a la necesidad económica: se impacienta al escuchar el plan de su hermano, que consiste en procurarse aliados en los cuarteles, mostrarse solícito con Calixto mientras se vuelve a la opinión pública en su contra. Para Fanfán, los planes de su hermano son causa de enojo, al punto que le grita: “si tienes miedo yo me encargaré de hacerte presidente; iré con mis amigos a los cuarteles haré lo que te causa esos ridículos temores” (1971: 44).

Pacomio calma a su hermano haciéndole ver que ambos forman un mismo grupo, son dobles: “ya ves qué bien nos complementamos: tú, impetuoso y temerario; yo, astuto y calculador” (1971: 44). La discusión concluye con un silencioso abrazo en símbolo de la concertación, del cierre del trato en que ambos deben trabajar juntos para lograr un objetivo en común: dominar y ejercer la presidencia para aliviar las penurias económicas en que ambos se encuentran.

Nuevamente, al marco de referencia se une un aspecto en que el manejo de los intereses propios prima sobre los demás aspectos, al mismo tiempo, la recomendación de Pacomio debe acatarse con el ocultamiento y la apariencia: tomar el poder de la nación implica mostrar una cara ante los demás, que oculte los verdaderos intereses e intenciones.

1.6. *El manejo de la hacienda pública y el ejército*

Una vez mostrados los planes y las intenciones de Pacomio y Fanfán, la representación vuelve a tratar los asuntos de Estado. El narrador cita las acciones de Calixto desde que asumió la presidencia; en especial, los hechos acaecidos desde la fundación del diario *El Debate* para atraer a la opinión pública a favor del Gobierno. Debido a la oposición de los diarios a la fundación de un nuevo periódico, hecho que se califica como “motivo de ruina, de insolente reto y descarado gobiernismo” (1971: 45), Pacomio proponía vehementemente reprimir a la prensa, pero Calixto se niega a acallar las opiniones adversas, porque estaba convencido de que “en Ticonia había hombres comprensivos y honrados que estimaban sus esfuerzos de gobernante, aunque no se lo manifestaran de ningún modo” (1971: 46)⁵¹. Como esta discusión sobre dejar libre a la prensa se desarrolla dentro de un Consejo de Ministros, Pacomio aprovecha la oportunidad para proponer la compra de uniformes nuevos para el ejército, pero el presidente se opone a ello alegando que tal gasto es innecesario, puesto que considera a los militares como “una carga inútil para la economía nacional” (1971: 46); en cambio, él proponía invertir el dinero

⁵¹ Calixto mantiene esta forma de pensar hasta que descubre la verdadera intención de Pacomio, cuando el golpe ya se había llevado a cabo y Calixto estaba refugiado en la Legación de Aquilandia.

en caminos y calles hacia Tontín o Florinia, mientras que Pacomio cifra el bienestar de la patria en el atuendo de los hombres armados (1971: 47).

El ministro de Hacienda, que asistía al Consejo, aseguró que tal gasto era imposible, pues no había dinero suficiente para pagar los salarios de los empleados públicos; Pacomio responde que en el almacén El Orto de la Luna bien podrían abrir un crédito al Gobierno para mudar a los oficiales. Ante la insistencia de Pacomio, Calixto permite que él haga su parecer; Pacomio se despide agradeciendo en nombre del ejército la decisión.

Inmediatamente después de la reunión de ministros, Pacomio se dirige al almacén citado, donde lo esperaban Fanfán y las amistades de ambos. El grupo se caracterizaba por tratar temas violentos en la conversación. Cerca del departamento de sastrería, Patricio, el ciego sirviente de Fanfán, sin perder la compostura guardada a fuerza de ver a su patrón, “terciaba en la conversación que versaba sobre las excelencias de la emboscada y el arte complicado de asesinar enemigos desde larga o corta distancia” (1971: 48). En una palabra, quienes departían solían cometer un homicidio. Fanfán no participa en la conversación y se muestra distraído, como si el tema no lo entusiasmara, como si se discutiera de algo ya muy conocido por él.

Patricio se aleja y guarda silencio cuando Pacomio llega, pues este consideraba como de buena educación ocultar las emociones y los pensamientos (1971: 48). Poco tiempo después de que Pacomio llega a la tienda, se le presenta la oportunidad para congraciarse con uno de los militares. Él, al ver que el capitán Cacheda pasa frente al almacén, lo llama y pide que se le confeccionen al oficial dos uniformes nuevos, con los accesorios de gala, pues el uniforme que el oficial lleva puesto estaba desaliñado por el uso (1971: 49).

Luego, Pacomio hace creer al capitán que ese era un regalo de su parte, puesto que Calixto deseaba que los militares costearan su uniforme. El capitán salió recordando que “cuando murió su hijito, Pacomio fué [sic] el primero que voló a ofrecerle consuelo y ayuda [...]. Aquel era un jefe y un amigo” (1971: 50). Puede observarse que el asunto de los uniformes es una forma más para terminar de

conquistar la simpatía de los militares, puesto que Pacomio ya había puesto en marcha sus planes.

Al día siguiente del encuentro con el capitán, Pacomio le cuenta a Calixto sobre los uniformes: según dijo Pacomio a Calixto, ese fue un regalo de Calixto para el soldado; el presidente responde que lo tiene sin cuidado, además de que no desea saber nada sobre el capitán, a quien no conoce (1971: 50).

Tanto la actitud de Patricio como el comportamiento de Pacomio con el capitán Cacheda articulan un campo de referencia en que ocultar las verdaderas intenciones es un hecho fundamental para los personajes: Patricio guarda silencio porque es educado ocultar las emociones y los pensamientos; a ello se suma el que Pacomio se comporte de una manera frente a Calixto y de otra frente a sus subalternos con el objeto de favorecer sus intereses y sus planes. Al mismo tiempo, el marco de referencia, es decir, la totalidad del mundo posible, además de este último aspecto, se configura a partir de lo aparente y de lo externo: Pacomio centra el bienestar de la patria en la calidad de los uniformes militares, ello explica su posición frente a la compra de uniformes y su generosidad para con el capitán.

Este subsegmento presenta parte de las acciones de Pacomio para alcanzar el poder. En primer lugar, Pacomio desea conseguir el apoyo del ejército para afianzar su posición una vez que haya alcanzado la presidencia. En segundo lugar, esta parte de la novela presenta la forma como Pacomio concibe el poder político, al centrarlo en lo aparente, en la calidad de los vestidos y en la apariencia del ejército, razón por la cual, Pacomio centra el poder político en su aspecto simbólico, en lo exterior y visible.

1.7. La economía de Ticonia y el descrédito de Calixto

Luego del episodio referido, el relato continúa mostrando los asuntos públicos del país, pero el campo de referencia remite a la economía; es decir, se detalla el impacto en la economía de Ticonia a causa de la guerra mundial. Ante esta crisis, Calixto muestra su carácter fuerte pues no se alarma, antes bien, “sentía satisfacción por tan grande dificultad, seguro de vencerla con su sagaz ingenio hacendario” (1971: 51). Una vez que Ticonia deja de contar con la renta de aduanas,

que era su principal entrada monetaria, la situación recrudece y los ticonios empiezan a sentir la crisis:

[...] los negocios andaban de capa caída; el comercio, la agricultura y la industria constataban alarmados que los precios de los artículos importados subían constantemente, que faltaban materiales indispensables y que las telas y otros elementos necesarios subían a las nubes (1971: 51).

Los problemas económicos llevan a la quiebra al Banco Principal de Ticonia a pesar de que los balances mostraban “ganancias crecientes y dividendos suculentos y nutritivos”. El fiscal de bancos, una vez que se sabe de la quiebra, va a informarle a Calixto de la “hecatombe financiera” (1971: 52) y el presidente responde iracundo mientras el fiscal se mostraba triste.

Una vez presentada la quiebra, la representación remite a las consecuencias del cierre del banco, las cuales consistieron en la indignación de los ticonios y las publicaciones promovidas por los enemigos y detractores de Calixto en las que se lo culpaba de la crisis: “escribieron indignados patrióticos artículos demostrando con lujo de razones que Calixto era un pillo redomado, cómplice de la más escandalosa quiebra” (1971: 52-53). El pueblo, calificado por la voz de la narración como “papanatas”, hizo caso de tales publicaciones y el presidente debió asumir “las atroces injurias” (1971: 53). La oposición en contra de Calixto crece y el pueblo continuó creyendo cuanto decían los detractores del gobierno.

Por su parte, mientras el país entero se opone a cuanto Calixto lleva a cabo, él continúa respetuoso de la libertad de prensa a la vez que menosprecia a sus opositores. En esos mismos días, Calixto se encerraba en su gabinete horas enteras para trabajar en “las grandes reformas que harían la felicidad de Ticonia” (1971: 53). A tal punto llegó su abnegación que enfermó de anemia y “sus amigos lo encontraban a menudo derrumbado en un sillón con el chaleco desabrochado y una bolsa de agua caliente en el vientre, adolorido, pálido, ojeroso y optimista” (1971: 53). Este suceso muestra su ánimo inquebrantable, puesto que se negaba a buscar alguna distracción en fiestas, teatros, o cafés, antes prefería hablar de sus reformas con quienes lo frecuentaban, sin que a Calixto le importara el aburrimiento de sus

amigos. Se entusiasmaba con la reciente fundación del Banco Nacional⁵², la Ley de Tributación, la supresión del aguardiente, entre otras; su sueño era la “grandeza futura de Ticonia descansando sobre la sólida base de sus grandes reformas” (1971: 54).

Mientras Calixto pasa soñando con la prosperidad del país y continúa soportando enfermedades con tal de lograr su sueño, la opinión pública sigue molesta y desconoce que la está moviendo un juego de intereses que confabulan contra Calixto, y cuyos artífices son miembros de las élites de poder del país, “hombres poderosos, concupiscentes, audaces y ansiosos de dinero y poder, que trataban de agarrar la presa valiéndose de los más viles recursos, sin retroceder ante la traición, la calumnia y el crimen” (1971: 54). Evidentemente, quienes están más interesados en actuar en contra del presidente son Pacomio, y por extensión, Fanfán. Como se ha visto, ambos desean gobernar para, en primer lugar, “dejar de ganarse la vida”, y en segundo lugar, para tomar el puesto que ellos consideran como propio por el hecho de pertenecer a un grupo selecto de la sociedad. Ante este panorama, el narrador considera que la intención de los dos hermanos es reprobable pues buscan su propio beneficio a toda costa.

Además de Pacomio, Fanfán y sus cómplices, otro grupo se halla en absoluta oposición a Calixto, como lo es la élite económica del país, conformada por cada uno de los personajes que intentaban ganarse la amistad de Calixto durante el banquete. El señor Mormón, Florio Gracián, Cirilo Bobín y Pelafustán estaban en contra del gobierno porque no les permitía enriquecerse con ventas, concesiones e inversiones. Dos de ellos: Sonio Fisgón y Cirilo Bobín, odiaban a la administración por no haber conseguido un puesto diplomático y haber suprimido al Jefe de Protocolo, respectivamente. Todos ellos se oponían a las labores del gobierno, y llenos de “ardiente patriotismo”, renegaban:

de Calixto y sus ministros, de sus proyectos, del impuesto territorial, de las medidas de control en favor de fisco, de la fundación del nuevo Banco Nacional que tenían por un infame atentado, de las Cajas Rurales de Crédito Agrícola, de la supresión de empleos inútiles, de las leyes protectoras de la moneda y, en fin, de cuantas medidas y leyes daba el gobierno, mientras éste sufría congostas increíbles para mantener el

⁵² Esta institución se llamó en un principio como Banco Internacional, posteriormente, pasó a llamarse como el texto lo denomina.

crédito nacional y atender el pago de empleados, intereses y servicios indispensables (1971: 55).

Estos miembros de la élite del país alimentaban la oposición en contra del gobierno y de su presidente pues el país se informaba en los periódicos financiados por ellos mientras Calixto, quien desconocía las artes del engaño, se dejaba embaucar por Pacomio y menospreciaba lo que escribiera la prensa en su contra; de esta manera, mientras Calixto pensaba que el país lo veía como un presidente ejemplar, trabajador y honrado, el pueblo lo despreciaba gracias a la mala información que recibía de los diarios.

En síntesis, a los actores políticos presentes en este subsegmento se los califica de forma evidente. El texto presenta una oposición insalvable entre Calixto y el pueblo, puesto que el segundo se califica de forma negativa, al ser manipulable por parte de los grupos poderosos de Ticonia, a los que no le convienen las medidas del gobierno, mientras que las gestiones de Calixto se ven como positivas. Por su parte, el campo de referencia, al igual que los anteriores, remite al propio interés y a la propia conveniencia, al disponer de la opinión pública según sean los intereses de la élite. Este interés debe ser velado, debe permanecer oculto, tal como hace Pacomio frente a Calixto. Esto permite concebir como positivo a Calixto y a su labor, mientras que a Pacomio, a su grupo y al pueblo se los considera desde una perspectiva negativa.

De esta manera, la representación textual toma una postura ideológica en favor del buen gobierno y de la política bien intencionada mediante diversos recursos: la felicidad y la esperanza de Calixto ante los proyectos que harán prosperar a Ticonia, a pesar de su salud, y la oposición de los grupos que desean alcanzar el poder para el propio beneficio. Al mismo tiempo, este subsegmento ofrece una opinión respecto de los grupos populares: a estos se los concibe como manipulables por medio de la prensa, recurso que aprovechan los opositores de Calixto para descalificar su gestión y poner al pueblo de su lado; es decir, la libertad de prensa acaba siendo un instrumento para afianzar el golpe de Estado contra Calixto.

1.8. *El señor Valentino y el petróleo de Ticonia*

El relato continúa con el plano público, pero une a lo anterior un aspecto más, que posteriormente, va a repercutir en la economía y en la opinión sobre Calixto. El descontento generalizado por parte del pueblo para con el gobierno, alentado por los hombres poderosos con el fin de proteger sus propios intereses, coincide con la llegada del señor Valentino, un aquilandés que prometía grandes riquezas si se efectuaba la explotación petrolera en Ticonia. Gracias a que es un personaje proveniente de Aquilandia, la figura de Valentino es ante los demás la de un inversionista, dedicado a la industria y acostumbrado a lograr sus objetivos en los negocios. Valentino entabla amistades de forma muy rápida con miembros “del gobierno, de la banca, del foro, de la prensa” (1971: 57), pero su fin es avaro, pues lo mueve la codicia, acompañada de una personalidad astuta⁵³.

Este personaje logra notoriedad muy rápidamente debido a la naturaleza de su anuncio y a la promesa de riquezas con que se otorgue la concesión a los petroleros de Aquilandia. Este ofrecimiento, aunado al hecho de que las condiciones económicas del país son alarmantes, causa que Valentino sea conocido por la élite. Debido al anuncio y a las propuestas que formula, en Ticonia “se desató la locura de las especulaciones y el furor de la codicia desenfrenada” (1971: 57).

Con el fin de alcanzar sus intenciones y lograr que se apruebe la concesión, Valentino recurre a prácticas fraudulentas: se dedica a sobornar tanto a miembros del gobierno como del Congreso, aunque el texto afirma, como atenuante, que Valentino solo hizo *lubricar* con sus dólares los “torpes mecanismos” del país para aprobar el proyecto (1971: 58). De esta manera, Valentino representa al inversionista que no se detiene ante la legislación de un país, pues busca siempre el provecho de su empresa⁵⁴.

⁵³ En el pasaje de la descripción de Valentino se lee: “joven, elegante, muy locuaz y sumamente atento y fino, en conversaciones en las cuales ponía el fuego de la codicia y la elocuencia de una astucia sabiamente disimulada” (1971: 57).

⁵⁴ Aunque el texto no es explícito ante el tipo de economía propuesto por Valentino, las características de la actividad petrolera permiten pensar en una economía de inversión, más que de enclave. Esto se debe a que la actividad llevada a cabo por Valentino se centra en la venta de acciones de la compañía petrolera, que debía contar con la aprobación del Congreso: “la cuestión estriba en obtener la concesión, formar una compañía por acciones, y vender luego éstas a una a una firma petrolera de Aquilandia” (1971: 60).

Esta caracterización se reafirma cuando recurre a Pacomio, puesto que Calixto se mantuvo firme en su negativa y en el veto a la concesión por más que lo atacara la prensa: Valentino, “furioso y despechado” (1971: 59) busca la ayuda de Pacomio con tal de cumplir sus objetivos. Así, ambos se reúnen en el despacho del Ministerio de Guerra, al día siguiente de que Valentino solicitara la entrevista, el que se concertara la reunión tan pronto es señal del interés del Ministro de Guerra en el asunto petrolero. Pacomio, a la vez, cita a Florio Gracián para el mismo día; Gracián tiene en común con Valentino la idea de buscar una concesión del gobierno para las industrias aquilandesas: mientras Valentino desea comerciar con el petróleo ticonio, Gracián buscaba sacar alguna ganancia con la madera de los bosques de Tontín.

A la llegada de Valentino al Ministerio de Guerra, la voz de la narración se detiene en describir la oficina de Pacomio y cuanto posee esta de aires y objetos bélicos. Sobre un lujoso escritorio, había un espada y un quepis, el despacho contaba con un “mal cromo que representaba la carga de los coraceros en Reichshoffen” (1971: 59) y los retratos de varios generales ticonios; destaca la figura del general Plácido. En este punto, aparecen algunas líneas sobre este militar: el narrador explica que Plácido desempeñó la presidencia de Ticonia como herencia y que en su gobierno, apoyado por el favor popular debido a las aficiones “eminentemente democráticas”⁵⁵, y aunque poseía un genio militar, nunca tuvo la oportunidad de demostrarlo.

Antes de abordar el tema de la aprobación del negocio petrolero, el texto permite efectuar una homologación entre Pacomio y Valentino en el aspecto de la educación, la cortesía y los buenos modales, muy propios de Pacomio: ambos tratan el tema que los ocupa “con el disimulo necesario, –eso sí, – que impone la corrección entre gentes educadas y mundanas, *pour sauver les apparences*, como decía graciosamente Valentino” (1971: 60). La entrevista resultó ser, entonces, una oferta para que Pacomio y su hermano poseyeran un porcentaje de las acciones que se emitieran una vez aprobada la explotación del petróleo. Tal proyecto es

⁵⁵ Dentro de los gustos del general Plácido, el texto señala la predilección por los tamales con chile, el ron y la pelea de gallos (1971: 59).

calificado con dejos de ironía: Pacomio lo designa como una “obra patriótica” y un negocio *saludable* para Ticonia:

–*La patria antes que todo*, señor Valentino; mi hermano y yo estamos listos para ofrecer nuestra ayuda y, si es del caso, nuestro consejo, que quizá tan notable y versado hombre de negocios no necesitará nunca. Ruego a usted sea muy servido en decirme en qué proporción tendrá mi hermano acciones petroleras. *Por la salud de la patria a la que sirvo* le ruego a usted esta pregunta que parece ociosa.
 –Un dos por ciento de la emisión corresponderá a quienes tan desinteresadamente se preocupan por *el adelanto del país*, respondió Valentino elevando su mano en que relampagueaba un brillante de alto precio (1971: 61. El destacado es nuestro).

Cuando Florio Gracián llega a la oficina de Pacomio, este propone al recién llegado como intercesor ante el Congreso, debido a que “las concesiones petrolera tienen grandes y poderosos enemigos a quienes nos veremos en el caso de combatir, aunque no lo deseemos” (1971: 62); en tal parlamento de Pacomio hay una alusión a Calixto, el cual, de acuerdo con lo dicho, entorpece el progreso del país, al insistir en que la ganancia del petróleo debe ser para Ticonia⁵⁶.

Al mismo tiempo, Pacomio recomienda que los tres: él, Valentino y Gracián, deben actuar prudentemente, pues de acuerdo con él, si se descubre su trato se truncaría el proyecto. Como paso siguiente, se le encarga a Gracián la tarea de entregar dos sobres a los jefes del Congreso: Sique y Noque. La voz de la narración explica que ambos diputados son dirigentes de las facciones “antagónicas e irreconciliables” (1971: 63): el sí y el no, aunque en materia petrolera “estuvieron de acuerdo por primera vez en su vida” (1971: 63).

Pocos días después, Pacomio informa a Valentino de la necesidad de buscar otra opción para lograr sus intenciones puesto que Calixto se empeñaba en su negativa. La segunda entrevista se lleva a cabo en casa de Olga Ordego. Esta vivienda es centro de reunión de la élite capitalina, opositora de Calixto; la casa de Ordego aparece en varias menciones a lo largo del texto aunque como personaje, Olga no aparezca. En tal encuentro, Valentino insinúa que derrocar a Calixto significaría, en tales circunstancias, “contar con el apoyo del gobierno de Aquilandia, sus innumerables acorazados y soldados” (1971: 64). Luego, Valentino habla más

⁵⁶ De todas formas, debe recordarse que Calixto se opone a las concesiones pues tales negocios van a dar con la riqueza del país en manos de un extranjero. Este planteamiento se encuentra desde el inicio del texto, capítulo II, en el brindis efectuado para celebrar la elección de Calixto.

directamente y promete al apoyo incondicional de Aquilandia si Pacomio efectúa el golpe. Al final, ambos acuerdan el plan de derrocamiento y se informa a Fanfán, quien festeja el acontecimiento “transfigurado de dicha: ellos, los poderosos petroleros de Aquilandia, iban a derrocar un gobierno más y a saborear una nueva revolución con su respectivo gran negocio” (1971: 65). Es claro que la toma del poder por Pacomio obedece a asuntos económicos en los cuales, aunque de forma indirecta, intervienen los intereses de Aquilandia de acumular riquezas. A la vez, el pasaje ofrece una imagen del extranjero: los aquilandeses no se detienen ante los otros gobiernos cuando se trata de ganar dinero.

El hecho de que el golpe de Estado contra Calixto se concretara a partir de las ambiciones económicas de los personajes y de que el conjunto de acciones con que se urdió el plan se haya hecho a partir de la ocultación de las intenciones y de las apariencias que, pide Valentino, sean guardadas. El campo de referencia que trata sobre el petróleo en Ticonia muestra las características propias de los campos anteriores: las intenciones verdaderas se velan, y al igual que en el sustrato referencial del texto, el sentimiento patriótico se confunde y se homologa con la satisfacción de intereses particulares.

1.9. *El plano sentimental: Margarita García y Alberto Lobo*

A partir del momento en que se pacta la salida de Calixto, la representación deja de lado los asuntos gubernamentales para tratar sobre dos personajes nuevos en la narración, aunque importantes para el desarrollo de la trama, como lo son Margarita García y Alberto Lobo, al tiempo que añade un elemento más al marco de referencia del mundo posible. A Margarita se la describe como una joven de gran hermosura que lleva una vida modesta; su madre, que “hacía de cocinera, lavandera y ama de casa” y su hermano, carpintero alcohólico, eran su familia (1971: 67). Margarita deseaba cambiar de situación por causa de la casualidad pues su deseo era poseer lujos y riquezas, anhelaba ascender socialmente por causa del amor.

A Margarita, únicamente le servía de alhaja una “pobre sortija de carey con adornos de oro rojo”, que fue un regalo de Alberto Lobo, al cual, el narrador presenta como el sumiso pretendiente de Margarita, al punto de que “su vida se mantenía de

su amor” (1971: 68). Lobo es un ebanista sin vicios, pues no bebía ni frecuentaba los billares, y a pesar del cortejo y las atenciones con que la trataba, solo logró una amistad con Margarita.

Por causa de su amor no correspondido, Lobo pasó a ser un hombre ensimismado, silencioso y exaltable. Una de las razones por las que Margarita solo le concede una amistad es porque, en ocasiones, él:

estallaba en dicitos contra el capital, contra la usura, contra la Iglesia, contra la alta sociedad de ricos holgazanes y amenazaba, convencido y rabioso, con la revolución social. Estaba con la cabeza llena de discursos que oía en la Sociedad de Trabajadores (1971: 69).

La causa del desdén de Margarita radica en que, para ella, la burguesía, y por extensión, el capital era lo que más deseaba. De ahí que Margarita considere a Lobo como “un envidioso envenado” (1971: 70), aunque su actitud se explica porque consideraba como indignante la injusticia social, esto explica que Margarita lo considere como envidioso de los grupos acomodados cuando únicamente buscaba la igualdad. La razón de que esta relación no sea posible se encuentra en que ambos personajes son opuestos en las ideas: mientras Lobo busca la justicia social y denuncia la desigualdad que existe entre los pudientes y los obreros, Margarita ve como deseable esa desigualdad.

1.10. La reunión de la élite de Abra

Luego de explicar la situación entre los dos personajes, el relato desvía su atención hacia un episodio en que aparecen algunos miembros de la crema capitalina reunidos en el Club Nacional, alrededor de una mesa de póker: ello permite completar el campo de referencia interno en que se ha desarrollado gran parte de los acontecimientos anteriores. Los dos personajes que destacan en la escena son Cirilo Bobín y Florio Gracián, este último es quien se encargó de que la Cámara del Congreso aprobara la concesión para explotar el petróleo ticonio y era quien deseaba enriquecerse con la venta de los bosques de Tontín a madereros aquilandeses.

De improviso, Bobín insulta a Calixto “con la ingenuidad de su cerebro raquíptico” y trata al presidente de “animal” (1971: 71); Gracián apoya a su compañero, pues:

Calixto desconoce sus deberes de gobernante y de patriota. Les niega apoyo a las empresas de aliento que enriquecerían a Ticonia y se pasa la vida conspirando contra el capital, insultando a los ricos, despreciando a la sociedad distinguida y paseándose por los parques municipales del brazo de un alemán, insultando así a la nación entera que es francólifa [sic] (1971: 71).

Tal expresión indica, que ser patriota implica apoyar a la empresa privada, como la explotación petrolera, que deja, según Calixto, la riqueza en manos de extranjeros y simpatizar con la élite económica y social. A la vez, la cita permite establecer una semejanza entre Alberto Lobo y Calixto, debido a que ambos son detractores de la usura y opositores de los pudientes, pues ambos se muestran a favor de los pobres.

Luego de la simpatía que tales ideas causaron en los presentes, aparece otro personaje con una carta para Florio Gracián, se trata de un criado diametralmente opuesto a los integrantes de la mesa de póker, pues llevaba “el calzado sucio y el chaleco pringado” (1971: 72), y aunque el texto omite los detalles sobre el vestuario de Bobín, Gracián y los otros miembros del Club Nacional, es notorio que por tratarse de los estamentos acomodados de Ticonia, su idea de la indumentaria es refinada; tal hecho se confirma más adelante con respecto a los vestidos de Calixto.

En la carta traída por el criado, Julia Cedere invita a Gracián al té que se ofrecerá al día siguiente en casa de Olga Ordego, puesto que entre los invitados están Pacomio y Fanfán. Julia, quien es casi la novia de Gracián. En este punto, el texto se detiene en explicar quién es Julia Cedere y la relación entre ambos. Sobre ella, el narrador afirma que era confidente de él en materia de política y comercio e invitó al té a Gracián con un doble propósito: “había buscado aquella entrevista para ayudar a su amigo y porque deseaba conocer a Fanfán” (1971: 72); esta ayuda se explica porque Gracián no renunciaba a explotar los bosques de Tontín, él pensaba que alguien:

distinguido, de elevada posición social, perteneciente a linajuda familia que ha dado presidentes, obispos y generales a Ticonia, deje de ganarse unos miles de dólares por culpa de las doctrinas estúpida de un florinio despreciable que cree que el Tesoro Público y las riquezas de la nación son sagradas e intangibles (1971: 72).

De esta manera, la concesión se considera como una retribución dada a una familia sobresaliente o un derecho por ser familiar de obispos y políticos. Luego, la voz de la narración aborda el sistema moral de este personaje. Gracián aprendió de su padre a desconfiar de la honradez de todos, su padre fue presidente del Congreso y desempeñó distintos cargos políticos. Su sistema moral se resume “en no dejarse pescar y no dar escándalo” (1971: 72).

Una vez descrito el pensamiento de Gracián, se abordan los sentimientos que comparten él y Julia. De acuerdo con el narrador, él era un capricho de Julia pues ella “sentía una irresistible inclinación hacia los hombres atildados, galantes, varoniles y hermosos” (1971: 73); ambos sienten atracción por el otro puesto que se acariciaban y besaban cada vez que podían, se buscaban “detrás de las puertas, en los oscuros corredores, en los jardines solitarios, en los cines y en los escondidos *boudoirs* del Gran Teatro” (1971: 73. Destacado en el original).

A la vez, ambos son detractores del gobierno debido a que Gracián aprovechaba el amor de Julia para apoyar los proyectos de Pacomio, al cual consideraba como capaz de deshacerse de Calixto y Julia contaba las historias que su novio inventaba para hacer mofa de Calixto, quien “entorpecía negocios limpios y provechosos” (1971: 73).

Una vez que se ha explicado la relación entre Julia y Gracián, el texto continúa con las acciones en el Club Nacional. Gracián guarda el billete y Bobín refiere, de improviso, que se ha enterado por un policía, frecuente visitante de la casa de Bobín, que la ropa interior de Calixto es “de plebeya y vulgar manta sucia” (1971: 74), y a la vez, propone que el presidente se la llame *Mantilla* en razón de su ropa. Tal hecho muestra dos características distintas; en primer lugar, se puede inferir que la sociedad le concede al vestido en general una gran importancia, al mofarse de que la ropa interior del presidente sea de manta: la crema social viste finamente, incluso interiormente; y en segundo lugar, el pasaje permite pensar que la sociedad ve al presidente con muy poco respeto, es decir, el trato a los demás se basa en la condición de la vestimenta: la indumentaria se convierte entonces en causa de aceptación o rechazo en un país en que la finura de las prendas es fundamental para los personajes. Tal importancia que se le concede a la apariencia provoca que

Calixto termine de perder su prestigio como gobernante, el cual terminó “en el abismo del ridículo” (1971: 74) incluso, hasta entre los mismos diplomáticos: en los tés de la Legación de Macaconia, Julia proponía que por usar vestidos de manta, Calixto “se hacía merecedor del desprecio de las mujeres distinguidas y de la execración universal” (1971: 75). El desprestigio del presidente por esta causa llega a ser general, pues el país entero adoptó el sobrenombre para referirse a Calixto.

Nuevamente, el subsegmento analizado se conforma a partir de la apariencia y del interés propio. Al igual que el negocio del petróleo y la elección presidencial del inicio, los intereses particulares se califican de patriotismo, sentimiento que a los ojos de los personajes, implica dejar en manos extranjeras el potencial de Ticonia. Al mismo tiempo, la descripción de la sociedad ticonia concuerda con las ideas anteriores sobre el campo de referencia interno sobre el lujo y la apariencia: el país se mofa del presidente por como viste, y se lo juzga a partir de este hecho.

1.11. El golpe de Estado y la reacción de Ticonia

El desprestigio de Calixto por causa de su vestido coincidió con el veto a la explotación de petróleo en suelo ticonio y la ofensiva de la prensa por la firme decisión de Calixto. En otros términos, dos campos de referencia se hallan en estrecha relación. El presidente se burla de sus detractores y cree tener en Pacomio un apoyo incondicional, puesto que este rabiaba por callar a la prensa y “salía bufando del despacho presidencial” por causa de los artículos escritos en contra del gobierno; así, por su aparente apoyo, Calixto le profesa un profundo agradecimiento (1971: 75). Entretanto, confiado en Pacomio, Calixto trabajaba con empeño y desoía los “anónimos y avisos” en que se advertía de una próxima traición de su Ministro de Guerra, los cuales Calixto concebía como obra de sus detractores con el fin de debilitar su posición (1971: 76).

Para referirse a la relación entre ambos personajes, el relato elabora una comparación por medio de un intertexto inspirado en Shakespeare: se compara a Yago con Pacomio y a Otelo con Calixto puesto que el primero es “el traidor alevé, infame y cínico” mientras que el segundo es calificado como “noble”. Con respecto de la obra de teatro, a Calixto siempre le pareció que la figura del traidor solo podía

ser “invención de un cerebro fecundo y anormal”, por lo cual desprecia al dramaturgo, sin saber que era víctima del engaño de Pacomio sin saberlo (1971: 76).

Pacomio espera el momento para ejecutar el golpe de Estado, y cuando consideró oportuno, “dio la señal convenida” con sus cómplices, y a su llegada al cuartel, los militares comprometidos lo proclamaron presidente de Ticonia (1971: 77) y la tropa se atuvo a cuanto ordenaron los superiores del ejército. Luego del anuncio de Pacomio como nuevo gobernante, el texto elabora una digresión en la cual se describe un pasaje que, cronológicamente, sucede antes de la llegada de Pacomio a los cuarteles: él atiende una llamada telefónica en su despacho y una voz femenina le dice “envié el ramo de flores y nos dieron las gracias; pueden estar seguro [sic] de que nada sospechan” (1971: 77)⁵⁷.

Una vez recibido el mensaje cifrado, Pacomio parte hacia el Cuartel del Río acompañado de Fanfán y Patricio, el criado de este último, y luego hacia el Cuartel de la Artillería. Luego de esto, el texto retoma lo narrado al inicio del capítulo, pues se describe el anuncio del nuevo gobernante por parte de militares uniformados con “varias rayas de oro y plata en las bocamangas de las guerreras” (1971: 78) ante oficiales de rangos menores que no replican ante sus superiores. De esta manera, se pueden observar dos aspectos significativos: Pacomio se alía a los jefes del ejército para declararse presidente, pero no toma en cuenta a los demás miembros armados, así, el golpe de Estado fue ideado por la élite de poder, los hombres visibles del ejército; un segundo aspecto notable es la docilidad de los soldados, que cual rebaño, aceptan la imposición de los superiores.

Una vez que se difunde la noticia, la reacción de los habitantes de Abra es de júbilo: celebran la caída de Calixto y muchos demuestran simpatía hacia Pacomio: “innumerables personas corrieron a ofrecer su adhesión a Pacomio y a pedirle una arma para defenderlo. El pueblo soberano estaba atacado de la locura del entusiasmo” (1971: 78). Debe notarse que en el caso del levantamiento contra Calixto, la misma acción reviste finalidades distintas según sea quien observe los

⁵⁷ En la edición de 1928, en vez de “pueden” se lee “puedes estar seguro”. Esta última forma parece indicar que la mujer que emite este mensaje en clave sabe de antemano con quién habla (Chacón Trejos, 1928: 69).

hechos y según sea la posición: el anuncio de Pacomio como presidente es para el narrador un acto de traición; para Fanfán, Pacomio y sus cómplices, la toma del poder se debe a la ambición a las ansias de poder por considerarse miembros de un grupo superior y cuyo derecho es ejercer el gobierno; y por otra parte, el pueblo ve en el mismo hecho un acto heroico por el bien del país, pues Abra festeja “la salvación de la patria y el valor de quienes por ella se expusieron con tan temerario arrojo” (1971: 78). De esta forma, se cumplen las expectativas por las cuales Fanfán abandona la hacienda de plátanos y viaja hacia el centro de poder de Ticonia, a la capital del país, una vez que sabe del nombramiento de su hermano como Ministro de Guerra.

Luego de ello, la representación lleva a cabo una nueva digresión para presentar a Calixto durante el golpe; él se hallaba “absorto en su trabajo” (1971: 78) cuando aparece Pérez, un militar, con la noticia del levantamiento de Pacomio y ofrece su protección a Calixto, puesto que “uno de los conjurados” quiso que se le avisara a Calixto (1971: 79). El presidente despide al militar sin hacer caso del aviso, al que Calixto toma por una broma pesada. El texto continúa:

cuando Pérez hubo salido, la mirada de Calixto cayó sobre un hermoso ramo de rosas y claveles que momentos antes recibió de casa de Pacomio, como homenaje de simpatía y leal amistad. Y sonrió ante la torpeza de sus enemigos que aprovechaban todos los recursos para clavarle sospechas venenosas contra el más noble, fiel y honrado de sus ministros (1971: 80).

Tal es el ramo de flores de las que informaron a Pacomio por teléfono antes de proclamarse nuevo gobernante de Ticonia y desconocer la autoridad de Calixto. Cerca de una hora después, a las diez de la mañana, el coronel Montes llegó a la casa presidencial con la noticia. La guardia se preparó, y entretanto, el “ayudante militar de Calixto” encuentra al presidente intentando comunicarse con el Cuartel del Río (1971: 80). Más tarde, Calixto sale, acompañado de unos cuantos amigos, hacia la Legación de Aquilandia, cuyo ministro le ofrece refugio y afirma que reconoce a Calixto “como único y legal presidente de Ticonia” (1971: 81).

Al saber que Calixto se encuentra en una legación extranjera, y ante el rumor de la llegada de soldados extranjeros, Pacomio decide consultar con un grupo de “notables personajes” (1971: 81), los cuales toman una resolución violenta en caso de que desembarquen soldados aquilandeses arrasarían con la legación. Al saber

de las intenciones de Pacomio, el ministro de Aquilandia, “sonriendo desdeñosamente” (1971: 82) negó la idea puesto que Calixto se oponía al desembarco.

1.12. *El nuevo gobierno*

Una vez representado el golpe de Estado, el relato aborda la organización del gobierno de Pacomio, al cual se caracteriza como represor. Cuando se supo que la llegada de soldados extranjeros no se iba a realizar, Pacomio se encarga de conformar su gabinete, destituye a los empleados que le parecían sospechosos y organiza “un cuerpo de espías y esbirros” (1971: 82) y deja en manos del tiempo su consolidación en el poder. Es notorio que desde el inicio de su mandato, Pacomio procede de forma arbitraria y despótica: despide a quien desea e instaura el espionaje; en una palabra, conforma una dictadura.

Una vez que Pacomio se halla en el poder, en el fenotexto se adopta un tono ensayístico para presentar la situación del nuevo gobierno tres días después del derrocamiento de Calixto. En tan poco tiempo, logró el control absoluto de todos los cuarteles de Ticonia, nombró a Fanfán, su hermano, como Ministro de Guerra y contaba con el apoyo de la mayor parte del país y de la prensa, puesto que *El Debate*, periódico fundado por Calixto, escribe en favor de Pacomio, el cual recibe el aplauso de “todos los Bobines, Gracianes, Mormones, Fisgones y Pelafustanes de Ticonia” (1971: 84), así como de los obreros, intelectuales y estudiantes.

Por su parte, Calixto no entiende su nueva situación ni el porqué de su derrocamiento; y reflexiona sobre la razón por la que era repudiado: “Siempre fuí [sic] honrado y traté de ajustar mi vida a las máximas de virtud que mis padres me enseñaron. Si he tenido alguna culpa es tan sólo la de haber amado demasiado a mi país y haber deseado con todas mis fuerzas su bienestar” (1971: 84). Este pasaje muestra una Ticonia degradada: se rechaza al hombre noble y de buenas intenciones para exaltar a la ambición y entronizar las apariencias, pues se magnifica a Pacomio y su proceder.

A partir de sus reflexiones, Calixto cae en cuenta de su situación: “media docena de bribones astutos, impulsados por las fuerzas del hambre y de la codicia

le habían engañado a él y al pueblo entero de Ticonia” (1971: 84-85). Este pueblo, en conjunto, celebra la caída de Calixto, pero el narrador toma distancia de tal festejo, al creer que ese es un homenaje que “la credulidad, la estupidez y el engaño” ofrecen a “la perversidad triunfante” (1971: 85). Así, se obtiene una clara imagen tanto de los golpistas como del pueblo ticonio: a los primeros se los describe como perversos y al segundo, como crédulo y engañado.

Cuando la representación ha mostrado la euforia de Ticonia por causa del nuevo gobernante, retorna a Calixto: se presenta su salida del país y su partida hacia Aquilandia, país que lo reconoce como único y legítimo presidente, puesto que “nunca, por ningún motivo, [el gobierno aquilandés] otorgaría el reconocimiento a Pacomio” (1971: 85). La negativa de negociar y reconocer a Pacomio impidió que se concretara el negocio petrolero, el cual fue una de las razones por las cuales se lleva a cabo el derrocamiento de Calixto. Debido a que sin el asentimiento de Aquilandia la ganancia del petróleo se perdería, Pacomio hizo lo posible por obtener el reconocimiento, pero “el presidente de Aquilandia, que era entonces una de las más respetadas, nobles y grandes figuras de la humanidad, contestaba rotundamente: *Never*” (1971: 85. Destacado en el original).

Esta expresión en boca del presidente de Aquilandia es un ejemplo del humorismo irónico presente en la novela: a este país le era conveniente remover a Calixto para asegurar el negocio del petróleo, a lo que Calixto estuvo siempre opuesto, en virtud de que él quería que las ganancias fueran para Ticonia y no para Aquilandia (1971: 58).

De esta manera, la amistad del gobierno aquilandés es condición para que un gobierno se mantenga. Pacomio, al encontrarse en una posición delicada por su ilegalidad ante Aquilandia, organiza una dictadura: persigue a “los pocos amigos fieles de Calixto” por sospechas de conspiración, tomó presos políticos, “amordazó a la prensa”, restituyó los castigos corporales y autorizó una organización de esbirros, que se encargaba de llevar rumores a Fanfán y a Pacomio. A la vez, los nuevos miembros de gobierno, calificados por el narrador como “toda una turba de traficantes políticos y de amigotes hambrientos y codiciosos” (1971: 86) aprovecharon la oportunidad para malversar los dineros públicos; este hecho es

causa de que surgiera el descontento entre los ticonios, “junto con el más grande arrepentimiento por haber aplaudido el acto heroico de Pacomio, el cual comenzaron a calificar con su verdadero nombre: traición” (1971: 86)⁵⁸.

El malestar de los ciudadanos llega a tal punto que se dan algunos enfrentamientos armados, que dieron como resultado el encarcelamiento de ciudadanos y el asesinato de civiles y enemigos del gobierno. Las cosechas se descuidaron pues “la tranquila Ticonia vió [sic] a sus campesinos obligados al servicio militar” (1971: 87), los hospitales y hospicios dejaron de proveerse por los “robos al Tesoro” y se redujeron los salarios para favorecer a los allegados y miembros del poder (1971: 87).

La situación del país fue un punto de inflexión, pues las maestras de primaria y sus estudiantes protestaron en contra del poder, descrito por el narrador como:

La corrupción y el peculado erigidos en sistema de gobierno; la brutalidad, el capricho y la violencia sentados en el sitial de la justicia; la miseria y la desnudez como patrimonio material del pueblo; una prensa venal y desvergonzada que ensalzaba constantemente a los opresores justificando sus con afirmaciones falsas y descaradas las mil torpezas y crímenes del gobierno que la pagaba (1971: 87).

La protesta concluyó con el incendio de *La Nación*, el diario “más sucio y descarado que hubiera conocido Ticonia” (1971: 87). Acudió la tropa y Fanfán, al frente de ella, incitaba a matar a quienes protestaban.

Mientras esto sucedía en el exterior, Alberto Lobo, protegido de las balas en una casa que no conocía veía a Fanfán; además, “sumido en una silenciosa vergüenza” (1971: 88) hizo la promesa de matar al Ministro de Guerra. De esta manera, la tarea, impuesta por propia voluntad, de asesinar a Fanfán se debe a un sentimiento de pena, como si Lobo intentara remediar o poner fin a algo que debió ser o que él considera que está mal.

1.13. *La relación entre Margarita García y Fanfán*

Una vez presentadas las acciones acontecidas en el espacio público, el relato retoma los asuntos íntimos. En particular, la representación presenta a Fanfán y su

⁵⁸ En la edición de 1928, la palabra “traición” no aparece (Chacón Trejos, 1928: 79).

desenfreno a pesar de la situación en la que se encuentra Ticonia. Sobre las acciones de este personaje, el narrador refiere que organizaba “fiestas báquicas y voluptuosas a puerta cerrada” (1971: 89) y se dedicaba a enamorar jóvenes por entretenimiento con el fin de atraerlas a las casa o “*garçonnières*” en las que se acostumbraban efectuar tales fiestas. Uno de sus amigos, cuyo oficio era servir de celestino, le llama la atención para que observe una mujer que camina hacia el grupo en que encontraban: Fanfán ve “una joven de modesta apariencia y encantadora belleza” (1971: 90). Ambos se atraieron mutuamente. Luego, por insistencia de Fanfán, uno de sus amigos responde que la mujer se llama Margarita García.

Cuando conoce el nombre de ella, Fanfán parte del Ministerio de Guerra y ordena a Villano que vigile a Margarita y le sirva de alcahuete, para esto, él se vale de las instancias oficiales, pues ordena que se encarcele a todo “novio o pretendiente” de Margarita (1971: 90); este proceder de Fanfán es arbitrario: se sirve del Estado para favorecer sus propósitos y es capaz de transgredir los derechos individuales al encarcelar sin una razón válida.

El narrador continúa con la visita de Margarita a ese ministerio por recomendación del propio Villano, algunas semanas después de su encuentro con Fanfán. Esta visita es parte de las estrategias utilizadas para enamorar a Margarita de una forma sutil y disimulada. Margarita llega al ministerio acompañada por su madre, los oficiales proceden de acuerdo con un plan establecido de antemano, puesto que en la antesala del despacho, un oficial las hizo pasar a un gabinete cuya principal característica es la blandura; en él había “mullidos sillones, hermosos divanes, almohadones de seda de colores brillantes, espejos, cortinajes y blandas alfombras” (1971: 91).

De improviso, Fanfán aparece por una puerta disimulada y saluda a las dos mujeres “con una cortesanía delicada y perfecta de un Brummel” (1971: 91). Margarita refiere la razón de su visita al Ministerio: solicitar la libertad de Pedro, hermano de ella, encarcelado durante dos semanas por reñir con un policía vestido de civil. Tal visita se debe a instancias de Villano, puesto que para ellas era mejor

“venir a pedirle a quien podía más que jueces, tribunales y códigos” (1971: 92) que presentar un *habeas corpus*.

Este comportamiento de Margarita supone un cambio en cuanto al proceder jurídico: se sustituye la legalidad por el ruego o la petición ante el poder despótico, lo cual implica que quien gobierna está por encima de la ley. Los asuntos legales pasan a tratarse como si fueran privados, por medio del ruego y la súplica al poderoso. Por tanto, hay una situación ideológica de por medio: el manejo oculto de los asuntos del Estado logran más que lo legal y lo jurídico; este proceder se valora negativamente en cuanto a las causas que llevan a Margarita a pedir una audiencia con Fanfán: el consejo de Villano, uno de los secuaces de Fanfán, que conocen el gusto de él por Margarita.

Luego de preguntar el nombre del encarcelado, Fanfán promete concederle la libertad ese mismo día y, veladamente, él aprovecha para confesar a Margarita sus sentimientos, “que son más que vulgar aprecio y pasajera simpatía” (1971: 92). Al mismo tiempo, ofrece ayuda a Margarita, debido a que él no permite que sus amigas sean “pobres muchachas” (1971: 93). Por su parte, la madre de Margarita sospecha de algún peligro para su hija y se arrepiente de haber visitado el ministerio, puesto que Margarita aborrecía el trabajo, “entre la pobreza de la madre viuda y enferma y el hermano holgazán y bebedor” (1971: 94). Entretanto, Margarita y Fanfán dialogan con más confianza y a través de los gestos y las miradas se confiesan adoración mutua. En suma, Fanfán aprovecha la oportunidad del encarcelamiento de Pedro García así como la ocasión propiciada por Villano para enamorar a la amada de Alberto Lobo. Así, surge un tercer personaje en el campo de referencia correspondiente a lo sentimental: Alberto Lobo ama a Margarita García, pero ella lo desprecia para elegir a Fanfán, que cuenta con el poder del dinero, del lujo y con el favor de la apariencia, en razón de que es apuesto y elegante.

1.14. *Pacomio y las efemérides: Manudía y el héroe nacional*

La representación, luego de presentar el flirteo entre ambos personajes, retoma nuevamente los asuntos nacionales, de carácter público. En este caso, se trata de la fiesta nacional de Ticonia, más adelante, el relato ofrece la descripción

de una ciudad distinta de Abra, así como una representación del héroe nacional, y con él, del carácter de los ticonios. Para tal fecha, Pacomio quiere viajar a la provincia de Manudía para homenajear al héroe nacional; al igual que en otros momentos, en este se evidencia la oposición entre los actos y las intenciones de este personaje, pues Pacomio consideraba tales fiestas como “mojigangas” (1971: 94), pero debido al sentimiento de creciente malestar, pensó en “*hacer creer* que en él también ardía el fuego sagrado del amor a la patria, a sus héroes y a sus tradiciones” (1971: 94. Destacado propio). Tal actitud permite calificar a Pacomio como mal patriota, y por ende, como interiormente opuesto a Calixto.

El día de la fiesta nacional, por la mañana, Pacomio sale de Abra en un tren expreso. A su llegada a Manudía, fue llevado en desfile hasta la plaza en que está la estatua del héroe nacional, frente a la cual se había construido una tribuna para Pacomio y sus acompañantes (1971: 95).

Luego, el texto describe la ciudad de Manudía como próspera, aunque empobrecida en los últimos años, una ciudad orgullosa por su antiguo esplendor y que “guardaba como su máspreciado blasón la estatua que la admiración de Ticonia levantara a uno de sus hijos” (1971: 96). Es evidente que la estatua refiere a Juan Santamaría, y por extensión, a la ciudad de Alajuela. Cuando se alude al héroe nacional, pues no se dice su nombre, el narrador se detiene en describir el monumento, el “soldado heroico” mostraba fisonomía de persona africana y un gesto cohibido, “parece avanzar con aire medroso y cautela gatuna” (1971: 96), como si alumbrara su camino con la tea que lleva en la mano. De esta manera, el narrador toma distancia y observa críticamente uno de los mitos fundacionales del país, contrario a los ticonios, puesto que ellos ven en tal estatua una obra de arte “rebosante de belleza y vigor” (1971: 96). Sin embargo, esta posición crítica es en gran medida ambigua, puesto que esta no aplica para la persona del héroe nacional, al cual califica como valeroso; se enfrenta, en “acción memorable”, ante la muerte, y solo regresa a Ticonia “la sombra inmortal nimbada por la luz de la gloria” (1971: 96). Así, la voz de la narración se encuentra en medio de una encrucijada ideológica: admite la idea de Juan Santamaría como héroe muerto en la batalla, pero a la vez, se muestra escéptico ante la idea construida a partir de su figura.

En cuanto a los actos protocolarios, el narrador describe el último de los seis discursos que se presentaron. El orador de turno, llamado Lisandro, hizo el elogio de Pacomio, a quien calificó como héroe semejante a Napoleón Bonaparte. Según esta idea, el derrocamiento de Calixto es equivalente al 18 Brumario (1971: 97). Este discurso es saboteado en dos ocasiones: primera, la banda, “por un error lamentable” (1971: 96), interpreta el Himno de Ticonia sin que sirvieran “seseos, gritos y protestas” (1971: 97); el hecho de que la banda no deje de tocar puede interpretarse como una forma de protesta, una manifestación de que el discurso del señor Lisandro no agrada a parte de los asistentes. La segunda interrupción se da por causa del estallido de gritos detrás de la tribuna, las voces consistían en un himno que los estudiantes de las escuelas de Manudia dedicaban a Pacomio, pero este canto es más bien una serie de “alaridos”, “berridos” y “aullidos” confundidos “en un concierto infernal” (1971: 97). Al igual que en la primera interrupción, se busca silenciar a Lisandro, puesto que el tema de su discurso no es aceptado. Uno de los motivos de la visita de Pacomio a Manudia es la creciente oposición hacia su gobierno fuera de Abra⁵⁹, la capital.

En sí, este campo de referencia permite identificar un aspecto del genotexto de gran importancia: el discurso oficial se ve desde una perspectiva escéptica, en virtud de que se cuestiona el sistema de gobierno de Ticonia, que empieza a ser impopular en razón de que se sabotean los discursos laudatorios del régimen y del golpe de Estado que Pacomio lleva a cabo. La impopularidad del gobierno de Pacomio es el primer aspecto que ofrece el subsegmento: él va a Manudia para calmar los ánimos de los habitantes de esa provincia, que ya se manifiestan descontentos ante el régimen (1971: 97).

1.15. El encarcelamiento por causas sentimentales

Después de esto, el relato vuelve a dirigir la atención a los hechos íntimos, esta vez se aborda el romance entre Julia Cedere, novia de Florio Gracián, y Fanfán, así como la situación entre Julia y Florio Gracián, su novio. Durante una fiesta en

⁵⁹ El referente a partir del que se conforma la capital de Ticonia se aborda en el capítulo dedicado al análisis de los referentes textuales.

casa de Olga Ordego, centro de reunión y lugar donde se organizaban las actividades con que se entretenía la crema capitalina, Julia se encontró a solas con Fanfán en un discreto salón. La habitación se caracteriza por su decorado delicado e íntimo, consistente en “un ancho sofá lleno de almohadones de seda, a la roja y velada luz de una lámpara que representaba una venus desnuda y pudorosa” (1971: 100).

Es de notar que en este pasaje, el espacio se reblandece para que los amantes se encuentren: la habitación cuenta con almohadones de seda, con mobiliario para sentarse, y además, la luz del aposento es suave, en razón de que es una luz “velada”. De la misma manera, es significativa la imagen de la lámpara: la representación de Venus, diosa del amor. El cuarto invita a la voluptuosidad y al amor pues está dispuesto de forma propicia para el encuentro de los amantes.

Fanfán, al igual que ocurre con la visita de Margarita al ministerio, aprovecha la oportunidad para conquistar, en este caso, a Julia. Él le habla de su amargura y de su soledad; ella, al ver casi sollozante “al hombre fuerte y temido de apolínea belleza y mirada de fuego” (1971: 100), confiesa su amor por él. La actitud y la expresión de Fanfán eran fingidas, pues al ver “la plaza rendida”, la abraza (1971: 101). En ese instante, Gracián, advertido por una mujer celosa de Julia, entra de improviso en el cuarto: Fanfán conserva su aplomo para explicar que Julia había sufrido un desmayo, por lo que le pide buscar un frasco de sales.

El romance entre Julia y Fanfán lleva a Gracián a la cárcel, en razón de que el Ministro de Guerra desea castigar las calumnias que Gracián ha dicho en su contra. En el encarcelamiento de este personaje, el narrador, además de describir el presidio desde dentro, aborda el tema de la represión llevada a cabo por la dictadura de Pacomio y Fanfán.

La penitenciaría consiste en un panóptico, pues para el marco de referencia interno, recibe este nombre. El tipo de construcción del presidio es también un símbolo del comportamiento de régimen dictatorial: el poder vigila al pueblo desde su posición⁶⁰. En este lugar, Gracián lidió con camas de madera y chinches

⁶⁰ Un ejemplo de esta vigilancia a la que la dictadura somete a los civiles es el consejo que Fanfán da a su sirviente para asegurarse de que nadie se acerque a Margarita, con el fin de lograr enamorarla: “novio o pretendiente que se acerque lo mete en la cárcel” (1971: 90).

“hinchados y rojos de la sangre que chuparan en las llagas y carnes de presos nauseabundos, mendigos, vagos y rateros del último jaez”, con la comida fría y revuelta por los dedos de los guardias en busca de cartas o armas ocultas; tuvo que vivir sin luz, tabaco ni libros por ser un reo político (1971: 103).

La represión de la tiranía se evidencia en que cada noche se aplicaban “torturas sangrientas, vergonzosas e infames” (1971: 104) a los presos por orden de Fanfán, de ahí que Gracián, al igual que Alberto Lobo, piense en matarlo con la finalidad de cobrar venganza por sus acciones. Estos son los dos personajes que consideran cometer un magnicidio, y ambos poseen motivos muy similares: Lobo desea asesinarlo por un sentimiento de vergüenza al ver que Fanfán mataba civiles durante la quema de *La Nación* mientras que Florio Gracián siente “[...] asco, de vergüenza y de ira impotente” (1971: 104). En síntesis, ambos personajes consideran que el proceder de Fanfán es vergonzoso y debe cesar, y por ello conciben un crimen.

El relato, en vez de retornar a la descripción de asuntos públicos, aborda la relación entre Julia y Fanfán; ella, al saber del arresto de Gracián, cita a Fanfán, nuevamente, en casa de Olga Ordego. Julia toma como pretexto el encarcelamiento de su novio para continuar conquistando a Fanfán, y al saber que él estaba enamorado, solicitarle la libertad de Gracián en razón de que aún guardaba cierto interés por su novio.

El reencuentro, que sucede en el mismo lugar en que se vieron por primera vez a solas, se narra con cierto humor, como si fuera una representación teatral. De hecho, Julia consideraba que esa cita era una comedia por representar, esto implica que la narración toma un tono casi teatral: el narrador se limita a presentar las acciones en sí y omite toda descripción al tiempo que manifiesta el juego entre las súplicas de Julia, las negativas de Fanfán y la mutua atracción entre ellos⁶¹:

Negóse Fanfán; suavemente rogó Julia; cómicamente indignado, Fanfán estuvo ofensivo y procaz contra el rival insolente que osaba poner los ojos en ella; lo miró Julia con ojos llameantes y angustiados, jurando que no amaba a Gracián; desconfiado, Fanfán se enfurruñó en la celosa negativa; insistió Julia con su linda voz

⁶¹ En este punto, el narrador compara a Julia con Floria Tosca, enamorada de Scarpia, presenta un intertexto con la ópera *Tosca*, de Puccini.

tierna y suspirante, volviéndose hacia él y trastornándolo con los divinos ojos suplicantes entre cuyas pestañas brillaban temblorosas las lágrimas (1971: 106).

Este subsegmento, al igual que en los anteriores, muestra la importancia de la apariencia: Fanfán conquista a Julia, pero su actitud oculta el fin que en realidad busca, de ahí que actúe con frialdad y con seguridad. Al mismo tiempo, atentar contra la imagen de Fanfán es un hecho que se castiga con la cárcel, lo cual articula este campo de referencia a partir de lo aparente.

1.16. *El paseo por el parque de Abra*

Después de la cita de Julia y Fanfán, el relato ofrece un pasaje en que concurren los personajes que pertenecen al plano íntimo y amoroso de la novela⁶², con la particularidad de que este encuentro sucede en un lugar público: Margarita García, Alberto Lobo, Julia Cedere y Fanfán. La acción transcurre en el centro de la ciudad de Abra, durante una noche clara. En otros términos, si antes lo sentimental, íntimo y amoroso se desarrolló en lugares privados, como la casa de Olga Ordego, esta parte del marco de referencia es distinto, pues se ubica en un lugar abierto y público.

El episodio inicia con la descripción de la ciudad y del parque central. La conformación del espacio hace que este sea agradable: hay música en el parque porque la banda militar toca un concierto, hay brillo y luz en las vitrinas de las tiendas y en el firmamento, pues es noche de luna y los personajes se muestran alegres. En las avenidas los jóvenes flirtean mientras caminan en direcciones contrarias: las mujeres en un sentido y los hombres en otro (1971: 107).

Esa noche, Alberto Lobo está en el parque de Abra, aparece solo y triste (1971: 108). Una vez presentado, el narrador se detiene en la vestimenta, pues lleva su mejor corbata y calzado de charol. A la vez, Lobo aparece como un hombre desdichado por amar sin ser correspondido, pues al ser poco suspicaz, no notaba que Margarita había cambiado, que vestía con más lujo y que llevaba alhajas, las cuales eran regalos de Fanfán (1971: 108).

⁶² En el apartado siguiente, el capítulo II, que explica los personajes de la novela, se aborda con detalle esta categoría de personajes.

De improviso, Lobo ve a Fanfán acompañado por Julia y de un “petimetre delgadísimo y empolvado” (1971: 108), hermano de ella. Su indignación es tal que, ante lo que considera una ofensa a un país libre y honrado, decide partir para no ver al Ministro de Guerra. Entre la multitud, Lobo también observa a Margarita, quien camina al lado de un oficial descrito negativamente por el narrador, uno de esos policías que policías “[...] asesinan y roban al pueblo honrado y trabajador” (1971: 109).

Este pasaje permite formular una imagen tanto de Ticonia y de sus habitantes, como del régimen de gobierno con que cuenta: la dictadura es odiosa para el país, al ser un lugar pacífico, caracterizado por el trabajo y la honradez, el gobierno de Pacomio es, en síntesis, un sistema mal visto, que asesina y roba a inocentes. Esta es la razón por la cual Lobo se indigna y se retira del parque. Al igual que la visita de Pacomio a ciudad de Manudia, ese subsegmento permite identificar algunas características del genotexto, en particular, con respecto a la ideas sobre la nacionalidad. Si en el subsegmento de la fiesta nacional de Ticonia, se toma distancia y se ve lo nacional con escepticismo, en este último, el relato parece concordar con la visión oficial de la nación, es decir, con la simbolización que la sociedad ofrece de sí misma dentro del mundo posible de la novela: en este caso, se concibe a la nación como un país pacífico, trabajador y honrado, tal como se lo describe desde el discurso oficial.

En otros términos, la posición del relato frente a lo nacional es ambigua: mientras se cuestiona el discurso de un mito fundacional del país, como lo es el héroe nacional, se acepta la concepción idílica de la patria.

1.17. El crimen de Alberto Lobo

Después de abordar lo anterior, el relato detalla la situación de Alberto Lobo una vez que sabe del trato de Margarita con oficiales y con personajes del gobierno. Al saber que Margarita trata con oficiales, Lobo siente curiosidad por saber de dónde toma ella los trajes y las joyas. Después de ver a Fanfán y Margarita en un mismo lugar, él se retira a su casa; su madre, al verlo triste y reservado, se queja de su hermetismo (1971: 110). Tal como se lo había propuesto, Lobo se dedica a espiar a

Margarita; a partir de su pesquisa, nota dos hechos significativos, que vinculan a su amada con los miembros del Ministerio de Guerra: por una parte, Villano, jefe de la organización de espías y esbirros organizada por Pacomio, visitaba frecuentemente la casa de ella; y por otra parte, Margarita responde a los saludos que Fanfán le ofrece cada vez que pasaba “a caballo, sin amigos ni escolta” (1971: 111), como si fuera a alguna cita.

Por su parte, Margarita se distancia de Lobo, quien a pesar de que ya no la amaba, no soportaba la idea de que Fanfán la cortejara, al considerarlo como un tirano odioso y arrogante, que “había despertado en él furores homicidas” (1971: 111). De acuerdo con esta idea, la muerte de Fanfán a manos de Alberto Lobo se puede considerar como un servicio, una buena acción por el bien de Ticonia.

Lobo continúa espionando y confirma las sospechas de que Fanfán y Margarita viven un romance: vio que ella entraba, una noche, a una de las casas en que se reunía él con sus amantes, y más tarde, Fanfán llega en automóvil al lugar (1971: 112). Ante esto, Lobo decide tomar el revólver que guardaba en su armario y seguir los pasos de Fanfán con el fin de asesinarlo cuando la oportunidad fuera propicia.

De inmediato, el texto presenta la ocasión que Alberto Lobo espera: “oculto en el cajón de una puerta, en una calle mal alumbrada” (1971: 112) aguardaba a que Fanfán pasara; al acercarse este, Lobo camina hacia la esquina, y una vez frente a frente, Lobo dispara, comprueba que Fanfán esté sin vida y corre a esconderse entre la maleza, a la orilla de un río cercano a la ciudad. Luego de unos instantes, Lobo va a su casa y duerme tranquilamente. Este pasaje del texto permite al narrador equiparar a Margarita con Ticonia, al considerarla como metonimia de la nación, puesto que desde la perspectiva de Lobo, él venga a “la patria escarnecida” y “el honor de la única mujer que había amado” (1971: 113); de esta manera, el crimen de Alberto Lobo es un delito por causa del honor y la honra, tanto de la mujer amada como del país, sometido a la tiranía. Tal idea se reafirma en el instante en que Lobo intenta conciliar el sueño, una vez en casa: siente que el deber está cumplido.

La idea de Lobo de que su acto fue heroico, noble y necesario para el bien de Ticonia lo hace ir sin temor alguno al centro de la ciudad para presenciar los

funerales del Ministro; para él, el crimen fue “una buena acción” (1971: 115). A su paso, escucha como única conversación los comentarios de la muerte de Fanfán. Lobo se acerca a la plaza del cuartel y, junto con el cortejo fúnebre, se dirige hacia la catedral, confundido entre las pocas personas que curioseaban. Él no entra a la iglesia, más bien, espera en la escalinata. Es probable que el hecho de no entrar en el templo se deba a que, a pesar de la bondad de su delito, ha dado muerte a un hombre.

Cuando el cortejo sale, el féretro pasa frente a él, “envuelto en la bandera de Ticonia” (1971: 116) y adornado con los accesorios propios de un militar: el quepis, la espada y las charreteras. Luego pasa Pacomio, rodeado de militares, el caballo de Fanfán, algunos civiles, la banda de música y la tropa. La figura de los militares es casi burlesca, pues la banda toca una marcha fúnebre “con desgano”, y los soldados van mal vestidos y en una formación que era “un colmo de torpeza y desconcierto” (1971: 116). En una palabra, el cortejo fúnebre puede considerarse como una caricatura, sobre todo en cuanto a los miembros del ejército. El narrador no ofrece una imagen de respetabilidad para los militares, más bien, describe a este grupo de forma irreverente.

La caricatura y la irreverencia en la descripción del cortejo implican un tratamiento humorístico de la oficialidad propia de la dictadura, en especial, de los grupos militares en tanto su organización resulta en una farsa. Por ello, el texto toma una posición crítica frente a lo oficial, a la vez que una posición de desenfado: despoja a lo serio de su formalidad para tomar a esta como motivo de burla, lo cual muestra el escepticismo del narrador respecto del discurso oficial, que acaba desacreditado al tomárselo como objeto de una caricatura.

Luego de los funerales, Lobo regresa a su casa para almorzar; reflexiona sobre sí y sobre Margarita: piensa que es un homicida, pero se tranquiliza “pensando que había causado aquella muerte por decoro y por venganza noble y generosa” (1971: 116). Esto se debe a que el hombre al que había dado muerte era “el tirano, el verdugo y el seductor” (1971: 116); así, el crimen, antes que una culpa o falta por la que merece castigo, es para Lobo una acción necesaria y saludable. De inmediato,

piensa en Margarita como una mariposa con las alas quemadas “en la deslumbrante llama del lujo y del amor prohibido” (1971: 117), cuya honra queda restituida por él.

Muchembled plantea que en la cultura de occidente existen dos tipos de violencia: una justificable, cuando se trata de una actitud *legítima*, tal como la defensa de la patria; y una violencia injustificable, que se castiga, y remite a la perturbación social. En otras palabras, hay un conjunto de personas a las que se les permite tomar actitudes violentas, en el que se encuentran los hombres de gobierno y de Estado; a la vez que a otro tipo de personas se les reprime y castiga si recurren a la fuerza. Dentro del imaginario cultural, esta división permite formar un doble modelo de la masculinidad: por una parte, el modelo del hombre imperial, y por otra, el del ciudadano pacífico (2010: 245).

Una característica cultural es que el derecho de castigar se ha reservado para los hombres, los amos, los gobernantes y los padres “para proteger su hogar y sus propiedades”, e incluso, su país, su Estado o su puesto de gobierno imperial. Así, no extraña que en épocas anteriores se considerara lícita la violencia dentro del matrimonio, puesto que el padre y esposo ejercía, de acuerdo con este pensamiento, ejercer su legítimo derecho sobre los demás miembros de la familia (2010: 255).

En este caso, se lleva a cabo una inversión del modelo cultural, en virtud de que quien se arroga el derecho de castigar es, en este caso, el ciudadano, quien al saber que el hombre imperial, en este caso, Fanfán, ha transgredido la conducta que se esperaba de él, y de ahí que sea el ciudadano quien tome el arma para conservar el orden y que Alberto Lobo considere el magnicidio como una muerte necesaria.

Lo que Lobo piensa de Margarita puede aplicarse también a Ticonia, que apoyó el derrocamiento de Calixto y luego se opuso a quienes había considerado sus salvadores: Ticonia también se sintió atraída por el lujo de Pacomio y Fanfán para deshacerse del austero Calixto, y más adelante, consideró odiosos a quienes antes había ensalzado⁶³. Este subsegmento del texto posee características que lo

⁶³ En el capítulo II, dedicado al análisis de los personajes, se aborda con más detalle la metonimia del país en el personaje de Margarita.

separan de los demás: si hasta este punto gran parte de los campos de referencia estaban ligados a la idea del lujo, la apariencia y el interés particular, este último se caracteriza por el interés colectivo: Lobo lleva a cabo un asesinato, desde su propia perspectiva, por el bien de la patria y del honor de las mujeres escarnecidas por Fanfán.

1.18. La visita a Margarita y la muerte de Alberto Lobo

Al caer la noche, Lobo visita a Margarita; la ciudad, a su paso, continúa comentando el asesinato, pues según el narrador, el homicidio por causas políticas no era frecuente en “la plácida Ticonia” (1971: 117). Cuando Lobo llega al hogar de ella, Margarita lo recibe y toman asiento en la sala. Margarita se nota triste y llorosa. Ambos discuten sobre la muerte de Fanfán: Lobo afirma que el homicidio fue un acto valeroso, pues se dio muerte a un seductor, tirano y bandido. Margarita se opone violentamente, al considerar como “crimen alevoso” a ese acto, perpetrado por un cobarde. Por su parte, él insiste en que esa muerte era necesaria, pues “la honra de muchas mujeres y la libertad de un país se han redimido con la infecta sangre de ese malvado”; de ahí que el asesino valga más que su víctima y su acto haya sido temerario y valeroso (1971: 118-119).

Los dos personajes consideran a Fanfán desde puntos de vista distintos. Mientras Lobo ve en Fanfán a un hombre malvado y seductor, que ha subyugado a Ticonia de forma odiosa, Margarita ve en él al hombre que ama y que podía darle lo que ella anhela: una vida de lujo y ocio. Esta diferencia de opiniones causa que ambos califiquen la muerte de Fanfán de distinta forma: Lobo considera su crimen como una sana acción que restituye a la patria y a muchas mujeres del país la honra perdida, Lobo considera la muerte de Fanfán como una muerte necesaria, y por tanto, hay que celebrarlo. Por su parte, Margarita opina que esa muerte fue una cobardía, pues era el hombre que ella amaba: para ella la muerte de Fanfán es motivo de llanto y luto.

Al saber Lobo de los sentimientos de Margarita para con Fanfán; el narrador la compara a ella con María Magdalena: redimida por causa del amor (1971: 120).

Lobo cobra conciencia de su “heroísmo inútil” (1971: 120) y siente, por primera vez, remordimiento.

Una vez que Margarita deja de fingir, le confiesa a él sus sentimientos:

Lo quise desde el primer día que lo vi; mi corazón y mi sér [sic] todo fueron suyos ese día. Nunca soñé, pobre muchacha humilde, que él pusiera en mí los ojos. Después...⁶⁴ fué [sic] la locura, la verdadera locura del amor. En sus brazos conocí la felicidad, la dicha absoluta, el olvido de todo lo triste y de todo lo pobre y pequeño de esta humilde vida. ¡Era el ser más perfecto que ha existido y me lo han matado! (1971: 121).

Margarita ve en Fanfán al hombre que la va a hacer dichosa, al igual que la nación: Ticonia ve en él y en Pacomio a los hombres que van a rescatarla de los malos manejos de Calixto.

En ese instante, Lobo alucina, ve a Margarita arrodillada junto al cadáver de Fanfán y decide retirarse en silencio. Al salir, Margarita grita que el homicida, más que valiente, fue un “cobarde asesino”. Lobo la insulta y sale enloquecido. Conocer los verdaderos sentimientos de la mujer amada lleva a Lobo a tomar una decisión irrevocable, puesto que todo intento de relación entre él y Margarita es inútil.

Al día siguiente, Lobo toma el tren hacia el Puerto de las Arenas; en ese punto, el narrador lleva a cabo una progresión: “algún tiempo después” (1971: 123) unos pescadores afirmaban que un desconocido, que era Alberto Lobo, había caído al mar. Luego, se elabora un paralelismo entre él y Fanfán: mientras Julia Cedere y Margarita dejan una flor en la tumba de uno, el mar arroja una noche el cadáver del otro en una playa desierta, visto solo por “los cielos indiferentes” (1971: 124).

A Lobo se le describe entonces, como una suerte de víctima expiatoria, blanco de “la concupiscencia y el crimen de otros” (1971: 124). En las últimas líneas del texto, se vuelve a la niñez de Lobo a partir de los cabellos revueltos y confundidos entre la arena y la espuma; el narrador recuerda que la cabellera fue rubia en un pasado, “rizos de oro sobre la frente pura de un niño”, a la vez que se recuerda a la madre de ese niño, esperanzada y tierna con su hijo.

A la luz de lo expuesto, el referido de *El crimen de Alberto Lobo* posee cierta complejidad en la organización del fenotexto, en razón de que se tratan temas

⁶⁴ En la edición de 1928, se repite el adverbio: “Después... después fue la locura” (Chacón Trejos, 1928: 114).

distintos de forma simultánea. La representación cuenta con dos grandes segmentos, que en ocasiones, se alternan en el nivel del relato: el plano público y gubernamental se intercala con el íntimo y sentimental, así, después de haber tratado las acciones de Pacomio y Calixto, el relato retoma los acontecimientos que suceden entre Margarita García y Alberto Lobo.

María Eugenia Trejos, al estudiar la conformación del relato de la novela, afirma que en este hay dos macrosecuencias, la pública y la privada, que no poseen conexión alguna entre sí, excepto por la aparición de Fanfán como personaje de ambas, que en el caso de la macrosecuencia sentimental, toma la categoría de protagonista (1980: 20). A partir del análisis aquí hecho del mismo relato, es posible afirmar que aunque existen dos grandes segmentos, ambos cuentan con una conexión directa: los acontecimientos de la segunda macrosecuencia influyen en los acontecimientos de la primera, en razón de que la muerte de Fanfán, un hecho privado, propio del plano íntimo por haber sido motivado por causas personales, repercute en la caída del gobierno de Pacomio, al faltarle a este el apoyo de las armas. Aún más, no se trata de dos macrosecuencias o segmentos representados consecutivamente, sino de dos macrosecuencias entrelazadas en el nivel del relato.

De esta manera, la novela posee una complejidad mayor a la expuesta por Trejos, pues las “fallas de construcción” (1980: 8) que la autora expone por hallar dos grandes segmentos en el texto, y con ello, dos modelos actanciales independientes, se resuelven por el hecho de que un segmento influye en el otro: lo sentimental tiene el poder de desencadenar acontecimientos de importancia en lo político y lo gubernamental, a pesar de que esta influencia no sea notada por ninguno de los personajes del marco de referencia.

Más aún, el segmento que trata los asuntos del Estado no acaba, como afirma Trejos, con la instauración de un gobierno corrupto por parte de Pacomio, sino que, mientras el relato trata asuntos del segmento de lo íntimo, intercala subsegmentos de lo gubernamental, es el caso de las honras fúnebres de Fanfán o de la celebración de las efemérides de Ticonia.

Capítulo II

Los personajes de *El crimen de Alberto Lobo*

Los personajes presentes en *El crimen de Alberto Lobo* se pueden agrupar según el ámbito en que se desarrollan sus acciones. Los personajes principales se encuentran en dos planos, que corresponden, a la vez, con los dos grandes temas de la novela. En el plano sentimental y amoroso se encuentran Alberto Lobo y Margarita García; en el campo público y político están Calixto, Pacomio y Fanfán. Este último participa también en el ámbito amoroso, puesto que se trata del personaje de enlace entre ambos planos. El tercer conjunto de personajes está constituido por el de los ayudantes y aliados del gobierno: Patricio, Villano y Valentino. Un cuarto grupo lo conforman los personajes aludidos o mencionados que no participan directamente del desarrollo de las acciones o que son secundarios dentro del desarrollo del relato; para efectos de este análisis, se prestará especial atención a los dos primeros conjuntos.

2.1. *El plano sentimental y amoroso*

Esta primera categoría consta de tres personajes: Alberto Lobo, Margarita García y Fanfán; el primero de ellos es de origen humilde y se convierte en el gran pretendiente de Margarita, quien espera la llegada de un hombre adinerado, que le ofrezca lujos y riquezas. De esta manera, el hombre del que Margarita se enamora es de Fanfán, el cual se encarga de cortejarla o hacerle obsequios. De los tres integrantes de este plano, dos poseen cierta repercusión en el ámbito oficial y público; por una parte, Fanfán es el Ministro de Guerra que oprime a la nación con un proceder despótico, y por otra parte, Lobo, por causa de una venganza sentimental, asesina a Fanfán y asegura la caída del régimen de Pacomio y cambia el curso de la república.

2.1.1. *Alberto Lobo*

Puede inferirse del título de la novela que Alberto Lobo es el protagonista de la novela, y por tanto, el personaje principal. Pero, contrario a lo esperado, es un

personaje ausente en los primeros capítulos, por tal razón, su importancia aumenta hacia el final de la novela. A pesar de ello, la primera parte de la narración cuenta con un personaje similar a Lobo, el cual es Calixto, tal como se puede observar en el análisis de este último.

Las “Palabras explicativas” presentadas como preámbulo a la segunda edición del texto afirman que Alberto Lobo se corresponde con Agustín Villalobos Barquero. Este personaje se caracteriza por ser idealista, pues según el texto, “a veces estallaba en dicitos contra el capital, contra la usura, contra la Iglesia, contra la alta sociedad de ricos holgazanes y amenazaba con la cabeza llena de discursos que oía en la Sociedad de Trabajadores” (1971: 69). En otras palabras, Lobo es un defensor de la igualdad y se halla desencantado ante el medio en que vive. De acuerdo con la cita anterior, puede inferirse que Lobo cree en ideas socialistas: busca la igualdad y despotrica contra la burguesía y las instituciones oficiales, pues “veía la injusticia social y buscaba un remedio contra la desigualdad de los hombres” (1971: 70), aunque no halle la forma de subsanar la desigualdad social.

A la vez, se lo describe como un hombre que ama sin ardidés ni engaños, pues es el pretendiente que obedece y, a veces a su pesar, trata de complacer a Margarita, quien “aunque trataba de ser amable con él [,] evadía las ocasiones que él buscaba para hablarla de su amor” (1971: 69), aunque ella se mostrara esquiva con él.

En su relación con Margarita, Lobo puede oponerse a Fanfán, pues mientras uno es airado y orgulloso, el otro es sumiso y obediente. Otro punto en que contrastan ambos personajes se refiere a los vicios: Fanfán, de acuerdo con el análisis aquí elaborado, organiza fiestas báquicas y muestra predilección por lo voluptuoso y los placeres; en cambio, Alberto Lobo es descrito como un trabajador sin vicios: “[él] era un modesto ebanista que no bebía jamás, ni perdía el tiempo en billares ni tabernas” (1971: 68). De esta manera, Lobo es un héroe similar al que aparece en las novelas sobre el proletariado, se trata de un héroe humilde, de

carácter más cercano a las clases trabajadoras, y en consecuencia, alejado del protagonista de origen acomodado y oligárquico⁶⁵.

Otra de las características de Lobo es su carácter problemático, pues sus pensamientos, hechos e ideas son opuestos a los pensamientos y acciones de los demás personajes. Alberto Lobo es un idealista que aboga por las tesis pregonadas por la Sociedad de Trabajadores. Así, él entra en conflicto con el resto de la sociedad descrita en el texto, una sociedad dominada por el vicio y los placeres: Margarita García sueña con la riqueza y vive inconforme con su trabajo en el mercado, “sufría cruelmente por su eterna aspiración a la molicie que procura la riqueza y los dones que ésta ofrece” (1971: 68). Por la misma aspiración, Pacomio y Fanfán se apoderan de la presidencia después de ser ricos arruinados y los personajes que se presentan al banquete para agasajar a Calixto por su elección como presidente, desean puestos, legaciones y contratos con el gobierno que les dejen jugosas ganancias.

Así, el protagonista entra en conflicto porque sus ideales son opuestos a los fines de los demás. En suma, Lobo posee ideales colectivos, la igualdad social; mientras que los demás personajes buscan el provecho propio, en otras palabras, la riqueza y la comodidad.

2.1.2. *Margarita García*

Margarita García es una mujer joven y bella, de condición humilde, que anhela el lujo y la molicie, es infeliz por causa de su condición: “el ambiente en que vivía la parecía vulgar y grosero, la pobreza contra la cual luchaba con el trabajo de sus manos en una camisería del Mercado le pesaba como una afrenta y el esfuerzo diario e interminable en el taller la agobiaba con su continuidad monótona” (1971: 67).

Margarita es idealizada por Alberto Lobo gracias a su belleza, pues él la ama ciegamente, aunque ella lo rechaza por causa de su propia ambición: no le gusta un trabajador, sino un hombre con dinero, que le pueda ofrecer comodidad: “un

⁶⁵ Este tipo de personaje protagonista será el propio del neorrealismo, que para 1928, aún no se había consolidado como corriente estética en el país: su aparición corresponde con la llamada Generación del 40, y cuyo autor paradigmático es Carlos Luis Fallas.

obrero pobre, oliente a sudor y a barniz estaba muy lejos de ser su ilusión” (1971: 68).

En cuanto al aspecto físico, Margarita destaca por su belleza. Margarita cuenta con “carita primorosa [...] ojos negros, soñadores y ardientes”, además de que enamoraba a los jóvenes y se ganaba la envidia de sus amigas y conocidas (1971: 67). Por su afición a los lujos y la esplendidez, este personaje se enamora de un hombre galante y pródigo como Fanfán. Cuando ambos se conocen, se enamoran; ella empieza a lucir joyas y vestidos costosos en ambientes públicos. Lobo la ve paseando en el parque de Abra “lujosamente vestida”; de ahí, que él desee averiguar “de dónde sacaba ella su lujo y su alegría” (1971: 109).

Las ambiciones de Margarita implican su deseo de pertenencia a la alcurnia y el afán de sucumbir a la apariencia, por esto, busca siempre la propia comodidad y el bienestar. Este pensamiento provoca el desprecio respecto de Alberto Lobo: Margarita lo aleja de sí puesto que él busca destruir lo que ella considera como deseable. En este último aspecto, Margarita concuerda con los demás personajes, a excepción de Lobo y Calixto, Pacomio, Fanfán y los personajes secundarios desean una vida llena de comodidades, de ahí surge la enemistad general contra el presidente, que buscaba reformar económicamente el país a partir del recorte de gastos innecesarios.

Cuando Lobo asesina a Fanfán, Margarita disimula su pesar, pero le confiesa a él que amaba al Ministro; en consecuencia, el acto que Lobo creía como heroico y necesario, se convierte en un crimen sin razón y es imposible toda reconciliación entre ellos:

todo el orgullo de su heroísmo inútil y sus odios pasados caían hechos trizas como un ídolo roto sobre su corazón despedazándolo. Loco de angustia ante aquella criatura débil que lloraba, comprendió que el cadáver que se alzaba entre él y su amor deshecho, sería una eterna barrera de separación, y un motivo de odio y una amenaza constante. Entonces la fiebre del remordimiento le quemó las entrañas (1971: 120).

El sentimiento de Margarita, unido a la igualdad de ambiciones, causa que entre ella y Fanfán exista una afinidad de ideas: él busca el lujo, el placer y el éxito en el seducción, mientras que Margarita espera un hombre que la ame (ser

seducida), y a la vez, desea gozar de una vida de comodidad y lujo, lejos de la pobreza en que vive.

Tanto para Alberto Lobo como para el narrador, Margarita es la víctima inocente de un seductor, de un hombre diabólico, un “Mefistófeles” (1971: 39). Esta es la razón por la cual el personaje de Margarita parece ambiguo: ama a Fanfán por propia voluntad, pues él puede ofrecerle las joyas y las comodidades que ella desea; al mismo tiempo, es inocente, una mujer ingenua que permite, sin saberlo, que la engañe un seductor, como piensa Lobo.

La causa de tal ambigüedad está en que Margarita es un personaje culpable por hacer caso de Fanfán, y a la vez es inocente, es la víctima de un seductor hábil y astuto, de ahí que su condición sea la de un personaje caído en desgracia, y a la vez culpable, por causa de su misma inocencia.

Las características de Margarita, culpable a la vez que inocente, permiten afirmar que este personaje es una personificación de la patria. Esto se explica porque entre Margarita y la sociedad ticonia existen similitudes tales como desear el lujo y la vida acomodada: al hacer burla de Calixto por su ropa interior, se deduce que los ticonios vestían finamente. Margarita, una vez que conoce a Fanfán, se maquilla, utiliza joyas y alhajas y se viste con elegancia (1971: 108-109)⁶⁶.

Este personaje es infeliz en su pobreza, y lo mismo que Ticonia, odia el trabajo; esta es la razón por la cual desprecia a Lobo, a un humilde obrero, y es también la razón por la que Ticonia se opone a Calixto y a su política de austeridad, trabajo y honradez (1971: 27-28). Así, el país entero apoya a Pacomio y a Fanfán, dos hombres refinados que detestan trabajar y prestan gran importancia a la apariencia y el lujo, para derrocar al presidente, al igual que Margarita, quien se enamora del Ministro de Guerra. En suma, Ticonia y Margarita persiguen los mismos ideales.

La equivalencia entre la patria y Margarita se vuelve patente cuando Lobo, a la vez que venga la honra de su amada, también resarce la honra de la patria

⁶⁶ Al parecer, la apariencia sí fue motivo de crítica contra Alfredo González Flores. Rodríguez Vega escribe: “Después del gran Mensaje presidencial del 1º de mayo de 1915, estos periódicos [*La Información*, *La República* y *La Prensa Libre*] siguen con sus ataques y caricaturas (...); los ataques son casi siempre de bajo nivel, pues se refieren a la forma de vestir del mandatario o a su manera de conducirse en eso que llaman ‘la vida social’” (1982: 117).

escarnecida, Alberto Lobo expresa lo siguiente: “la honra de muchas mujeres y la libertad de un país se han redimido con la infecta sangre de ese malvado [en referencia a Fanfán] y el hombre que ejecutó esa acción temeraria y valerosa vale mil veces más que él” (1971: 119). Es claro que, en consecuencia, mancillar a la mujer es ultrajar también a la patria. Por tal causa, el homicidio que Lobo comete se describe como un acto de valentía y de heroísmo, un hecho “saludable y necesario”, no solo para restituir el honor de las mujeres burladas, sino también para recarcar la burla hecha al país (1971: 117).

En resumen, Ticonia rechaza al presidente reformador, que pone su vista en el fondo de los hechos, en lo interior, y que piensa en el futuro del país, mientras que Margarita aleja y repudia al trabajador sincero, que también ve el fondo de la sociedad en que vive y es crítico del estado social, pues Lobo “a veces estallaba en dicterios contra el capital, contra la usura, contra la Iglesia, contra la alta sociedad de ricos holgazanes y amenazaba, convencido y rabioso, con la revolución social” (1971: 69). De ahí que la frase con que el narrador describe a Margarita también sea aplicable a Ticonia: ambas son “la mariposita que se quemó las alas en la deslumbrante llama del lujo y del amor prohibido” (1971: 117).

Las ideas de que la nación se encuentra seducida por el lujo o el placer no es una idea exclusiva de Chacón Trejos, sino que es común a la generación. Alejandro Alvarado Quirós (1876-1945) afirma que Costa Rica acogió la idea del progreso material, y con ella, el afán por el lujo y el bienestar a partir de la bonanza experimentada gracias a las exportaciones de café y a la construcción del ferrocarril durante el periodo liberal; Baltodano, al tratar la obra crítica de Alvarado Quirós, apunta que a partir de estas ideas “afloró también, en la cúpula, la emulación del buen modo, el espíritu urbano y los hábitos refinados” (2014: 10)⁶⁷.

De esta manera, no es casual que *El crimen de Alberto Lobo* presente una sociedad marcada por el lujo y las apariencias, en la cual los ciudadanos se burlan del presidente por sus ideas y su vestido y apoyan el surgimiento de una élite

⁶⁷ Alvarado Quirós, además de ser un jurista que se dedicó a la política durante las primeras décadas del siglo XX (formó parte del Congreso durante el gobierno de Tinoco y solicitó a Estados Unidos el reconocimiento de este mandato), escribió el libro *Bocetos (artistas y hombres de letras)* (1917), en el cual se encuentran ensayos sobre escritores de la época y acontecimientos relevantes del arte nacional.

refinada, como Pacomio y Fanfán. Asimismo, el sentimiento de Margarita por un hombre adinerado permite afirmar que la sociedad ticonia, y con ella, su referente, que es la sociedad costarricense, buscan los placeres y el lujo que la prosperidad económica otorga.

2.1.3. *Fanfán*

La característica sobresaliente de Fanfán es el encanto y la capacidad de seducción. De forma constante, el narrador lo caracteriza como un hombre atrayente:

Fanfán entraba por ventanas señoriales y salía por puertas cocheras a altas horas de la noche después de gozar amores clandestinos y peligrosos. Fanfán tenía el secreto que abre el corazón de las bellas: una belleza varonil y una audacia cortés y serena” (1971: 39).

Además, es un hombre de buenas maneras, muy educado y aficionado a la voluptuosidad y los deleites del amor y el placer: “Fanfán era capaz de amar a todas las mujeres” (1971: 99). Esta cualidad llega a ser la causa de su propia muerte, pues él deshonor a las mujeres, y en consecuencia, a la patria misma; Lobo lo expresa: “la honra de muchas mujeres y la libertad de un país se han redimido con la infecta sangre de ese malvado” (1971: 119).

Dentro de la descripción de la psicología de este personaje, predominan las emociones violentas, arrogantes, así como un sentimiento de valentía frente al peligro y el riesgo. Al haber recibido una buena educación y debido a que pertenece a una familia acomodada⁶⁸, para Fanfán el trabajo es repugnante, de ahí que se lo presente, antes de tomar el poder, como un hombre triste:

muchas veces, **con el alma amargada** por su pobreza, armado de rifle, pistola y cuchillo de caza, acompañado de uno o dos amigos salía de cacería por los montes cercanos a la hacienda, buscando **una distracción a su tristeza** y un ejercicio para sus músculos vigorosos” (1971: 37. Destacado nuestro).

El haber sido de una familia distinguida, haber contado con dinero y ser de gustos y de educación refinados, causa que él y su hermano Pacomio se sientan

⁶⁸ La familia de Pacomio y Fanfán es acaudalada pues ambos recibieron una herencia de sus abuelos, ellos dos resultaron en dos ricos vendidos a menos. Al menos, el narrador menciona de Fanfán que “la fortuna que heredó de sus abuelos” fue derrochada en sus aficiones (1971: 37).

con derecho para derrocar a Calixto, cual si pertenecieran a un grupo llamado, por propio derecho, a gobernar sobre los demás; lleno de cólera, Fanfán le grita a Pacomio:

Si tienes miedo yo me encargaré de hacerte presidente; iré con mis amigos a los cuarteles y haré lo que causa esos ridículos temores⁶⁹; venceremos porque seremos los más valientes y osados; **venceremos porque tenemos derecho a mandar** sobre la gentuza plebeya y cobarde, sin abolengo, sin distinción, sin coraje (1971: 44. Destacado nuestro).

Por oposición, esta cita manifiesta la autoimagen de Fanfán y, por extensión, a su familia: un grupo valiente, distinguido y de abolengo. Esta idea implica que en el país existió una élite política, superior a los demás ciudadanos en virtud del abolengo familiar o de su poder económico. La expresión de Fanfán parece obedecer a que durante el siglo XX hubo en el país un grupo privilegiado, llamado el Olimpo, que gobernaba el país: la política estaba en manos de una élite, era una suerte de política patricia, en que no cualquier ciudadano merecía ni podía participar de los asuntos del gobierno.

En la cita anterior se puede observar la presencia de una primera persona: un “yo” (Fanfán) concebido como pilar o cabecilla del golpe contra Calixto. Este papel que Fanfán se adjudica hace que pueda oponerse emocionalmente a su hermano: éste es osado y atrevido, mientras que Pacomio es prudente y hasta temeroso.

También es notable en el parlamento de Fanfán, la utilización de vocablos y nociones referentes a lo bélico: para él, derrocar a Calixto es como hacer la guerra, hay un grupo vencido y otro vencedor: “venceremos porque somos los más valientes y osados”. Esta convicción de vencer halla su justificación, según el mismo Fanfán, en la pertenencia a un grupo selecto, y por tanto, superior.

Así, este grupo elitista al que pertenecen Pacomio y Fanfán, además del favor del dinero, cuenta con valor y coraje, es un grupo distinguido, que se encuentra sobre los demás, sobre la “gentuza plebeya”, que no cuenta con un linaje de familia ni con méritos que sobresalgan. Aunque no se manifieste de manera explícita, Pacomio concuerda con este pensamiento, pues desde el inicio, piensa apoderarse de la presidencia de Ticonia: “de Ministro de Guerra a presidente de la República no

⁶⁹ De este pasaje puede inferirse, además del rasgo anotado, la osadía, o si se quiere, imprudencia, de Fanfán.

había sino un paso [...] Estaba seguro de que su querido hermano Pacomia pensaba como él” (1971: 39).

Fanfán no tiembla cuando debe enfrentar hechos violentos o peligrosos, antes bien, se arroja a ellos. Cuando las maestras y los estudiantes queman *La Nación*, él aparece como una suerte de Santiago en medio de la guerra, un Santiago hermoso, seductor y terrible, pues conjugaba en él tanto a Eros como a Tánatos:

El guapo Fanfán, revólver en mano y montado en un hermoso caballo, se lanzó al frente de la policía sobre los grupos de hombres, mujeres y niños, azuzando a sus secuaces e incitándolos a matar. Una ansia voluptuosa de sangre iluminaba su bello rostro sombrío y la mirada encendida como en sangrienta lujuria le daba un aspecto terrible y hermoso (1971: 87).

La afición de Fanfán por el sufrimiento y la muerte ajenos se plantea desde que habla con Pacomio sobre la idea de apoderarse, porque cree que es su derecho, de la dirigencia del país. Si Pacomio plantea actuar con cautela y en el momento oportuno, su hermano desea proceder con decisión y sin demasiado tacto; para Fanfán, la empresa es fácil: “un grupo de amigos decididos, pistolas parabelum [sic] y algunos cuantos recalcitrantes con los sesos regados sobre las losas del cuartel y ya está todo hecho” (1971: 43). Páginas antes, el mismo personaje expresa que a los oficiales que no convengan con sus planes “hay que destruirlos o, llegado el caso, liquidarlos a balazos” (1971: 41). En síntesis, Fanfán conjuga la figura de Eros, el seductor que enamora, y de Tánatos, el hombre terrible que mata a sangre fría, un Santiago en medio del campo de batalla.

En España, la figura del apóstol fue un emblema contra los árabes, además de ser el santo protector de ese país, sobre todo durante las guerras de reconquista, de ahí que a este santo se le llame como Santiago Matamoros. Según la tradición, Santiago batallaba al lado de los españoles, quienes se dieron a la tarea de extender su fe y eliminar a los *infieles*, es decir, a los moros que invadieron España a inicios de la Edad Media.

A la figura del apóstol, que mata a los musulmanes en una guerra justificada por la defensa de la religión y de la fe en Cristo, se corresponde, en cierta medida, con la imagen de Fanfán, puesto que el personaje asesina a los ciudadanos que se rebelan contra su propia causa. Fanfán arremete contra los ticonios cuando estos se manifiestan en contra de su gobierno de represión y despotismo; el apóstol, de

igual manera y según la tradición, acudió a la violencia para proteger a los cristianos de la opresión musulmana.

Santiago y Fanfán muestran, a la vez, similitudes en cuanto a su apariencia: ambos son hombres de armas, que van a la lucha montados en un caballo⁷⁰ y se muestran en donde más crudo sea el enfrentamiento. Ambos ofrecen una imagen victoriosa, la del hombre que conquista y decide sobre la vida y la muerte de los demás, pues a Fanfán se lo describe y a Santiago se lo esculpe como si fueran superiores a los que están a los pies del animal que ambos montan.

Cuando Alberto Lobo explica sus ideas de por qué ha matado a Fanfán, él sostiene que el ministro es un “vil seductor” que se burla de las mujeres jóvenes, y que a la vez, por haber asaltado el poder y haberse aprovechado de ello, es un enemigo de la patria y un hombre hostil al pueblo. Tal razón lo lleva a afirmar que el homicidio fue un acto sano (1971: 119). En virtud de lo anterior, Lobo ve en sí mismo a un héroe que resarce, no solo la virtud de la mujer amada y de las demás mujeres seducidas por Fanfán, sino también el honor mancillado de la nación. Tal idea del personaje se explica porque en el parlamento de Lobo y Margarita, hacia el final de la novela, él expresa: “La honra de muchas mujeres y la libertad de un país se han redimido con la infecta sangre de ese malvado y el hombre que ejecutó esa acción temeraria y valerosa vale mil veces más que él” (1971: 119). Lobo no solo resarce la honra de la mujer que ama, sino que su acto también repara el honor de la patria.

Una característica más de Fanfán es su similitud con el demonio en el aspecto avieso y seductor; esto último se halla estrechamente unido a sus dotes como don Juan: “era espléndido con las mujeres a las que deslumbraba con el brillo de las joyas que les daba, pues, como Mefistófeles, sabía tentar a la virtud con joyas” (1975: 39).

Al igual que con Pacomio, se puede hallar cierta uniformidad en las acciones de Fanfán, pues constantemente se lo encuentra organizando las tretas para seducir a una mujer o en tertulias de amigos, en las que se comentan asesinatos y

⁷⁰ En la catedral de Burgos y en diversos lugares de culto católico de España, se representa al santo sobre un caballo, con espada desenvainada y atropellando a quienes están a los pies de su montura.

atrocidades similares, pero, a este personaje se le nota distraído o aburrido, como si el tema no tuviera mayor interés para él:

En los almacenes “El Orto de la Luna”, cerca del departamento de sastrería, unos sentados sobre el mostrador y otros de pie, departían animadamente Fanfán, Patricio y algunos más. El fiel Patricio [...] terciaba en la conversación que versaba sobre las excelencias de la emboscada y el arte complicado de asesinar enemigos desde larga o corta distancia [...]. Al entrar Pacomio, estaba Patricio refiriéndose a aventuras de esta índole en que anduvo metido varias veces, con tal lujo de detalles espeluznantes que provocaban la admiración de quienes le oían mientras Fanfán, distraído, miraba hacia otra parte sin prestar atención a las historias de su criado (1971: 48).

De acuerdo con lo ya expuesto, entre Pacomio y Fanfán se hallan algunas similitudes, tales como el interés por la belleza y la elegancia, aunque ambos personajes sean complementarios. Esta complementariedad entre ambos se debe a que Pacomio es hábil para el manejo de los aspectos interiores, tales como el ocultar la personalidad y las verdaderas intenciones; en cambio, Fanfán no disimula sus objetivos (recuérdese la conversación citada con su hermano).

Debe añadirse a esto que el aspecto en el que uno llega a ser complemento del otro se relaciona con lo físico: son constantes las alusiones a la belleza de Fanfán, y aunque el aspecto de Pacomio no se trate mucho, él procura ocultar su apariencia por medio de la peluca, pues desea que una parte de sí quede oculta.

Por su parte, Fanfán y Alberto Lobo son opuestos. Mientras uno de ellos *sueña* con la igualdad de clases, el otro *actúa* por su propio bienestar; Lobo no es seductor, pródigo ni galante, sino que es honrado y trabajador, contrario al Ministro de Guerra, quien es aficionado a los vicios, la vida disipada, y la prodigalidad (1971: 89). De esta manera, la manera como ambos mueren permite conjeturar cuáles son los ideales de la sociedad ticonia: antes de la oposición popular al régimen, el éxito de Fanfán es indiscutible dentro de los círculos sociales y su muerte la conoce todo el país; en cambio, Lobo es un desconocido que se arriesga para asesinar al hombre fuerte del gobierno y muere de forma inadvertida.

2.2. *El plano público*

La segunda categoría consta de dos personajes: Calixto y Pacomio. El primero es el presidente de Ticonia, elegido por componendas y negociaciones entre los

miembros del Congreso, y cuya candidatura fue vehementemente apoyada por Pacomio. Este segundo personaje es hermano de Fanfán, y al igual que él, es un rico arruinado, con la diferencia de que Pacomio se dedica a la política. Calixto y Pacomio desconocen los asuntos privados, pues el primero sacrifica todo su bienestar por causa de su trabajo, y de Pacomio solo se muestra el carácter astuto en una única causa: conseguir el poder político y ser presidente de Ticonia, esta es la razón por la cual apoya la candidatura de Calixto y celebra su elección.

2.2.1. *Calixto*

El personaje de Calixto cuenta con dos descripciones opuestas: la imagen que él posee de sí mismo y la concepción que los demás (Pacomio, Fanfán y Ticonia) tienen de él. Calixto es un joven abogado de la ciudad de Florinia, elegido para la presidencia de la república sin haber participado en la contienda electoral, los invitados al banquete en ocasión del cambio de mando celebraban “la suerte de quien se había sacado el gordo de la lotería sin tener billete” (1971: 23-24). Él había tenido oportunidad de desempeñar algunos cargos públicos y era un hombre honrado y sano, de ahí que el país esperara una buena administración (1971: 19). A lo largo del relato, la honradez y la probidad de este personaje, así como sus buenas intenciones, se mantienen sin importar cuánta oposición haya a sus proyectos. Tal es la rectitud para gobernar a favor del pueblo y de la prosperidad de Ticonia que los ideales se convierten en causa de su propio fracaso y de su derrocamiento. La sociedad ticonia vive pendiente de lo visible, de lo aparente, de los lujos y la vida tranquila que da el dinero, de ahí que “las reformas tributarias y arancelarias” (1971: 28) de Calixto y su política de austeridad encuentren cierta oposición desde el inicio del periodo presidencial:

Las pocas personas que vislumbraron el sentido de las palabras de Calixto y su intención, concibieron graves sospechas contra el nuevo gobernante que anunciaba reformas y economías. Desde aquel momento sintieron defraudadas sus esperanzas, y llenos de temores, corridos y rabiosos, fueron los declarados enemigos del presidente que desvanecía sus adoradas ansias de riqueza, que condenaba los negocios de usura, las ganancias fáciles que procuran las concesiones en que van jirones de la patria, el goce de puestos bien retribuidos en los cuales no se hace nada y las combinaciones subterráneas que procuran lucros enormes en negocios sucios y oscuros (1971: 28-29).

En su función pública, Calixto se caracteriza por ser austero y oponerse, además de a la holgazanería, a la iglesia. Al igual que Alberto Lobo, Calixto es anticlerical; de ahí que cuando se le invita al *Te Deum*, el presidente piensa que es un homenaje para sí y para su propia vanidad, y no una acción de gracias, “pues para él, ese *Te Deum* era un homenaje rendido a él, a Calixto el de Florinia” (1971: 34)⁷¹.

El país se vuelve hostil para con él y decide difamarle porque su administración no concuerda con los fines y los ideales de la sociedad ticonia. Este descontento causa que los diarios publiquen proclamas en su contra. A pesar de esto, Calixto es respetuoso de las libertades públicas e individuales: en cuanto duró su mandato, se respetó la libertad de imprenta, aun si los artículos de los diarios hablaban mal de él: “el confiado presidente, respetuoso de la libertad de Prensa [sic], ni siquiera hacía caso de la difamación y las supercherías de sus enemigos” (1971: 53). Por su parte, Pacomio propone a Calixto reprimir las publicaciones, el primero “alborotaba en el consejo de ministros con vehementes expresiones a su jefe para que torciera su decisión de dejar libre a la Prensa de oposición para que le insultara y le calumniara a su gusto y sabor” (1971: 45). Incluso, por fuertes que fueran los ataques de los diarios, Calixto “despreciaba con desdén olímpico” a los “lobos hambrientos” del periodismo y seguía con su trabajo (1971: 46). Tal hecho llega a hacer del presidente un hombre ingenuo, que no ve más que sus propios ideales.

El principal aspecto de la presidencia de Calixto es la economía, que es una de las razones por las cuales él se granjea el odio popular. En el brindis para celebrar la elección, las ideas de Calixto sobre la austeridad, el trabajo y el ahorro disgustan a los invitados, y el pago de los uniformes de la tropa es para Calixto un desperdicio de dinero: al saber que Pacomio piensa dar uniformes nuevos al ejército, él “manifestó a Pacomio que los militares nada producían por lo cual debían considerarse como una carga inútil para la economía nacional” (1971: 46). La

⁷¹ La posición de González Flores sobre la Iglesia parece no haber sido tan tajante a la luz de lo expresado por él en el mensaje del ocho de mayo de 1914 al Congreso: el entonces mandatario afirmó que la Iglesia y el Estado debían respetarse mutuamente, pues entre ambas debe existir un límite de distancia y respeto; en sus propias palabras, “no hay motivo para temer que la paz costarricense se perturbe por conflictos entre la Iglesia y el Estado” (González Flores, 1980: 21).

austeridad del presidente se refleja hasta en su vestimenta: al negarse a pagar por los uniformes, él arguye que anda con zapatos remendados; y más adelante, el país entero se burla de él por llevar ropa interior de manta⁷² (1971: 74). Así, a pesar de la bondad de sus acciones y de los ideales que guían su administración, Calixto se opone, por entero, a la sociedad de Ticonia.

De cierta manera, Calixto es un personaje problemático, pues sus intereses chocan de lleno con las aspiraciones de los grupos poderosos; mientras él busca reformar el sistema tributario y resguardar la delicada economía del Estado, los demás buscan el lujo y los placeres, en otras palabras, persiguen las apariencias. El aspecto problemático de Calixto se muestra desde el inicio de su periodo presidencial, pues al final del brindis, “más de una mirada se ensombreció y más de un odio enconado se agitó en el pecho que señores contra el confiado y optimista Calixto de quien se despedían un rato después con la servil espalda inclinada” (1971: 29).

Este choque entre Calixto y las élites provoca el descrédito total del primero y su posterior derrocamiento por Pacomio y Fanfán. Pues, en principio, estos últimos concuerdan con los intereses de las élites, aunque a lo largo de su gobierno, entren en conflicto con los grupos que los llevaron al poder.

2.2.2. *Pacomio*

Pacomio se caracteriza por la primacía de lo aparente y lo externo, pues, en general, se lo describe como refinado y de buen vestir: al recibir al recién elegido Presidente de la República, se le caracteriza como: “el conocido Pacomio, esbelto, elegante y con peluca. Pacomio abrazó a Calixto con delirante efusión y delicada reverencia: era de muy distinguidos modales, muy meloso, muy simpático” (1971:20).

Salta a la vista que este personaje utilice un accesorio para ocultar: la peluca esconde la calvicie y cambia la apariencia real de la persona; en otras palabras,

⁷² Gagini registra la manta como “tela ordinaria de algodón de la cual hay dos clases: *manta sucia* y *manta lavada*, esto es, cruda y blanqueada” (2010: 136. Destacado en el original).

Pacomio desea velar o enmascarar su apariencia para presentarse diferente de como es en verdad.

Para Pacomio, la importancia del buen vestir es tal que hace depender de ella gran parte del bienestar de la nación, pues a Calixto, a propósito de la discusión de invertir en uniformes para la tropa cuando las condiciones económicas son alarmantes, le replica: “-Debe considerar usted [...] que un militar sin calzones está absolutamente incapacitado para sostener el gobierno con las armas en la mano” (1971: 47)⁷³.

El interés que demuestra Pacomio por la apariencia y el ocultamiento de las características físicas, se corresponde con la interioridad del personaje. Esta correlación se debe a que en ocasiones se le describe como hábil para los cambios emocionales de forma repentina, así como para el disimulo y el fingimiento de emociones de forma consciente. Este manejo de las pasiones halla su mejor expresión frente a Calixto; en especial, cuando debe hacerle creer en su celo y devoción incondicionales, aunque sus fines sean muy diferentes. Así, puede observarse que el ocultamiento que elabora Pacomio es doble: disimula su apariencia al utilizar peluca, y a la vez, vela sus intenciones y sentimientos verdaderos, de forma que engaña a quien se proponga⁷⁴. Lo anterior se evidencia cuando Pacomio habla con Fanfán, su hermano, sobre el posible derrocamiento de Calixto:

Calixto tiene varios florinos en posiciones militares importantes que le son adictos absolutamente. ¿Crees que no le han soplado ya mis tentativas revolucionarias anteriores? **Alguna vez hablé con él respecto de esos asuntos negando yo rotundamente mis aficiones a tomar cuarteles y estoy seguro de que se fió de mis palabras ¡Estuve tan sincero!** Además, él, que es un bobo, tiene cierto prestigio y goza de la popularidad necesaria para mantenerse en el poder, lo cual hace imposible, por ahora, el éxito de cualquier tentativa contra él y nosotros no debemos fracasar; debemos dar el golpe en firme (1971: 41. Destacado nuestro).

Para Pacomio, el fingir los sentimientos y velar las intenciones cobra tal importancia, que cifra en ello toda su idea de urbanidad, pues para él, las personas

⁷³ Las condiciones del erario son alarmantes porque, de acuerdo con la narración, los acontecimientos de la cita se dan luego del estallido de una guerra mundial, que por las fechas en que se enmarcan las acciones, apunta a la Primera Guerra Mundial.

⁷⁴ Federico Tinoco también utilizaba un implemento de este tipo, según afirma Oconitrillo, 2011: 23.

educadas deben fingir: “consideraba indelicado e incorrecto exhibir las secretas inclinaciones del ánimo, las cuales debían ocultarse cuidadosamente por prudencia y por distinción puesto que es de gentes educadas y distinguidas ocultar las emociones, los designios y los secretos pensamientos” (1971: 48).

Junto con las características anteriores, Pacomio presenta una gran capacidad para calcular, pues desde el inicio se muestra en favor de la elección de Calixto como presidente; esto se debe a que la consideraba una gran oportunidad para salir de la pobreza en que había caído tras perder su fortuna.

A partir de este proceder de Pacomio, puede encontrarse una cierta uniformidad en las acciones de este personaje, pues, en general, se encarga de fingir un apoyo incondicional ante Calixto, mientras a espaldas del presidente, intenta ganar el favor del ejército para afianzar su golpe de Estado, el cual logra llevar a cabo.

Pacomio únicamente se muestra tal cual en compañía de su hermano Fanfán, pero toma todas las precauciones posibles antes de manifestarse su auténtico temperamento:

-No me agrada,-contestóle orgullosamente Fanfán entrando al salón y tomando un asiento,-usar carros oficiales mientras tú y yo no seamos realmente quienes mandemos.

Al oír estas palabras proferidas en voz alta, Pacomio hizo un gesto de sobresalto, salió a mirar hacia el zaguán de la casa que encontró desierta y volviéndose luego hacia su hermano le habló así:

-Esperaba tu visita y tu consejo y me parece ocioso recomendarte la mayor prudencia en hechos y palabras. Lo que me acabas de decir pudo ser oído y eso habría sido, en estas circunstancias la mayor de las desdichas

Pacomio fué [sic] hacia la puerta que cerró con cuidado y volvió a sentarse junto a su hermano.

-Ya sabes,-prosiguió,- que siempre esperé esta oportunidad magnífica que podrían malograr tontamente algunas palabras indiscretas. Soy el ministro de la Guerra y seré el presidente de la República. Pero no olvides que conviene obrar con prudencia” (1971: 40).

2.3. Otros personajes secundarios

Un tercer grupo de personajes se conforma por aquellos que no cuentan con mayor protagonismo dentro del desarrollo del relato. Entre los personajes secundarios, unos colaboran con el gobierno de Pacomio, sea como espías, que trabajan al amparo de la aprobación gubernamental, tal es el caso de Villano; otros,

como sirvientes ciegos de uno de los dos hermanos, es el caso de Patricio; algunos, alientan a Pacomio y Fanfán porque apoyan a la tiranía en razón de los intereses económicos, como sucede con el señor Valentino.

En el caso de Patricio y Villano, se trata de nombres que pueden leerse como parodia: Villano es colaborador del gobierno y su nombre designa a un rufián: la dirigencia del país, que puede suponerse, debe buscar a personas honorables o de probidad para ejercer una función, busca a los delincuentes para decidir los asuntos nacionales. De igual manera, el nombre de Patricio remite a alguien que destaca, sea por su riqueza o sus virtudes; pero en este caso, el personaje es un cómplice de maldades y de aventuras de Fanfán: es el sirviente (esta es lo primero que contrasta con su nombre) ciego de él, al punto que es capaz de asesinar alevosamente (1971: 38).

El nombre de Patricio alude a un grupo social: el de patricios y oligarcas. Por extensión, el nombre remite al Olimpo, al grupo de intelectuales y políticos que crearon la idea de la identidad costarricense y conformaron a la nación. El hecho de que uno de los aliados de Fanfán se llame Patricio implica que la élite nacional se encuentra del lado de los gobernantes que llegaron al poder por medio de un golpe de Estado: esto se encuentra confirmado en la misma novela, cuando los personajes de importancia social felicitan y se muestran a las órdenes de Pacomio y Fanfán.

Otra serie de personajes son aquellos que no participan directamente de las acciones, sino que obedecen a arquetipos de la alta sociedad ticonia, consiste en un grupo de personajes mezquinos y de vicios sórdidos, que se sientan a la mesa al lado de Calixto para intentar alcanzar el favor del gobernante.

2.3.1. Los ayudantes de Pacomio y Fanfán

Un grupo de personajes se dedica a colaborar con el gobierno de Pacomio a partir de intenciones y finalidades innobles. Uno de estos personajes es Patricio, el criado fiel y el instrumento ciego de Fanfán, un servidor de absoluta confianza del Ministro. Este personaje era “un criado a la antigua usanza que compartía con su señor riquezas y miserias, astuto como un zorro y obediente hasta el asesinato

alevoso” (1971: 38). Tal es la confianza que él inspira en Fanfán que cuando este habla con su hermano sobre asaltar el poder, aparece Patricio como candidato ideal para un puesto de confianza: “Patricio es fiel y astuto, además de prudente y audaz, por lo cual lo necesitamos dentro de un cuartel” (1971: 41).

Además, este personaje es un hombre hábil para asesinar a otros y de alardear de sus delitos. En una reunión con unos amigos, él explica sus métodos para matar a los adversarios (1971: 48), y ya cuando Calixto se halla destituido, Villano mata a algunos revolucionarios por orden de sus superiores (1971: 87). Otra característica compartida entre Patricio y los dos hermanos es el lugar que le otorgan a la elegancia y la apariencia, el servidor de Fanfán es “casi distinguido [sic] en los modales por la fuerza del contagio y del ejemplo” (1971: 48) que ofrecen Pacomio y Fanfán.

Hay un personaje extranjero que llega a Ticonia anunciando la existencia de petróleo bajo el suelo del país (1971: 57). El señor Valentino es un aquilandés educado que recurre al soborno para que el gobierno ticonio apruebe la concesión para explotar el petróleo por parte de las empresas de su país. Como Calixto se opone de forma rotunda, Valentino pide ayuda, primero, al Congreso y a la prensa, en donde “había hecho gestiones habilísimas y contaba en el seno de la Cámara con la ayuda desinteresada de ilustres representantes a quienes había convencido de la conveniencia de entregar el subsuelo [sic] de Ticonia a una explotación productiva” (1971: 63), gracias a que “los dólares de los petroleros de Aquilandia, sabiamente distribuidos por Valentino, lubricaron admirablemente los torpes mecanismos” informativos y gubernamentales del país (1971: 58). Al comprender que el veto de Calixto a la concesión se mantenía y que era imposible continuar con la gestión, Valentino recurre a Pacomio. Ambos conciertan el negocio, en el cual Fanfán también tendría un porcentaje de las acciones y encargan a Florio Gracián “llevar un sobre voluminoso a cada uno de los diputados Sique y Noque” (1971: 63), los dos son, por antonomasia, las fuerzas antagónicas del Congreso, las dos facciones de la Cámara. Una vez que los dos diputados reciben los sobres, ambos logran llegar a un consenso por primera vez.

Valentino sabe que el proyecto no logrará concretarse por medio del soborno al Congreso y propone a Pacomio derrocar a Calixto con el apoyo de Aquilandia

para poder así firmar el contrato petrolero. Pacomio considera llegado el momento que esperaba y planea la rebelión (1971: 64-65). De esta manera, el golpe de Estado se lleva a cabo para proteger intereses extranjeros, y además, cuenta con el apoyo de Aquilandia.

Un tercer personaje, que aparece solo en dos ocasiones en la narración, es Villano. Resalta el hecho de que el nombre designe a un delincuente, a un bandido. La primera vez que se nombra a Villano se lo describe como jefe de “una organización de esbirros”, encargada de acusar a los ticonios con Pacomio y Fanfán de los posibles intentos de rebeldía y demás “chismes” (1971: 86). La banda de espías que Villano dirige fue instaurada por los dos hermanos, quienes oprimen al pueblo, acallan a la prensa y torturan a los presos políticos, en suma, “comenzó a surgir entre los plácidos ticonios una corriente de oposición creciente junto con el más grande arrepentimiento por haber aplaudido el acto heroico de Pacomio, el cual comenzaron a calificar con su verdadero nombre: traición” (1971: 86).

Sobre Villano, además, el narrador expresa que su aspecto físico deja entrever una personalidad astuta. Fanfán encarga a este personaje actuar de alcahuete entre él y Margarita; una vez dictada esa orden, Villano “se inclinó para retirarse, con una sonrisa que se perdía entre los fuertes bigotes caídos, lacios y felinos; sus ojillos de ofidio relampagueaban⁷⁵ de malicioso júbilo y salió a cumplir el mandato del amo” (1971: 91). Villano posee rasgos felinos y ofídicos; es decir, de animales considerados como imágenes de la astucia y la perversidad, por demás, es un personaje que encuentra gozo en hacer el mal y cumplir ciegamente las órdenes que se le encargan.

2.4. Personajes colaterales

Hay una serie de personajes colaterales que se distinguen por sus características de arquetípicas. En el capítulo segundo de la novela, que trata sobre el banquete con que se celebra la elección presidencial de Calixto, se describen algunos invitados como representantes de sectores poderosos o influyentes.

⁷⁵ En la edición de *El crimen de Alberto Lobo* de 1928 este verbo se encuentra conjugado como “relampaguearon de malicioso júbilo” (1928: 84).

El primer personaje al que se describe es Pelafustán, un prestamista gordo y rapaz, enriquecido gracias a la astucia; “un antiguo tilichero ignorante y charlatán que hizo una enorme fortuna a fuerza de astucia, de rapacidades innobles y de un vivir sórdido y miserable”. Pelafustán buscaba trabar amistad con Calixto para “prestarle al nuevo gobierno mucho dinero al veinticinco por ciento mensual entre comisiones e intereses” (1971: 24), un supuesto gesto de filantropía, debido a las condiciones precarias de la economía nacional. El narrador guarda distancia e ironiza sobre este personaje al presentarlo como *filántropo* en apariencia, aunque sus intenciones sean enriquecerse a costa del gobierno.

El nombre de este personaje está formado por un adjetivo de carácter despectivo, y por tanto, farsesco: un pelagatos, que no cuenta con una posición económica ni social, que aparenta algo que no posee. El uso de este nombre deja ver en el texto una intención burlesca, aunque sea de carácter implícito; la élite ticonia está formada por usureros y seres sórdidos en vez de personajes ilustres o destacados.

Un segundo personaje presente en el banquete es Sonio Fisgón, quien, en apariencia, pertenece a un grupo culto y estudioso, al ejercer como abogado y escritor. Se le describe como enojado por no haber sido nombrado como “ministro de Relaciones Exteriores”. De ahí que se desee apoderarse, por medio de intrigas y engaños, de una embajada, haciéndole creer al nuevo presidente que debe ser nombrado por causa de sus actos y cualidades: “seguro de que sus intrigas y méritos harían que Calixto le nombrase ministro plenipotenciario” (1971: 24).

El tercero de los personajes descritos en el capítulo segundo es el señor Mormón. Un comerciante de telas que provee de uniformes a la policía y el ejército. El narrador lo describe como un hombre que se enriqueció ilícitamente, debido a la mala calidad de su producto y el precio exorbitante, su negocio producía “enormes ganancias a cambio de pésimas telas y botones de cartón húmedo que se deshacían” (1971: 24). Lo mismo que los personajes anteriores, Mormón busca la amistad del presidente para el provecho propio, pues en este caso, desea venderle al gobierno “diez mil piezas de géneros podridos a precios fabulosos” (1971: 25).

El cuarto de los asistentes al banquete es Florio Gracián⁷⁶, un miembro de la “crema capitalina”, que se encargaba de entretener al nuevo gobernante con “historias alegres y chistes grotescos, sabiendo que a Calixto le encantaban”. El interés de Gracián era conseguir una concesión “para explotar los riquísimos bosques del valle de Tontín en el norte de Ticonia” para venderle la concesión a madereros de Aquilandia (Estados Unidos), lo cual le dejaría en ganancia los “codiciados dólares” (1971: 25) de las empresas extranjeras.

Un último personaje que se encuentra descrito en el episodio del banquete es Cirilo Bobín, un petimetre que “tenía fama de tonto” (1971: 26) y deseaba el puesto de jefe de Protocolo. Bobín se caracterizaba por su gusto en el vestir y su conocimiento en asuntos de moda y elegancia.

De los cinco personajes descritos, todos se caracterizan por buscar la forma de sacar algún provecho del gobierno y su dirigente; por esa razón, muchos de ellos buscaban despertar la simpatía de Calixto. En la descripción y nombres propios de estos personajes se acude a la ironía; así, se llama “filántropo” a Pelafustán. A la vez, es notorio que dos de ellos se caracterizan por su carácter corrupto: el señor Mormón busca vender telas podridas a precios exorbitantes mientras que Pelafustán desea prestarle dinero al Estado para cobrar jugosos intereses. De los restantes tres, uno de ellos, Florio Gracián, desea enriquecerse a costa de los bienes públicos, como son los bosques de Tontín. Por su parte, los dos restantes buscan un puesto en el gobierno: Bobín codicia el puesto de Jefe de Protocolo en razón de su finura y Fisgón anhela ser embajador en Aquilandia o ministro plenipotenciario. Puede colegirse que todos ellos buscan de forma velada el beneficio y el provecho propios, mientras que le muestran a Calixto un semblante amistoso. En suma, la sociedad descrita en el texto se encuentra caracterizada como hipócrita, al presentar una careta que oculta intenciones codiciosas.

⁷⁶ El apellido de este personaje remite a Baltasar Gracián (1601-1658), sacerdote jesuita y escritor español considerado parte del Barroco español. Según Sánchez Laílla y Laplana Gil, su texto más recordado, *El criticón* (publicado entre 1651 y 1657 en tres partes), consiste en “una alegoría épica y satírica que [...] expresa una visión desengañada del mundo y una lección ética acerca de la vida del hombre en la tierra y su ulterior destino”. Así, el apellido de Florio Gracián estaría justificado por su desengaño: Fanfán enamora a Julia, novia de Gracián, y después, ordena la encarcelación de Gracián.

No debe dejar de tomarse en cuenta que Chacón Trejos vivió de cerca los hechos que inspiran su novela, pues en 1914, fecha en que González Flores asumió la presidencia, él contaba con veinticuatro años; desde 1919, año en que sucedió el último de los hechos que se reelabora en el texto literario, hasta 1928 pasan nueve años. Es posible que la distancia, tanto cronológica como geográfica (el autor vivió en Florencia desde 1926) haya dado ocasión para tomar distancia de las acciones y los hechos, y poder apreciar el periodo en una perspectiva que no siempre otorga la inmediatez.

2.5. *Los personajes dobles*

Con respecto a los planteamientos y teorías sobre el motivo del doble literario, Bargalló equipara el desdoblamiento del Yo con los problemas y relaciones del Yo y del Otro, puesto que, al menos en el campo de la literatura, el doble se concibe como la simple oposición de contrarios, es decir, el Otro se considera como complemento del Yo.

La relación de complementariedad instaurada entre ambos halla su razón de ser en el reconocimiento de una falta o carencia del Yo, que busca llenar su propio vacío; de ahí, que la aparición del doble traiga consigo el anuncio o el temor de muerte: “la aparición del Doble sería, en último término, la materialización del ansia de sobrevivir frente a la amenaza de la Muerte”.

A la vez, el tema del doble se encuentra estrechamente relacionado con el disfraz. Bargalló propone que el personaje doble y el disfraz están íntimamente relacionados. Tal conexión obedece a que se considera al Otro como una alternativa del Yo, un *alter ego* que se manifiesta a través del uso de la máscara (Bargalló, 1994:11). En otras palabras, al acudir a un disfraz, yo soy dos seres a la vez: poseo la identidad que me otorga la máscara, aunque al mismo tiempo, no pierdo la identidad oculta por la careta. Incluso, Bargalló sostiene que ambos, doble y máscara, son equivalentes, así como ocurre con la sombra (1994: 12).

Otra variante de esta categoría se refiere al mito de los gemelos idénticos (el *Doppelgänger*). Según este sistema de imágenes, es posible hallar identidad de nombres y atributos para ambas personas, aunque sean diferentes; es decir, en el

caso de los gemelos, se encuentra, a la vez, una relación de identidad y de complementariedad. Este hecho provoca, incluso, rivalidad entre ambos hermanos (Bargalló: 1994, 13). El autor propone como ejemplo el mito de Anfitrión: Júpiter adopta el aspecto del hombre para compartir cama y mesa con la esposa de Anfitrión; Bargalló anota: “Es el hermano gemelo que procede del exterior, quien provoca el engaño, quien permanece dentro de la casa del hermano, ocupando el lugar de éste en la mesa y disfrutando de la compañía de la cortesana, mientras que el otro gemelo se ve privado de la casa, de la mesa y de la dama” (1994: 14).

Para que ocurra el desdoblamiento, es necesario que las dos entidades sean encarnaciones alternativas de un mismo individuo, que coexistan dentro del mismo mundo ficcional, para lo cual, es necesario que ambas surjan de un único individuo (Bargalló: 1994, 15). Bargalló propone una clasificación de este proceso: desdoblamiento por fusión, por fisión o por metamorfosis.

El desdoblamiento por fusión supone que dos individuos distintos, por un proceso de aproximación constante o de forma repentina, terminan siendo uno. A modo de ejemplos, Bargalló señala el cuento de Poe “William Wilson” como un desdoblamiento por fusión paulatina y “El horla”, de Maupassant, como fusión repentina. El desdoblamiento por fisión se da cuando aparecen dos personificaciones, aunque solo existe un solo ser, podría pensarse que este es el caso de los personajes con una doble personalidad, así como la situación descrita en *La nariz*, de Gogol. El tercer tipo es el de la metamorfosis: un único individuo se transforma reversible o irreversiblemente en otro ser, como en *El extraño caso del doctor Jekyll y Mister Hyde*, de Stevenson o en el texto de Kafka, *La metamorfosis* (Bargalló, 1994: 17).

Por su parte, Jourde y Tortonesse (1996: 3) consideran que el doble solo puede manifestarse cuando dos individuos perturban la naturaleza misma del ser, puesto que cada entidad debe ser distinta.

Jourde y Tortonesse opinan que el doble remite, de forma necesaria, a una conciencia; es decir, únicamente se puede considerar la existencia de un doble entre los sujetos. Desde la perspectiva cristiana, los individuos son únicos puesto que no existen dos almas idénticas, tal es la esencia de la *ley de la diferencia*. Esta unicidad

de las almas hace que se relacione al doble con lo diabólico y que se le otorgue un origen sobrenatural. El aspecto único del alma permite a ambos autores afirmar la existencia de un doble cuando dos seres son idénticos entre sí de forma que se perturbe la *ley de la diferencia* (1996: 4-6). En suma, al subvertir el principio de que todo ser es diferente de otro, el doble necesita, para manifestarse, del casi absoluto parecido entre dos sujetos: “La regla de la identidad que perturba la diferencia se encuentra en todos los casos de excesiva semejanza” (1996: 6. Traducción propia).

En cuanto al doble que aparece en la literatura, los autores consideran que se trata de una continuidad del doble que se puede encontrar en los mitos (1996: 7), puesto que el doble literario remite a los orígenes: al igual que en los relatos sagrados, las fundaciones se llevan a cabo por acción de un doble; en ocasiones, hermanos gemelos, o bien, figuras próximas de la fuente creadora. Un ejemplo de esto es la fundación de Roma por los hermanos Rómulo y Remo, uno de los cuales, debe ser sacrificado. Como ilustración de la cercanía del doble a la fuente originaria, se encuentra el mito de Caín y Abel, en que este muere a manos de aquel. Tal semejanza entre distintas culturas hace pensar que “toda cultura [...] no puede edificarse más que sobre el recuerdo de una escisión, y avanzar hacia una reunificación imposible” (1996: 8. Traducción propia). Esta es la razón por la cual, el doble, a la vez que remite a una escisión, contiene la idea de una totalidad.

Jourde y Tortonese se encargan de analizar las distintas manifestaciones del desdoblamiento, así como las distintas expresiones simbólicas de la sombra, el reflejo, el espejo, la escisión del individuo, sea esta separación física o psíquica (la doble o múltiple personalidad) y la multiplicación del sujeto a través del clon. A partir de los análisis de manifestaciones de este tipo, los autores plantean que el desdoblamiento necesita de la cohabitación de las dos o más entidades en juego, o bien, de la separación corporal para mostrar la visible semejanza entre las dos entidades. De ahí, que los autores propongan que el doble debe compartir, total o parcialmente, un mismo cuerpo. Este requisito para que se pueda tratar de un doble lleva a formular la pregunta de si los hermanos de sangre puedan clasificarse como dobles, debido a que su inclusión, si se sigue la condición de la unidad corporal, es

problemática. Solo “una tensión creada por el exceso de similitud, generalmente enraizada corporalmente, permite hablar del doble” (1996: 16. Traducción propia).

En el texto que se comenta, aparece una de las manifestaciones del doble con Pacomio y Fanfán. Al inicio, ambos se encuentran separados, pues mientras Pacomio se desempeña en las labores del gobierno, Fanfán “vivía retirado en una hacienda de plátanos que administraba por un sueldo raquítico en un clima insalubre” (1971: 37). Al asumir Pacomio el Ministerio de Guerra, Fanfán lo visita; es en ese instante que ambos personajes serán un doble formado por fusión, según la clasificación plateada por Bargalló.

La fusión operada entre Pacomio y Fanfán se da por las características que comparten y por las habilidades en que logran ser complementarios. Ambos se consideran miembros de un grupo selecto, se preocupan por la elegancia y los modales y ambos son ricos empobrecidos. Los rasgos que los diferencian son complementarios, pues Pacomio afirma cuando dialoga con Fanfán: “Nuestro es el porvenir, ya ves qué bien nos complementamos: tú, impetuoso y temerario; yo, astuto y calculador. ¿Quién puede vencernos?” (1971: 44). Desde ese instante, los dos hermanos van a proceder como si fueran uno solo para conseguir un fin en común: el poder político de Ticonia.

Entre Pacomio y Fanfán existen algunos aspectos que los unen como si fueran un único personaje, un mismo actante dentro de la conformación de la novela, y a la vez, hay elementos diferentes, propios de cada personaje. En los cuadros siguientes se sistematizan tanto las similitudes como las diferencias entre ellos:

Cuadro 1
Diferencias y similitudes entre los personajes Pacomio y Fanfán

Pacomio	Fanfán
Diferencias entre ellos	
Disimula y finge	No finge ni disimula
Es prudente	Es osado
Su ánimo es cambiante de repente	No cambia de ánimo
Espera el momento justo para actuar	Desea la inmediatez
No festeja	Participa en fiestas báquicas
No tiene aire marcial	Posee aire marcial
Similitudes entre los personajes	
Ambos se preocupan por la elegancia Son cuidadosos con los buenos modales Son arrogantes Poseen una buena educación De pensamientos similares: ambos piensan en derrocar a Calixto Ambos son ricos empobrecidos	
Cuadro 1. Diferencias y similitudes entre los personajes Pacomio y Fanfán. Elaboración propia.	

Capítulo III

Los referentes textuales de la novela

Por lo común, la crítica ha leído *El crimen de Alberto Lobo* como un texto cifrado del que se han de descubrir los referentes que inspiran la creación de personajes, espacios y situaciones. Al mismo tiempo, se ha convenido en que el texto trata acerca del gobierno de Alfredo González Flores, que va de 1914 a 1917, su derrocamiento a instancias de Federico Tinoco y la posterior caída del régimen despótico por causa del asesinato de Joaquín Tinoco, hermano de Federico.

A la luz de las similitudes entre lo histórico y la invención textual, es indiscutible la relación entre los hechos políticos de la Costa Rica de principios de siglo XX y la creación novelesca. Gonzalo Chacón Trejos tomó a personas, lugares e ideas que estaban a su alrededor para crear un ambiente verosímil, un mundo, que si bien es parecido a una parte de la realidad en que él vivió, posee características propias. En otros términos, Chacón Trejos tomó elementos de la realidad extratextual para construir, por medio de la representación literaria, un mundo posible en que, tal como explica Noé Jítrik, el referido, es decir, el texto cuenta con una serie de referentes textuales, que pueden ser similares a los elementos del mundo real.

El país en que se van a desarrollar las acciones del relato tiene por nombre Ticonia. Para un lector de 1928, ese nombre hubiera resultado muy claro: el narrador se inspira, para crear esa “pequeña república” (1971: 17), en Costa Rica, el país donde viven los *ticos*⁷⁷. De esta manera, es claro que el lector nacional y el narrador comparten ciertos rasgos, ambos logran una identificación entre ellos en razón de que comparten un mismo espacio, tanto el lector como el escritor son costarricenses, pues la primera edición de la novela se publicó en la ciudad de San José.

De este país imaginario, son cuatro los lugares en que ocurren las acciones relatadas: la capital, que lleva por nombre Abra⁷⁸; dos provincias: Florinia y Manudia;

⁷⁷ Esta palabra no aparece en el *Diccionario de costarriqueñismos* (1892), de Carlos Gagini.

⁷⁸ El nombre de Abra, además de aludir a una abertura entre dos montañas, puede estar relacionado con el topónimo con el que se fundó la ciudad capital: Villa Nueva de la Boca del Monte: la abertura de la montaña, lo cual concuerda con la ubicación geográfica de la capital. Carlos Molina Montes de Oca menciona que este

y un puerto: el Puerto de Las Arenas. La capital de Ticonia, con seguridad, tuvo como referente a San José, capital de Costa Rica. Geográficamente, la cabeza del país se encuentra en medio de dos cordilleras, junto con las ciudades principales de tres provincias. El llamado “Valle central” se conforma por San José, Heredia, Alajuela y Cartago, así, es posible que el autor de la novela se haya inspirado en la situación geográfica de la capital para darle nombre a la cabecera de Ticonia, pues el abra es la abertura entre dos montañas; referiría, de esta manera, a que en Ticonia, al igual que en Costa Rica, el poder y el mando de la nación se encuentran situados entre dos cordilleras.

Florinia encuentra su correlato en la realidad con Heredia, la única provincia que el pueblo ha designado con el nombre de “Ciudad de las flores”. El referente de Florinia se explica, además, porque Calixto parte un pastel durante el banquete de elección, que le recuerda su infancia en esa provincia. El pastel representa a “una torre antigua que existe en Florinia dominando la ciudad” y que estaba ubicada en el centro de la urbe (1971: 26-27). La edificación a la que se alude es, sin duda, el fortín, que está en el centro histórico de Heredia, y aún hoy puede apreciarse⁷⁹.

Una vez que el lector de inicios de siglo xx tuvo claro que Ticonia eligió como gobernante a un abogado que vivió y creció en Florinia, hubiera sido fácil relacionar a Calixto con Alfredo González Flores. Transcurridos apenas nueve años desde la caída de Tinoco, el lector, que con seguridad vivió los acontecimientos en que se inspiran las acciones que lee, podía establecer la relación entre Calixto y González Flores sin mucho esfuerzo. Por demás, ambos son escogidos de la misma manera para regir el rumbo de la nación: tanto Calixto como González Flores son elegidos por el Congreso sin haber recibido el apoyo del colegio electoral; el primero “se había sacado el gordo de la lotería sin tener billete” (Chacón Trejos, 1971: 24) y

nombre se debía al efecto visual provocado por el descenso de los cerros situados al este de Desamparados para llegar al paraje donde hoy se encuentra la ciudad de San José (2015:114).

⁷⁹ El fortín consiste en un torreón que se ordenó construir en 1876 por el comandante de plaza de Heredia, Fadrique Gutiérrez, quien lo diseñó. El edificio consta de tres partes: una base cuadrangular con dos filas de troneras, de la cual sale la segunda parte, de forma cilíndrica, también con troneras. La tercera parte, a modo de balcón, posee forma octogonal; en total, el inmueble cuenta con trece metros y veinticuatro centímetros. El 10 de octubre de 1882, el presidente Bernardo Soto ordenó su demolición, aunque esta orden no llegó a ejecutarse. El 2 de noviembre de 1974 fue declarado Monumento Nacional (Meléndez y Ramírez, 2001: 49-50).

González Flores consiguió “la presidencia de la República [...] sin haber recibido un solo voto popular” (Oconitrillo, 2011: 15).

Por su parte, de la provincia de Manudía solo se presenta al lector una plaza, en la cual se alza la estatua del héroe nacional de Ticonia. Pacomio va a rendir homenaje a este héroe, aunque ese tipo de celebración le parezca una mojiganga (1971: 95). La escultura del soldado cuenta con una tea y un fusil, y camina con paso tímido y cauteloso (1971: 96). La figura de este soldado, a quien Ticonia ha erigido como patrono de un altar para el culto de la nacionalidad, se inspira en la estatua de Juan Santamaría, que tal como lo describe el narrador, se encuentra en el centro de una plaza de Alajuela; Santamaría lleva un fusil en la mano izquierda y una tea encendida en la derecha⁸⁰.

Además, aún hoy es costumbre que cada 11 de abril el Consejo de Gobierno se reúna en Alajuela para celebrar el aniversario de la batalla de Rivas, tal como hizo Pacomio “el día de la fiesta nacional de Ticonia” (1971: 95). El nombre de Manudía está claramente relacionado con el apodo que reciben los alajuelenses, a quienes la población costarricense trata de *manudos*, aunque la razón de este apodo no está del todo clara⁸¹.

El único espacio de la periferia de Ticonia que el narrador describe es un puerto en que viven pescadores. El Puerto de las Arenas posee un nombre muy similar a una de las ciudades costeras más importantes de Costa Rica: Puntarenas. Es indudable que este nombre se compone de dos partes (punta-arenas); además, la última parte de este coincide con el final del nombre del puerto en el que muere Alberto Lobo.

Un país que aparece solo mencionado en el relato es Aquilandia, esta nación no reconoce a Pacomio como presidente de Ticonia, y en su legación se refugia

⁸⁰ El texto novelesco describe el monumento a Juan Santamaría tal cual es en la realidad. El soldado sostiene en la mano izquierda un fusil con bayoneta y en la derecha una tea encendida. Fue inaugurado, el 15 de setiembre de 1891, durante el gobierno de José Joaquín Rodríguez (1890-1894), aunque las gestiones para levantar el monumento empezaron en 1887 (Rodríguez Vega, 1980: 112). Carlos Gagini escribió una novela sobre las acciones de 1856 y la inauguración de este monumento, llamada *El Erizo* (1922), en esta novela la inauguración se fecha el 11 de abril de 1891. La escultura fue hecha por el francés Arístide Croisy (1840-1899) (Rivera, 2010: sp).

⁸¹ Carlos Gagini, en el *Diccionario de costarriqueñismos*, afirma que el manudo es una persona “de manos grandes y toscas”, además, es “apodo injurioso que daban a los habitantes de Alajuela los de las otras provincias [...]”(2010: 137).

Calixto el día en que se asalta el poder, Calixto acude “a una legación extranjera cuya bandera fuese un refugio respetado y aun temido por los usurpadores”, luego de que Calixto buscara refugio en representaciones del extranjero, se extiende el rumor de un próximo desembarco de “soldados aquilandeses”, el cual no llega a efectuarse (Chacón Trejos, 1971: 81-82).

Las marcas del texto sobre Aquilandia permiten afirmar que es una nación poderosa, que puede intervenir en los asuntos de otros países. El nombre se deriva del vocablo latino *aquila*, que remite al águila; además, en las “Palabras explicativas” que preceden al texto en la segunda edición de la novela, aparece la aclaración de que Aquilandia es “Tierra de Águilas” y de que su correspondiente, en la realidad, es Estados Unidos (1971, 14). Este país se caracteriza por emplear a esa ave como emblema. De esta manera, Chacón Trejos tomó la imagen del águila par dar nombre a una nación casi temida por los insurrectos de una pequeña nación como Ticonia.

Afirmar que el referente de Aquilandia es Estados Unidos se justifica por las relaciones diplomáticas entre el gobierno de Tinoco y el de Wilson: Ricardo Fernández Guardia y Alejandro Alvarado Quirós parten hacia Estados Unidos para solicitar el asentimiento de ese país para el gobierno de Costa Rica, pero la negociación fracasa (Oconitrillo, 2011: 124). El resultado se atribuye a la intervención de González Flores, al creerse que capitalistas estadounidenses tomarían el control de las aduanas y de la Fábrica Nacional de Licores si Costa Rica incumplía el pago de los préstamos adquiridos (2011: 39). De igual manera, el reconocimiento del gobierno por parte de Estados Unidos no se dio sino hasta que se restituyó el orden constitucional anterior a 1917, a pesar de que Federico Tinoco organizara una elección para legitimar constitucionalmente su administración.

A la negativa de reconocer el gobierno de Tinoco, se sumó el temor provocado por las acciones expansionistas de Estados Unidos en Nicaragua, que estuvo invadida por los marines de ese país entre 1912 y 1933 (Cuevas, 2014: 56). E igualmente, por el control de Estados Unidos en la zona del Canal de Panamá, construido poco tiempo antes.

En cambio, en Costa Rica, el gobierno de Tinoco fue apoyado por amplios sectores de la población. En especial, el apoyo de la clase acomodada del país fue

explícito, puesto que ello acababa con el gobierno impopular de González Flores, y además, el apoyo de la élite se debió a que Tinoco había prometido el restablecimiento del orden constitucional: esto se llevó a cabo con la redacción de una nueva Constitución Política en 1917, poco tiempo después de haber asumido la presidencia.

No extraña que *El crimen de Alberto Lobo* se haya leído con un afán de desentrañar cuáles son los verdaderos referentes de cada lugar o de cada personaje, puesto que el público lector que recibió de primera mano esta novela, además de haber visto de cerca la caída de los hermanos Tinoco, y aún con seguridad, la elección y el derrocamiento de González Flores, pudo reconstruir el mundo que sirvió como base para la creación de Ticonia, sus gobernantes y las intrigas, fueran públicas o sentimentales, que el texto aborda.

En cuanto a los personajes de la novela, es necesario tratar a Pacomio, Fanfán, Calixto, Alberto Lobo y Valentino. El primero de los personajes mencionados es un hombre astuto, que se mueve con alevosía y en razón del propio bienestar; Pacomio es un personaje dedicado a la política que utiliza una conducta de ocultamiento de las intenciones para que los demás no adivinen sus objetivos, es un aficionado al buen vestir y a cuidar de su apariencia; además, es el único personaje que lleva una peluca. Resulta significativo este hecho, en tanto la peluca sirve para ocultar algo y mostrar una apariencia que en realidad es distinta. Este hecho dejaría entrever en la peluca un símbolo de la apariencia falseada y del ocultamiento, y por tanto, un rasgo de Pacomio: un personaje que cambia no solo su apariencia, sino que oculta sus verdaderos intereses y sus intenciones.

Al igual que Pacomio, Federico Tinoco Granados fue un político durante las primeras décadas del siglo XX; según Eduardo Oconitrillo, Tinoco empezó su carrera pública en 1905 con la bandera del Partido Republicano, y por el hecho de sufrir de alopecia, las fotografías y pinturas de la época, según Oconitrillo, lo mostraban con cejas postizas y con peluca (2011: 23).

Además de la semejanza en la apariencia, Pacomio y Federico Tinoco poseen un parecido en cuanto a sus orígenes y su crianza. El segundo, junto con su esposa, conformó una familia de la aristocracia nacional, “una familia principesca” (2011:

50)⁸². De igual manera, Federico Tinoco se educó en Estados Unidos, y luego en Bélgica, después de estudiar en el colegio de jesuitas de Cartago (2011: 20); la formación en el extranjero era, sin duda, para los hijos de las familias pudientes del país y que pertenecían a la oligarquía, enriquecida por el comercio del café. Es este el grupo social del que se distancia ideológicamente Chacón Trejos para escribir su novela, puesto que se describe críticamente a los caudillos de corte liberal, como es el caso de Federico Tinoco.

Pacomio cuenta con un hermano llamado Fanfán, en quien confiaba sus proyectos y sus ambiciones, ambos se dedican a ejercer su fuerza y poder sobre el resto de Ticonia. De igual forma, Federico Tinoco guardó relaciones muy estrechas con su hermano Joaquín. El personaje de Fanfán se caracteriza por ser atractivo y seductor, un personaje elegante y astuto que se considera a sí mismo y a su hermano como dos personas superiores a los demás en virtud de su abolengo y su valentía. Según Eduardo Oconitrillo, Joaquín Tinoco era también un hombre seductor, hermoso y valiente. Sobre él, este historiador anota:

El hermano menor del presidente era valiente y audaz y su voluntad se imponía, sin titubeos, en el ejército y en la policía [...] El Senado y el Congreso les eran en su mayoría sumisos, por lo que el poder que ejercían los dos hermanos era casi absoluto (2011: 49).

En cuanto a la persona de Joaquín, Oconitrillo afirma que era un hombre seductor, un “apuesto militar” de “exquisitos modales” capaz de llevar a un estado casi hipnótico y era “admirado por las mujeres” (2011: 50). Es indudable que Chacón Trejos creó la figura de Fanfán a partir del Ministro de Guerra. Fanfán “era capaz de amar a todas las mujeres”, y se dedicaba a seducir (1971: 99).

Una similitud en cuanto a la gestión de Fanfán y Joaquín Tinoco cuando dirigieron el Ministerio de Guerra fue la persecución de ciudadanos y la conformación de un cuerpo de espías. Una vez que Pacomio y Fanfán se sientan en el sitio de la presidencia, “una vasta organización de esbirros, cuyo jefe era un

⁸² Samuel Stone estudió la genealogía de la clase dirigente del país, a la cual considera como descendiente del conquistador Juan Vásquez de Coronado. De acuerdo con Stone, Federico Tinoco descende de este conquistador, y pertenece a la que él llama la rama D de la descendencia. Véase al respecto Stone, 1982: 392-512.

tal Villano⁸³, llevaba los chismes a oídos del inquieto Pacomio y del iracundo Fanfán” (1971: 86); otro tanto sucede, nueve años antes de que se publicara la novela, en el país; Oconitrillo sostiene que esa organización existió y consistía en un “cuerpo de espionaje” (2011: 49).

Joaquín y Federico Tinoco, durante su gobierno, llegaron a formar un equipo en que ambos se dividían las responsabilidades tanto militares como administrativas. Tal es su división de las labores que los estudiosos del periodo llegan a considerarlos como un doble. Oconitrillo explica este aspecto de forma clara:

Si Federico Tinoco representó el *poder*, Joaquín fue la *fuerza* que lo sostuvo cuando se le tornó difícil empresa al presidente. Si *Federico era frío, astuto, calculador*, en el manejo de los asuntos de Estado, *Joaquín, por el contrario, era valiente, osado, arrogante* y tenía en sus manos el control de las armas que sostenían al gobierno (2011: 221. Destacado propio).

No es de extrañar que Gonzalo Chacón Trejos haya descrito a Pacomio como un personaje que calcula, que espera con paciencia el momento oportuno para actuar; como tampoco es de extrañar que Fanfán sea el impulsivo, osado y arrogante que, antes de esperar el instante propicio, se lanza y se arriesga con tal de lograr su propósito y su cometido.

Otro personaje que, al parecer, cuenta con un referente concreto es el propio Alberto Lobo. Este personaje es un joven ebanista que vive en la capital y que asesina a Fanfán con un doble propósito: resarcir el honor de la mujer que él amaba y restaurar la dignidad de Ticonia, mancillada por los dos personajes que instauran una dictadura.

En la novela, este crimen se lleva a cabo una noche, en una esquina de Abra, Alberto Lobo asesta un disparo debajo de un ojo, lo cual causa una muerte instantánea (1971: 113). El asesinato de Joaquín Tinoco, el diez de agosto de 1919, sucede en circunstancias idénticas: ese día, en la esquina formada por la calle tres y la avenida siete, en Barrio Amón, un hombre dispara a quemarropa contra el ministro, la bala “penetró una pulgada por debajo del ojo derecho [...] atravesó el cerebro y salió por la parte posterior de la cabeza” (Oconitrillo, 2011: 215-216).

⁸³ Según las palabras introductorias de la segunda edición de la novela, este personaje remite a Arturo Villegas.

Las similitudes entre la muerte de Fanfán y la de Joaquín Tinoco son muchas: ambos mueren en una esquina de la capital, de noche, a causa de un tiro de bala cercano a un ojo; el hombre que lo asesina huye corriendo del lugar y no se lo puede juzgar por su acto. A criterio de Oconitrillo, el hombre tomó la avenida siete y tomó la calle nueve de San José hacia el norte (2011: 216); en el relato, Alberto Lobo “echó a correr por la desierta calle” (1971: 113) y se escondió entre la maleza, a orillas de un río. Cerca del lugar en que ocurrió la muerte de Tinoco, se encuentra el río Torres, al norte de San José, es claro que el escenario descrito por Chacón Trejos corresponde, en gran medida, con el lugar en que sucedió la muerte del Ministro de Guerra, nueve años antes de que se publicara *El crimen de Alberto Lobo*.

Según la versión oficial del gobierno con respecto a la muerte de Tinoco, Agustín Villalobos Barquero era un hombre de veintiún años, ebanista de la capital, que participó en las protestas contra el régimen. A pesar de que existen muchas versiones y especulaciones sobre el asesinato, la más aceptada de ellas explica que el ebanista cometió el hecho pues “creía que la única manera de librar a su patria del régimen despótico que la ahogaba, era matando al hombre fuerte del gobierno” (Oconitrillo, 2011: 223).

La idea de que fue Agustín Villalobos quien cometió el crimen se respalda por varios testimonios recogidos en fechas posteriores al diez de agosto de 1919, que es la fecha de la muerte de Joaquín (véase Oconitrillo, 2011: 225-237). La idea de que Joaquín Tinoco murió por causas sentimentales también es una posibilidad, en razón de su atractivo y su éxito en la conquista aunque no parece ser una de las hipótesis sobresalientes sobre esta muerte; al parecer, Chacón Trejos, gracias a las libertades que permite la narración ficcional, ideó que la causa principal del crimen haya sido el amor que Alberto Lobo sentía por una de las mujeres que Fanfán quiso, aunque no sea una de las razones primordiales que anotan quienes han estudiado los hechos históricos.

Es de notar que Alberto Lobo y Agustín Villalobos comparten el oficio: ambos son ebanistas que trabajan en la capital. De igual manera, la muerte de ambos es muy similar: según la novela, Lobo toma el tren al Puerto de las Arenas, y tiempo después, cae de una embarcación y se ahoga en el mar (1971: 123-124). Por su

parte, Agustín Villalobos “murió ahogado en la playa de Puntarenas” el cinco de noviembre de 1919. La veracidad de esta muerte no está del todo comprobada, pues otra versión de los hechos indica que él salió del país protegido por el propio gobierno (Oconitrillo, 2011: 224).

En su estudio sobre el periodo, al abordar las consecuencias de la caída del régimen, Eduardo Oconitrillo menciona el texto de Chacón Trejos y lo califica como “una novelita de carácter histórico”, inspirada en los acontecimientos de los últimos días del régimen de Tinoco; más adelante, el intelectual anota que la identificación entre Alberto Lobo y Agustín Villalobos es indudable, debido a que “Alberto Lobo, el héroe de la novela, corresponde en la vida real a Agustín Villalobos, según el escritor [de la novela]”. En la línea siguiente se reafirma esta idea: “Fidelina Barquero, madre de Agustín, confirmó la versión en un relato que apareció en el *Diario de Costa Rica* el 29 de setiembre de 1935” (2011: 224-225).

Durante la crisis, un personaje que se hacía llamar como señor Valentino aparece en Ticonia para anunciar un proyecto que dejaría miles de cristóbales⁸⁴: la explotación de petróleo en el territorio de ese país (1971: 57). El nombre de Valentino está tomado casi de forma literal: Lincoln G. Valetine fue un judío-alemán, nacionalizado norteamericano que llegó a Costa Rica a concretar la fundación de una empresa petrolera. Oconitrillo anota que era un hombre de negocios, aunque inescrupuloso, puesto que “negocia votos y conciencias” (2011: 19). El personaje de la novela es, a la vez, un hombre que recurre al soborno de los grupos poderosos para lograr su cometido; según el texto,

Los dólares de los petroleros de Aquilandia, sabiamente distribuidos por Valentino, lubricaron admirablemente los torpes mecanismos periodísticos, judiciales [sic], legislativos y gubernativos de Ticonia de tal modo, que la Cámara emitió una ley que otorgaba la concesión codiciada por Valentino (1971: 58).

Tal como se narra en la novela, Alfredo González Flores se opuso a esa negociación, vetó el proyecto con decisión firme. A pesar de ello, el Congreso

⁸⁴ La moneda que se utiliza en Ticonia son los cristóbales, la cual guarda semejanza con la moneda corriente en Costa Rica: el colón. Es evidente que ambos remiten a Cristóbal Colón, y de ahí, Chacón Trejos tomó el nombre para el dinero con que negocian los ticonios.

aprobó el contrato, llamado Pinto-Greulich, y ordenó su publicación en el diario oficial (véase Oconitrillo, 2011: 19; Salazar, 1995: 64).

La correspondencia entre los elementos del mundo ficcional y la realidad factual no se limita a personas y lugares, sino que en Ticonia hay instituciones que poseen alguna similitud con las instancias costarricenses. Durante su gestión como presidente de Ticonia, Calixto funda dos instituciones para promover, por una parte, las labores del gobierno, y por otra, la estabilidad de la economía. Él busca apoyo en la prensa con la fundación de *El Debate* e interviene en la economía ticonia con la fundación del Banco Nacional (Chacón Trejos, 1971: 45, 55). Ambas instituciones se basan en dos de las medidas que tomó Alfredo González Flores durante su periodo de gobierno: para apoyar sus proyectos, González funda *El Imparcial* y el Banco Internacional (Oconitrillo, 2011: 16-18). El diario desaparece después del golpe de Tinoco, pero el banco, “en 1936, cambiará su nombre por el de Banco Nacional de Costa Rica”, el cual aún lleva ese nombre (2011: 16).

Otra de las instancias que se mencionan en la novela y que pueden identificarse con instituciones costarricenses es el caso del periódico *La Nación*; en la novela, la protesta de las maestras y sus estudiantes culmina con el incendio de este diario y la intervención violenta de la policía (Chacón Trejos, 1971: 87).

Durante el gobierno de Federico Tinoco, del nueve al trece de junio de 1919, se llevaron a cabo protestas, principalmente, por parte de los estudiantes de secundaria; el viernes 13 de junio, después de apedrear la caballeriza del Estado, el pueblo incendió el edificio en que se editaba *La Información*, “periódico que se había convertido en el vocero de la tiranía”, la revuelta concluyó cuando desde el cuartel Bellavista, donde hoy se encuentra el Museo Nacional, se hicieron algunos disparos contra las personas (Oconitrillo, 2011: 186).

Según Oconitrillo, la fuerza policial no intervino:

El ministro de Guerra, Joaquín Tinoco, se hallaba en la frontera norte, en campaña contra los revolucionarios de Julio Acosta. Y [durante el incendio del diario] Pelico⁸⁵ quedó perplejo. No se atrevió, tuvo temor de contener a bala al pueblo desbordado, mientras su esposa, doña María, apaciguaba los ánimos exaltados en la Casa Presidencial. Federico llamó a su hermano quien llegó horas después a la ciudad,

⁸⁵ Este era el sobrenombre con que se conoció a Federico.

pero ya todo estaba consumado. Hay que reconocer que los hermanos Tinoco pudieron haber ordenado una carnicería, pero no lo hicieron (2011: 186-187).

Es de notar que, según el pasaje anterior, el gobernante no actúa ni ordena actuar a los hombres armados si no se encuentra su hermano cerca. Otro aspecto notable consiste en que, si se compara el incendio de *La Nación*, del relato novelesco, con la reseña de cómo el pueblo incendió *La Información*, se encuentra algo que puede llegar a considerarse como una inexactitud de Chacón Trejos: en la novela, la policía interviene violentamente y Fanfán cabalga a la cabeza del pelotón para refrenar a la turba (1971: 87). Según la cita anterior, Joaquín Tinoco no comandó a la tropa durante la protesta porque no se encontraba en la capital, ni el ejército reprimió con la fuerza a quienes protestaban.

A pesar de esta aparente incongruencia entre lo que narra la novela y lo que afirma el relato que se ofrece al lector como constatable, real y verdaderamente sucedido por ser *historia*, y por tanto, *no ficción*, debe recordarse que, en tanto narración de hechos verosímiles creados por la imaginación de un autor, el discurso literario no está obligado a referir los hechos tal cual sucedieron, aunque el texto en cuestión se clasifique, se estudie y se lea como novela histórica. Esta modificación de la realidad responde a una intención: distanciarse del discurso oficial, propio del Estado, con el fin de subvertir ese discurso y criticar las prácticas políticas propias de inicios del siglo XX en Costa Rica. Esto implica que Gonzalo Chacón Trejos está, en el aspecto ideológico, en contra del quehacer político de su época y de las prácticas propias de una dictadura. Involucrar a uno de los dirigentes en contra del pueblo pone de manifiesto la valoración negativa con que se trata el poder despótico y la represión a la que se sometió al pueblo.

Sin importar las etiquetas que se le impongan, la literatura es creación fantástica en sí; de ahí, que una novela de carácter histórico sea tan verosímil y tan ficticia, a la vez, como un relato de ciencia ficción: ambas son formas de escritura que poseen absoluta libertad respecto de los hechos reales, aunque en un texto aparezcan personajes que se inspiran en personas reales y en hechos pasados y en el otro sucedan acciones que escapan a las condiciones y a la realidad del mundo.

A pesar de estar inspirada en el pasado y en los hechos de la historia, la novela histórica es fabulación verosímil, es invención de espacios, tiempo, personajes y acciones en virtud de su carácter literario. Por lo tanto, la novela de este tipo es una manifestación discursiva libre de la seriedad y de la estricta objetividad que reviste la relación histórica.

Como texto literario, un texto de este tipo crea su propio campo de referencia, formado a partir de lo que Harshaw llama *campo de referencia externo*. En consecuencia, tal como plantea Doležel, el autor construye un mundo alterno a la realidad. En otros términos, una novela histórica no imita las acciones extraliterarias pues no se centra por entero en la mimesis; más que simple *imitación*, el texto literario propone un estado de cosas alterno, posible y verosímil, de carácter incompleto, y sobre todo, de tipo estético. Como novela, no se puede acusar a *El crimen de Alberto Lobo* ni a su autor de mentirosos o inexectos, pues el afán de Chacón Trejos fue crear un objeto estético, literario.

Capítulo IV

El entorno histórico: el periodo liberal

Jorge Mario Salazar sostiene que el Estado Liberal se extendió, en Costa Rica, desde 1870 hasta, aproximadamente, 1914; esta época se caracterizó por contar con un sistema de elección controlado, enteramente, por la cúpula política y económica: el voto era “indirecto, público, censitario y calificado”, lo cual permitía la comisión de fraudes electorales así como la manipulación del electorado (1995: 21-22)⁸⁶. El Estado de corte liberal fue, a criterio de Quesada Soto, responsable de crear a la nación y de conformar a la República, las cuales se sostuvieron económicamente por el monocultivo del café y la dependencia del mercado extranjero (1988: 15).

En el plano electoral, las diversas reformas efectuadas durante los inicios del siglo xx dejan ver una intención de controlar el ejercicio de la democracia y evitar las prácticas fraudulentas. El Poder Ejecutivo era el encargado de organizar, controlar y fiscalizar los comicios; esto facilitaba la intromisión del presidente a favor de un determinado candidato. La reforma de 1913 permitió, por primera vez, el voto directo y amplió el número de electores al considerar como ciudadanos con pleno derecho a personas que antes no formaban parte del padrón electoral (Molina y Lehoucq, 1999: 79-80).

La campaña de 1913 y 1914, en la cual se llevó a la práctica el voto directo, se caracterizó por la presencia de negociaciones y pactos entre los grupos políticos para elegir un presidente; las componendas de las que resultó ganador Alfredo González Flores defendieron, con la careta de buscar el bien de la patria, el interés personal. Quesada apunta que tales negociaciones “eran justificadas paralelamente con doctas especulaciones leguleyescas, o profesiones de fe democrática, en las que con impecable erudición jurídica y conveniente retórica, cada uno pretendía defender la ley o la patria, cuando defendía sus intereses privados” (1988: 37).

⁸⁶ Según Molina y Lehoucq, las reformas en materia electoral iniciaron entre 1908 y 1909, con el fin de reducir la influencia del Ejecutivo en el proceso y de proteger a los electores de segundo grado de posibles amenazas; la segunda gran reforma fue la de 1913, en que se elimina el voto indirecto y la tercera se llevó a cabo entre 1925 y 1927, con la promulgación de la libertad del voto (1999: 79-80).

En esta elección, el Congreso debió elegir al presidente de la República porque ninguno de los tres partidos contó con la mayoría absoluta de votos. Gracias a una serie de negociaciones y alianzas entre los miembros, se designó a Alfredo González Flores, quien gozaba de prestigio en el Partido Republicano, cuyo candidato fue Máximo Fernández (1995: 30-31)⁸⁷.

La elección de González Flores como presidente halla un correlato exacto en la novela, pues Calixto llega a la silla presidencial por medio de negociaciones en el Congreso de Ticonia. El texto mismo afirma que ninguno de los tres candidatos populares obtuvo el mínimo de votos, el “Congreso tenía que elegir de acuerdo con la ley” (1971: 17).

Una vez pasada la campaña, González Flores fue objeto de un proceso de desacreditación por parte de la oligarquía, que resguardaba sus intereses económicos, amenazados por las reformas tributarias que impulsó el presidente durante su administración. A criterio de Quesada Soto, las razones que se ofrecieron en contra de González fueron sus orígenes y costumbres humildes⁸⁸, su aparente germanofilia⁸⁹, la imagen de incompetencia para la administración pública y las acusaciones de corrupción, fraude electoral y reelección (1988: 46-47). Los oligarcas y los intelectuales del Olimpo, en consecuencia, dispusieron al país en contra del presidente y aplaudieron la insurrección de Tinoco.

De acuerdo con esto, la administración de González Flores topó con dificultades desde su inicio, en 1914. El país empezó a sufrir las consecuencias de la crisis causada por la Primera Guerra Mundial. En virtud de que la estabilidad económica estaba en peligro, el presidente tomó una serie de medidas que se alejaron de la ideología liberal del *dejad hacer*; de hecho, la administración de González marcó el inicio del Estado interventor y el consecuente debilitamiento del

⁸⁷ De acuerdo con Salazar, el Partido Republicano obtuvo el 42,3% de los sufragios, mientras que el Partido Unión Nacional contó con 30,8% y el Civil con 26,9%.

⁸⁸ El que se acuse a González Flores de ser un hombre humilde, da la idea de que la sociedad costarricense es de cierta alcurnia y categoría, o de que la oligarquía, por ser un grupo adinerado y casi aristocrático, prefiere un gobernante que comparta esas características. De esta manera, no es extraño que la repentina proclamación de Federico Tinoco como presidente de Costa Rica haya encontrado un gran apoyo.

⁸⁹ En la novela, esta es una de las críticas en contra de Calixto, véase Chacón Trejos, 1971: 71.

liberalismo, pues el gobierno dio muestras de reformismo económico, tales como la creación del Banco Internacional (1995: 45)⁹⁰.

Este nuevo modo de gobierno y de política económica, caracterizada por las reformas tributarias aprobadas por González Flores, eran adversas al modelo económico propio de la élite liberal, ello fue una de las causas de la oposición al gobierno de González Flores. Por esta razón, su caída revela una voluntad de la clase acomodada del país. Sin embargo, en la novela el personaje inspirado en el presidente se encuentra valorado de forma positiva, al describirse como víctima inocente de las circunstancias políticas y de las decisiones de un grupo reducido de personas. De ahí que, en el plano ideológico, se considere como positivo el intervencionismo del Estado.

Las causas del golpe de Estado de 1917 consistieron en una serie de factores que se unieron en contra del gobierno. En primer lugar, el grupo gobernante era débil e impopular; además, no contaba con el favor de la oligarquía debido a las reformas económicas impulsadas por el presidente, tales como la implementación del impuesto directo y la tesis de que cada contribuyente tributara según sus posibilidades⁹¹ (Oconitrillo, 2010: 17). En segundo lugar, el plano político no era alentador: se acusó a González Flores de fraude en 1915, en las elecciones efectuadas para reemplazar la mitad del Congreso. Además, el favor de los militares y el poder de los cuarteles estaban en manos de Federico Tinoco y circulaban rumores de que el presidente pretendía reelegirse para la siguiente administración (Salazar, 1995: 57-58). En tercer lugar, Federico Tinoco, además de contar con el apoyo de las armas, garantizó la estabilidad del capital y prometió mejorar la condición de los sectores populares, afectados por la crisis económica, producto de la Gran Guerra (1995: 62-63).

⁹⁰ Molina y Palmer plantean que el periodo liberal se caracterizó por diversificar el país en materia económica, gracias a la exportación de banano y a la construcción del ferrocarril en las últimas décadas del siglo XIX. Dentro de los productos que se cultivaron en estos años, y cuyo auge inició a partir de 1914, se encuentra el azúcar, el cacao, la madera, además de la explotación ganadera y de minas (2009: 77-82).

⁹¹ La idea de que los pudientes pagaran como tales no era bien recibida por los oligarcas, de ahí que este grupo no viera con buenos ojos la administración de González Flores y la consecuente campaña de desprestigio organizada desde el periódico *La Información* (Oconitrillo, 2010: 19). A pesar de ello, Molina y Lehoucq consideran que las medidas propuestas por González Flores fueron antecedente del reformismo, propio de la década de 1920 (1999: 72).

En conclusión, a partir de 1914, la vida política del país fue convulsa, no solo por los acontecimientos internos, sino porque contó con un marco internacional difícil: en ese periodo, México y Rusia vivían una revolución, Europa estaba bajo la amenaza de una guerra y Estados Unidos mostraba un proceder marcado por el imperialismo (Quesada, 1988: 34).

El gobierno de González Flores se caracterizó por la impopularidad y por el malestar de la élite liberal, sentir que más tarde se generalizó. La oposición a las medidas adoptada por el Estado se debieron al cambio de modelo de gobierno, que pasó de ser liberal para intervenir en los asuntos económicos y hacendarios, las reformas tributarias aprobadas por González Flores y la incapacidad del Estado para subsanar la crisis económica, producida por la Primera Guerra Mundial.

Los aspectos anteriores propiciaron el golpe de Estado, que se llevó a cabo el 27 de enero de 1917, y la posterior instauración de un “gobierno provisorio”, que buscó legitimar su autoridad por medio de un proceso de elección popular que no contó con un opositor y de la convocatoria de la Asamblea Nacional para promulgar una nueva Constitución. A pesar de estos visos de proceder democrático, lo que en la práctica se dio fue un régimen dictatorial, en el que se concentró el poder en manos de Federico Tinoco y se reprimió a la población (1995: 74).

Con el fin de mantener su poder y evitar movimientos en su contra, el gobierno persiguió y encarceló ciudadanos en calidad de presos políticos⁹². De igual manera, para evitar las revueltas, Patrocinio Araya, colaborador del gobierno, se encargó de perseguir a Rogelio Fernández Güell y a sus acompañantes, el 15 de marzo de 1918, a quienes asesinó a pesar de que estaban rendidos. Este homicidio, al parecer, se consumó a partir de una supuesta orden del Gobierno para darle muerte a los revolucionarios que acompañaban a Fernández Güell⁹³ (Oconitrillo, 2011: 103-110).

⁹² Al abordar el asunto de la persecución contra los ciudadanos, Oconitrillo enlista a los presos que ingresaron a la chichera de la Segunda sección de Policía, dentro de los mencionados, se encuentra el banquero Gonzalo Chacón Trejos (2011: 165).

⁹³ Este hecho fue, posteriormente, denunciado por el maestro salvadoreño Marcelino García Flamenco, a quien Araya había confesado el crimen.

Tanto el encarcelamiento de los ciudadanos como el asesinato de los rebeldes son objeto de reelaboración y de alusión dentro de *El crimen de Alberto Lobo*. El narrador del relato afirma que el apresamiento político, tal como sucedió, obedecía al miedo de la revolución:

Los rumores de intervención espantaban a Pacomio, a sus ministros y amigos y a cuenta de ello el usurpador inició una serie de persecuciones contra [...] quienes se culpaba de conspirar en connivencia con los extranjeros. Las cárceles se abrieron para los presos políticos y muchos ciudadanos fueron víctimas de persecuciones sin cuento (Chacón Trejos, 1971: 86).

Sobre la represión de los rebeldes, la novela ofrece una única alusión, cuyo protagonista es Patricio, un personaje inspirado en la figura de Patrocinio Araya. En el único pasaje del texto que alude a una revuelta contra el gobierno de Pacomio, Patricio “se deleitó asesinando unos cuantos revolucionarios vencidos, cansados e indefensos” por cumplir órdenes expresas (1971: 86-87).

Una vez que muere el general Joaquín Tinoco y que su hermano, Federico, renuncia a su cargo, en las elecciones de 1919, resulta ganador Julio Acosta, candidato del Partido Constitucional y jefe de un grupo de opositores al régimen. Entre 1914 y 1919 es posible observar que, si bien el modelo liberal no resulta acabado del todo, hay un serio cuestionamiento a sus ideas y a su forma de gobierno: González Flores interviene en el aspecto económico del país, lo cual se aleja del pensamiento liberal, y Federico Tinoco no logra resolver los problemas internos y externos de la República, pues la economía nacional siguió en crisis y no se obtuvo el reconocimiento como gobierno constitucional por parte de Estados Unidos (1995: 92)⁹⁴.

Es de notar que durante el gobierno de Tinoco, la posición de Estados Unidos fue decisiva: desde que él asumió la dirigencia, Norteamérica se negó a reconocerlo como legítimo presidente de Costa Rica, con lo cual, fue evidente el proceder imperialista de esa nación. Recién depuesto González Flores, él buscó refugio en la Legación norteamericana y partió a Estados Unidos al tiempo que Ricardo

⁹⁴ En otras palabras, el modelo de república, sustentada en el café y fundada en el liberalismo por parte de los oligarcas entró en crisis, y con ella, todo el sistema político y económico entró en un periodo crítico, los problemas nacionales demandaban soluciones que el modelo ya establecido no podía ofrecer. A modo de ejemplo, puede citarse el movimiento social e ideológico que, a la postre, daría como resultado el surgimiento de una clase media muy estable.

Fernández Guardia y Alejandro Alvarado Quirós viajaron al mismo lugar con el objeto de lograr que el gobierno de Woodrow Wilson reconociera el mandato de Federico Tinoco (Oconitrillo, 2011: 24)⁹⁵.

La oposición de los Estados Unidos fue firme. El 21 de febrero de 1917, dos días después de que González Flores llegara a Washington, Wilson informa que su país había enterado a Centroamérica sobre su posición con respecto a Costa Rica. Este hecho permite conjeturar el peso de la opinión y de la decisión de Estados Unidos en el resto del continente (2011: 27).

En setiembre de ese mismo año, el gobierno norteamericano volvió a escribir a los demás países del Istmo que deseaba “dejar claramente entendido que no reconocían al gobierno de Tinoco, y que no consideraban ese reconocimiento como una muestra de simpatía hacia el de los Estados Unidos” (2011: 43). Al parecer, esta acción es una orden implícita para los demás países, es decir, un gobierno dispone sobre otro con el fin de complicar la situación de Costa Rica para deponer a Tinoco, quien no se ajustaba al criterio de Norteamérica.

La posición de Estados Unidos era, desde esta perspectiva, hostil para con el mandato de Federico Tinoco: Oconitrillo afirma que el 11 de junio de 1917, poco menos de cinco meses después del derrocamiento, el gobierno recibió un telegrama en que se sugería a Tinoco retirarse del gobierno, pero el presidente se negó en razón de que “el reconocimiento era deseable, pero no necesario”, y además, no rogaría por ese asentimiento (2011: 38).

La posición de Estados Unidos para con Centroamérica es, dentro del periodo en estudio, propia de un estado imperial con sus colonias: algunos de estos países piden indicaciones para proceder según el criterio de la metrópoli y no según el propio parecer; tal es el caso del gobierno de Honduras, cuando Nicaragua le solicita ayuda para los revolucionarios costarricenses. El presidente hondureño, Bertrand, escribe a Estados Unidos porque “desea saber la actitud del gobierno norteamericano: si aprueba el movimiento o no, ya que su acción será guiada por los sentimientos de Estados Unidos” (2011: 135). En síntesis, el gobierno de

⁹⁵ El refugio solicitado a Norteamérica por González Flores fue causa para que se difundiera entre los costarricenses el rumor, también aparecido en *La Información*, de que se iba a solicitar la intervención del ejército norteamericano, a lo cual el presidente se opuso siempre (Oconitrillo, 2011: 28).

Honduras actuaba, para ese entonces, según lo que dictara una potencia extranjera, sin tener más criterio que el impuesto.

Estas acciones en contra de las libertades del gobierno y las relaciones diplomáticas las retoma Chacón Trejos en la novela; el señor Valentino, personaje que llega a Ticonia para conformar una empresa petrolera que explotara el subsuelo ticonio, convence a Pacomio de deshacerse de Calixto para echar a andar el proyecto. Dentro de la novela, el golpe de Estado se lleva a cabo para defender intereses económicos, que por demás, son extranjeros. El propio Valentino le dice a Pacomio: “usted es el hombre fuerte y capaz que este país necesita”. Antes de esa afirmación, Valentino había asegurado que si Calixto caía gracias a un aliado de los intereses norteamericanos contaría con el apoyo de Aquilandia (1971: 64); en una palabra, es un aquilandés quien propone alejar a Calixto del gobierno para defender intereses económicos de la potencia extranjera.

El nexo entre el gobierno aquilandés y la empresa petrolera, aunque sutil, es evidente, de manera que el intervencionismo de esta nación es claro, puesto que Aquilandia es la potencia a nivel internacional dentro del mundo ficcional de la novela. Además, los parlamentos de Valentino permiten concluir que el interés económico de Aquilandia está estrechamente unido con la diplomacia: los representados por Valentino son quienes “manejaban las oficinas de relaciones diplomáticas” (1971: 64). En una palabra, la fuerza del dinero está unida a la fuerza política y diplomática.

En virtud de lo anterior, es claro que Aquilandia protege, por encima de los gobiernos de los países como Ticonia, que es una “pequeña República” (1971: 17), sus intereses económicos. No extraña que el narrador lo describa como un país imperialista, que se dedica a colocar y deponer gobiernos extranjeros en provecho propio. Fanfán, hermano de Pacomio, al saber la noticia de que el apoyo de los aquilandeses era seguro, celebra la oportunidad, Fanfán “estaba transfigurado de dicha: ellos, los poderosos petroleros de Aquilandia, *iban a derrocar un gobierno más y a saborear una nueva revolución* con su respectivo gran negocio” (1971: 65. Destacado propio).

Una vez cometido el golpe, la promesa de Valentino no se cumple gracias a la posición del presidente de Aquilandia, quien desconoce a Pacomio como mandatario de Ticonia. Las consecuencias a nivel internacional de esta situación, aunque aparecen apenas aludidas dentro de la novela, permiten conjeturar que Aquilandia podía, en gran parte, gobernar a las demás repúblicas; el único pasaje de la novela en que se menciona el estado de la política exterior es el siguiente: “Dadas las poderosas influencias que el gobierno de Aquilandia tenía en el mundo entero, la situación de Pacomio se tornó en falsa y peligrosa, por el solo hecho de no ser reconocido por tan poderoso Estado” (1971: 86).

Aquilandia, al igual que ocurría con Estados Unidos, influye en la opinión y en las decisiones de otros países. El texto concibe a este país como una entidad que mueve a los demás a su gusto y antojo; por tal razón, cuando Calixto debe huir de los revolucionarios, busca refugio en la propia legación de Aquilandia, una república “cuya bandera fuese un refugio respetado y aun temido” (1971: 81).

Este imperialismo por parte de Estados Unidos contó con detractores tanto en Costa Rica como en el resto del continente. Es por ello que a inicios del siglo XX se conformó una generación de intelectuales, que por medio de arengas, ensayos, o propuestas en el plano político, rechazaron la influencia de Estados Unidos en el resto de América. En el caso de Costa Rica, los movimientos antiimperialistas se debieron en parte a la intervención de ese país en Nicaragua entre 1912 y 1933 (Cuevas, 2014. 56)⁹⁶.

La voz del narrador, y en consecuencia, el pensamiento de Chacón Trejos, reconoce el imperialismo como una fuerza que coacciona a las repúblicas para que defiendan o repudien una acción, pero a pesar de ello, el presidente de Aquilandia no presenta rasgos de hombre de imperio.

Una vez depuesto, Calixto marcha a Aquilandia y el presidente de esta nación, cuyo nombre no se indica, lo recibe y le promete no reconocer a Pacomio como gobernante. El narrador describe al hombre que recibe a Calixto con una actitud de

⁹⁶ Incluso, en el resto del continente, algunos intelectuales que promovían el antiimperialismo fueron Eduardo Prado (Brasil, 1860-1901), José María Vargas Vila (Colombia, 1860-1933), José Enrique Rodó (Uruguay, 1871-1917), Carlos Pereyra (México, 1871-1942), Rufino Blanco Fombona (Venezuela, 1874-1944), Manuel Ugarte (Argentina, 1875-1951) y Víctor Raúl Haya de la Torre (Perú, 1895-1979).

respeto; se refiere a él como “una de las más respetadas, nobles y grandes figuras de la humanidad”, no se le asignan al presidente aquilandés las actitudes propias de un hombre que gobierna por encima, no solo de su país, sino también sobre las demás repúblicas.

La aparente incongruencia entre el jefe de Estado de la potencia y el proceder de su país para preservar intereses de índole económica permiten pensar en una posición política ambivalente: se describe a un país imperialista gobernado por un hombre de gran nobleza, respetuoso de la decisión de un país siempre que sea tomada a partir de la legalidad. Calixto es el presidente constitucional de Ticonia, y el gobierno aquilandés no reconoce el atropello arbitrario a esa decisión.

Las administraciones siguientes al periodo de gobierno de Tinoco y a los mandatos provisionales, es decir, los gobiernos de Cleto González Víquez, Ricardo Jiménez Oreamuno, León Cortés Castro y Julio Acosta, a pesar de su estilo marcadamente liberal, “reflejaron crisis económicas, relativa inestabilidad política y significativos movimientos sociales y políticos”. Estos gobernantes, a criterio de Salazar, dejaron sin resolver “una serie de problemas sociales, que se convirtieron en el caballo de batalla de los nuevos sectores sociales emergentes” (1995: 92, 97).

En síntesis, el modelo y el pensamiento liberal se enfrentaron al surgimiento de ideas nuevas, tales como el socialcristianismo y el marxismo, que defendían al obrero y al campesino. Un reflejo de esta situación fue la creación, en 1923, del Partido Reformista y del Partido Comunista ocho años después (1995: 97-98). Los nuevos grupos sociales pedían un cambio de sistema político y obligaron al Estado a intervenir en materia social⁹⁷.

El periodo que va de 1914 a 1919, es decir, las administraciones de González Flores y Tinoco Granados, mostró, según Quesada, una crisis general, tal situación puso al descubierto, no sólo las inconsistencias y contradicciones internas del sistema patriarcal-liberal, sino además la debilidad del proyecto capitalista dependiente en su conjunto, al convertir al país en apéndice inerme del mercado internacional. Ahora se hizo claro que la sobrevivencia económica del país, y por lo tanto su soberanía

⁹⁷ Según Molina y Palmer, la creación de ambos partidos permite que en el presupuesto nacional se consideren rubros como educación, obras públicas, salud y pensiones, al tiempo que “la ideología del progreso” entró en un desgaste, el cual se verá reflejado en la producción literaria e intelectual: “los jóvenes radicales de inicios del siglo XX avizoraron debajo del grano de oro una agudizada “cuestión social”: burgueses corruptos y egoístas, y trabajadores pobres a los que urgía redimir mediante una educación apropiada” (2009: 87-88).

política, estaban sujetas a las crisis y a las especulaciones de gobiernos, empresas y organismos financieros de las metrópolis capitalistas (1988: 35).

En resumen, en las primeras décadas del siglo xx, el modelo liberal entró en crisis al mostrar que no era tan eficaz como antes. Luego de la dictadura de Tinoco, de la etapa de gobiernos provisionales y de la reorganización del Estado, la administración de Julio Acosta buscó restaurar el liberalismo, ya para entonces débil. El que se quisiera volver a las prácticas anteriores, trajo consigo un desencanto por parte de los intelectuales y de los obreros, lo cual se unió al “recrudescimiento de la lucha por la reforma social” (1988: 60-63).

El surgimiento de ideas y organizaciones que demostraban la insuficiencia del liberalismo se debe a la necesidad de enfrentar a la crisis, que afectaba más directamente a los obreros y empleados. De acuerdo con Salazar, la negativa del Estado para intervenir en estos aspectos propició la organización de huelgas durante las primeras décadas del siglo xx (1995: 104). A pesar de lo anterior, el gobierno emitió una serie de disposiciones y tomó medidas a favor del obrero; entre ellas, se aprobaron, ambas en 1922, la Ley de Accidentes del Trabajo y la Ley de la Nacionalización de Seguros (1995: 107)⁹⁸.

En el aspecto social, la crisis internacional produjo una baja en los precios del café. Este ambiente ocasionó que los obreros y asalariados se organizaran en gremios y sindicatos con el fin de enfrentar la crisis y los efectos de esta sobre ellos. En principio, la organización de operarios tomó medidas y acciones políticas: la Liga de Obreros de Costa Rica, fundada en setiembre de 1900, participó en la contienda electoral del año siguiente y dio su apoyo a Ascensión Esquivel (1988: 19)⁹⁹.

A partir de este contexto, no es extraño que en el texto novelesco aparezcan personajes que pertenecen a grupos proletarios. El mismo Alberto Lobo desempeña un trabajo de artesano, puesto que es un ebanista, y como tal, pertenece a la Sociedad de Trabajadores. En la novela, esta figura es consciente de su lugar dentro

⁹⁸ A criterio de Molina y Palmer, las huelgas fueron frecuentes durante este periodo, de acuerdo con estos autores, los primeros en organizar las manifestaciones fueron los chinos, italianos y jamaíquinos, quienes trabajaron en la construcción del ferrocarril. A partir de 1874, las huelgas de trabajadores bananeros, mineros y campesinos fueron frecuentes entre 1907 y 1922 (2009: 83-84).

⁹⁹ El mismo año en que la Liga de Obreros participa en la campaña política, inician los movimientos huelguísticos por parte de los panaderos (Quesada Soto, 1988: 18-19).

del entramado social, pues “estallaba en dicterios contra el capital, contra la usura, contra la Iglesia, contra la alta sociedad de ricos holgazanes y amenazaba, convencido y rabioso, con la revolución social” (Chacón Trejos, 1971: 69).

La pertenencia del protagonista a los grupos de artesanos y proletarios lleva a considerar su acción, al asesinar a un miembro de la oligarquía, como una suerte de revancha social y nacional: Fanfán es miembro de una familia acomodada venida a menos, que enamora a Margarita García, una mujer obrera. El hecho de dar muerte a Fanfán puede interpretarse de manera simbólica: se da muerte a una casta, a un grupo social opresor, para instaurar una nueva sociedad, más libre y justa.

La defensa del proletariado no es casual, desde que Calixto asume su cargo como presidente de Ticonia, afirma que tratará de “mejorar la triste condición de las clases proletarias que son las más injustamente tratadas puesto que son las que producen realmente con su trabajo” (1971: 25). A partir de las ideas de Lobo y Calixto, la novela puede leerse desde una perspectiva social, en razón de que su protagonista es un proletario que depende de su trabajo para vivir y que asciende para eliminar un sistema injusto y opresor. Esta posición se refuerza por el hecho de que el pueblo mismo, dentro del relato novelesco, se rebela contra el régimen y repudia su proceder despótico; en una frase: el pueblo pide su propia libertad¹⁰⁰ y Alberto Lobo da el golpe final al modelo imperante con el magnicidio de Fanfán.

A pesar de la perspectiva de reivindicar al oprimido, la novela acentúa el aspecto íntimo: Lobo, aunque afirma matar a un bandido, toma el arma para resarcir el honor mancillado de su amada Margarita, junto con el de todas las mujeres burladas por el general (1971: 118-119). La novela describe una suerte de revancha o de *justa rebeldía* contra un sistema social, en aras del bienestar colectivo, que es el sentir mayoritario: son más los obreros o asalariados que los aristócratas, hijos de familias acomodadas¹⁰¹.

¹⁰⁰ Recuérdese que en la novela este episodio se presenta como el incendio del periódico oficial.

¹⁰¹ Muchembled explica que en el modelo cultural de Occidente existen dos tipos de violencia: una ilegítima, prohibida y censurable por medio de los mecanismos estatales, que es la que se ejerce entre los ciudadanos, y una violencia legítima que en ocasiones puede tener visos de violencia sacra, reservada para la defensa de la nación. De ahí que la imagen de la masculinidad sea doble y esto cree una contradicción: se castiga al ciudadano que no es pacífico pero se exalta al hombre imperial y violento, al guerrero (2010: 246-302).

De esta forma, el *crimen* de Alberto Lobo posee una doble intención: resarcir la honra de la mujer amada, y con ella, el honor de la patria y de la democracia escarnecidas por un golpe de Estado. A la vez, que se da fin a una concepción social restringida por el dinero, el poder y la herencia, para dar paso a una sociedad justa, en que no existan distinciones en razón del aboengo. Lobo, sin más compañía que la de sí mismo, lleva a cabo una pequeña “revolución social”, con que amenazaba a la sociedad de “ricos holgazanes”, que explotaban a los pobres y a los trabajadores (Chacón Trejos, 1971: 69-70).

Entre 1909 y 1914, el movimiento de obreros y artesanos adquirió preocupaciones más sociales, al incluir dentro de su agenda la discusión de temas como accidentes laborales, explotación y vivienda, entre otros aspectos (1988: 21)¹⁰². La efervescencia que vivió Costa Rica en materia social contó con el apoyo de los intelectuales y hombres de cultura, pues en 1912 se fundó el Centro de Estudios Germinal, gracias al cual se creó la Confederación General de Trabajadores. En ese mismo año, a instancias de ese centro, se celebró, por primera vez, el día del trabajador (1988: 28)¹⁰³ y siete años después, se organizaron las huelgas para conseguir jornadas de ocho horas y garantías salariales (2009: 89).

Germinal se organizó a partir de un pensamiento distinto con respecto a las concepciones liberales del *dejad hacer*; fue una organización ácrata, es decir, anarco-socialista (1988: 23), que propugnaba las ideas de los escritos de Zola y Tolstoi. Como ejemplo de ello, Quesada cita el poemario *Musa nueva* (1907), de José María Zeledón, y las novelas *Hijas del campo* (1900) y *Abnegación* (1902), de Joaquín García Monge. Los integrantes de este centro profesaron el arielismo, una tendencia nacida del pensamiento de Rodó: la defensa de una posición arielista se

¹⁰² De acuerdo con Quesada, esto se explica gracias al surgimiento de una “plebe urbana”, resultante “del lento, paulatino pero implacable proceso de proletarización de los antiguos productores directos” (1988: 17). Dicho proceso de proletarización gradual que experimentó el país fue antecedente de la importancia que cobrarían los grupos de trabajadores en las décadas posteriores.

¹⁰³ El Centro Germinal se fundó gracias a algunos de los mayores intelectuales del periodo, entre ellos se encuentran Joaquín García Monge, Omar Dengo, Carmen Lyra y José María Zeledón.

explica en virtud de la preocupación ante el expansionismo de Norteamérica y su proceder imperialista (1988: 30)¹⁰⁴.

En la producción intelectual del país, los periodos de crisis y de dictadura se vieron como un padecimiento: el país estaba enfermo. En tales términos, el mal surgió desde dentro del propio sistema y pudo “matar” a la nación (1988: 161). Esto explica que en los textos literarios se entrevea la agonía del sistema de gobierno y la “disyunción del mito de la edad de oro y el mito del progreso” (1988: 202). En cuanto a las ideas, es evidente para los intelectuales y literatos de la época que, a partir de la crisis y la opresión a que se sometió el país, la aspiración se halla sujeta a lo económico, la crisis arrasó los valores y los ideales. Esto explica que se quiera salvar a la patria, pero en el fondo, se busque la salvación del propio interés. Dentro de los textos que presentan esta concepción desencantada del estado de cosas, Quesada cita los siguientes: *La mala sombra y otros sucesos* (1917), de García Monge; *Las fantasías de Juan Silvestre* (1918) y *En una silla de ruedas* (1918), de Carmen Lyra; *El resplandor del ocaso* (1918), de Francisco Soler; *El árbol enfermo* (1918), de Carlos Gagini y *En el taller del platero* (1919), de Rómulo Tovar.

Las décadas de 1920 y 1930 fueron convulsas en materia social: un sistema de gobierno demostró ser inoperante, y como consecuencia de su agotamiento, los sectores medios y trabajadores buscaron y pidieron al Estado soluciones eficaces. A esto, se une el sentimiento antiimperialista y desencantado de los intelectuales nacionales frente a la conducta de la metrópoli.

Chacón Trejos no pudo ser indiferente ante la situación nacional que le correspondió vivir: su novela conjuga los comportamientos imperialistas de una potencia extranjera ante la situación política de un país (es el caso de Valentino, quien sugiere el derrocamiento de Calixto para lograr sus fines comerciales y el de Aquilandia, que exige un gobierno en Ticonia que se ajuste a sus criterios); las ideas de reforma social a favor del proletariado (ejemplificadas en la Sociedad de Trabajadores, de la que Lobo es miembro, y sus ideas contra la Iglesia, el capital y

¹⁰⁴ Algunos intelectuales del país vieron con reserva la conducta de Estados Unidos, entre ellos, destacó Carlos Gagini, quien publicó *El árbol enfermo* (1918) y *La caída del águila* (1920), dos novelas que tratan sobre el imperialismo norteamericano.

la burguesía) y la desconfianza para con un sistema de gobierno decadente, que no puede resolver los problemas nacionales.

Capítulo V

La ironía y el humor en *El crimen de Alberto Lobo*

Paralelo a los discursos oficiales, formales o investidos de autoridad, la cultura occidental cuenta con un discurso caracterizado por su, usualmente aceptada, falta de seriedad y su franca oposición a las manifestaciones de la autoridad. Dentro de este discurso relajado, y humorístico, destaca la ironía.

Schoentjes afirma que la ironía es hiriente o mordaz contra algo o alguien, una forma discursiva que se asocia con la inteligencia, puesto que su sentido es sutil: para captar la intención irónica de un enunciado debe haber un conocimiento compartido entre el ironista y su auditorio, al tiempo que cierta cultura humanística (2003: 155). Además de su relación con el intelecto, la ironía depende, en gran medida, del contexto en que se enuncia, pues la frase irónica debe interpretarse contrariamente a su sentido (2003: 117-119).

A criterio de este intelectual, la ironía puede llevarse a la práctica en dos campos distintos: en la oralidad, la ironía depende del contexto inmediato por su carácter propio, los dos elementos en contradicción están juntos; el segundo ámbito es el escrito, en este caso, los dos elementos opuestos pueden no estar uno junto a otro, lo cual implica un mayor esfuerzo por parte del lector (2003: 132).

En el aspecto escrito, la ironía puede presentar a través del uso de los signos de exclamación y los puntos suspensivos, en razón de que los primeros exageran lo expresado y los segundos implican la idea de la duda. A la vez, el uso de comillas o cursivas pueden indicar que el enunciado va más allá de su sentido literal (2003: 140). Al tiempo que se puede recurrir a las marcas que acompañan lo escrito, la ironía puede tomar como recursos a las propias palabras; por ejemplo, adjetivos que indiquen valoración (como *grande*, *hermoso*, *magnífico*), o bien, la repetición de una frase específica para causar un efecto irónico (2003: 143-144).

Dentro de la organización de las frases con que se pueden construir ironías, se encuentra la yuxtaposición, en virtud de que acerca dos elementos, que en el caso de la ironía, son contrarios, tales como hechos incompatibles entre sí, errores evidentes, contradicciones internas o razonamientos falsos. A las vez, tres figuras

ligadas a la ironía son la lítotes (pues atenúa el pensamiento y minimiza lo grande), la hipérbole (cuando su intención es “decir más para significar menos”, o magnificar lo pequeño) y el oxímoron o antítesis (relaciona “dos términos contradictorios y que se excluyen mutuamente”) (2003: 145-150).

En literatura, la ironía tiende a relacionarse con la máscara y el disfraz porque oculta un sentido, aunque también se la asocia con el espejo, con el desdoblamiento de la imagen y el reflejo, y de ahí, con el motivo del doble. El espejo devuelve una imagen idéntica que “sugiere la idea del retorno del pensamiento sobre sí mismo”. En esta vuelta sobre lo ya hecho reside su relación con la ironía. El espejo proyecta un doble idéntico pero opuesto, que bien puede ser deformado, tal es el caso de don Quijote: el doble del caballero idealista es su opuesto, que piensa en lo inmediato (2003: 175).

La puesta en ejecución de la ironía en el discurso se manifiesta, por lo común, en cuatro prácticas que la cultura ha opuesto a lo serio; a pesar de esta oposición, la ironía posee una seriedad que le es propia, cuenta con la seriedad de un juego, y en consecuencia, puede ser del todo seria. Las cuatro manifestaciones dichas son la sátira, el humor y lo cómico, el sarcasmo y la parodia.

Con respecto a la sátira, su relación con lo irónico reside en que a veces la intención del ironista puede ser satirizar, es decir, en ocasiones la ironía es un instrumento de la sátira. Este discurso implica siempre una posición moral, pone en ridículo para denunciar, y de ahí, que el enunciado satírico tome la postura de un juez: su tarea consiste en “ridiculizar los abusos de la sociedad o los defectos de las personas apelando a una norma moral estricta que se trata de imponer”. Es usual que este tipo de discurso recurra a la caricatura, puesto que ridiculiza, y a la invectiva, en virtud de su carácter mordaz e hiriente (2003: 184-185). De esta manera, la sátira posee una seriedad que le es propia: su discurso moral es inflexible.

Otra forma relacionada con la ironía es el humor y lo cómico. El humor busca divertir por su propia naturaleza; por tal hecho, se lo relaciona con la risa. Si bien es cierto que lo cómico puede contar con rasgos irónicos, la función de la ironía es interrogar y su respuesta es, no ya la risa, sino la sonrisa: si la carcajada es un

reflejo ante un estímulo, la sonrisa es una opción, se elige mostrar la expresión seria del ceño fruncido o la risueña de una sonrisa; por esta razón, la ironía se encuentra ligada al intelecto y a la reflexión (2003: 187).

Igualmente, el sarcasmo y la parodia son formas que pueden contener ironías. El sarcasmo es mordaz e hiriente, y puede llegar a serlo por medio de ironías; por su naturaleza, al sarcasmo se lo puede llegar a confundir con el insulto y la agresión, pues su fin es herir y destruir (2003: 192). Con respecto a la parodia, su intención irónica se destaca porque es una imitación burlesca de algo o alguien, persigue una burla a través de la transformación de lo parodiado, aunque deba dejar que se adivine o entrevea, a pesar de esta desfiguración, el texto anterior y al que remite la burla (2003: 195).

En su estudio sobre el papel del humor la caricatura en Costa Rica, Sánchez Molina sostiene que, en el plano político y social, la ironía es una crítica hecha “para desenmascarar, para defenderse, para manifestar el disgusto y el enojo, su inconformidad ante los atropellos y abusos de la clase política y/o poderosa [...], pero también ante las personas y objetos investidos de autoridad, ante los discursos del poder”. Es en última instancia, una crítica oculta entre líneas, y de ahí que se la relacione con el intelecto agudo y sutil (2008: 8-9).

La ironía es también, instrumento de una práctica discursiva y estética que guarda mayor relación con la plástica que con lo escrito, es un recurso de la caricatura y el humor gráfico. Este tipo de producción conoció un periodo de auge durante la crisis del sistema liberal, en especial, durante la década de 1930 (2008: 11). La coincidencia cronológica entre el fin de una forma de República y el interés que suscita el humor gráfico, permiten que los caricaturistas, entre ellos, Noé Solano y *Paco* Hernández traten el tema de la política y del proceso electoral; tales producciones descalificaban al Olimpo (2008: 26-31).

El auge de la caricatura se explica porque a inicios del xx, la élite fundó revistas literarias con el fin de “favorecer a [los] sectores populares mediante una educación apropiada” (2008: 49). La revista literaria, y más tarde, la de humor (como *El rayo*, *El cometa* y *De todos colores*, entre otras) dio cabida a los dibujantes para publicar su trabajo. Durante la época de apogeo, el humor gráfico experimentó un cambio

de orden estético: una nueva generación de artistas, opuesto al imperialismo y militantes del latinoamericanismo, desarrolló un paradigma estético acorde con las tendencias de la época: la caricatura obedece, así, a un arte de tipo experimental, propio de la vanguardia, que a la vez, expresa su crítica ante la crisis, el malestar ante la situación conflictiva y convulsa de Costa Rica durante los inicios del xx (200: 50).

Con respecto a la caricatura, Noé Solano sostiene que esta forma estética se vale del ridículo y, en ocasiones, de lo grotesco, con el fin de resaltar las características propias del caricaturizado (2013: 246). A pesar de que la caricatura puede ser de un humor irónico, Solano considera que el género tiende más a la sátira que a lo grotesco. Este dibujante anota que la principal finalidad es una “intención satírica y demoledora” (2013: 252-253).

A pesar de que *El crimen de Alberto Lobo* trata, principalmente, dos temas (el amor y la política), esta novela cuenta con rasgos humorísticos que permiten pensar en un abordaje desenfadado de los hechos históricos, y para ello, los dos recursos que más emplea son la sátira y la ironía.

La ironía aparece desde el inicio; en el quinto párrafo, el narrador califica la campaña política de Ticonia como una cruzada de insultos, no se trata de una contienda sobre ideas de gobierno, sino de una serie de “infamias denigrantes”, suscitadas por el “santo amor a la patria”. Tal contienda incluye el gasto de dinero en “sobornos y cohechos” y la formulación de promesas “que el engaño a los pueblos es capaz de inventar”. La calificación de contienda electoral es clara, la elección de un presidente ticonio se caracteriza por la mentira, el improperio y el engaño, todo ello inspirado en un sentimiento noble y al cual se presenta como santificado. En otros términos, en el ejercicio de la democracia se unen los opuestos, condición necesaria de lo irónico: el amor a la patria y el sentimiento de civismo engendran los odios, las calumnias, el soborno y la mentira.

Además de lo dicho, el ejercicio de la política, aparte de recurrir al engaño de la mayoría, busca eludir responsabilidades: los candidatos intentan evitar las deudas de campaña, lo cual se convierte en “una obsesión tremenda, una honda preocupación”; de ahí, que cada uno luche por triunfo de su partido “para salvar a

la patria” cuando en el fondo lo que se desea salvar es el bolsillo propio. El interés otorgado a la situación monetaria es tal que el ganador de la contienda debe garantizar el pago de las deudas antes que “cumplir con las leyes y la Constitución” (1971: 18).

Este tipo de ironía consiste en la que Wayne Booth llama *ironía estable*. Tal como explica este autor, la ironía estable invierte el sentido literal del discurso, de ahí que en la ironía de este tipo sea posible reconstruir su sentido aproximado (1989: 306)¹⁰⁵. En el aspecto ideológico, la ironía estable se caracteriza porque representa una serie de costumbres con el fin de cambiarlas: esta es la razón por la cual Ramírez plantea que este tipo de discurso se encuentra emparentado con otro discurso no serio: la sátira (2006: 19-21). De esta forma, la ironía intenta cambiar la realidad a través de la burla de las costumbres: el ironista rechaza el estado de cosas imperante y se distancia de él con el fin de cambiarlo (2006: 30).

El discurso de tono irónico vuelve a aparecer con la suerte de venganza que el sacerdote de nombre Jerónimo urde en contra de Calixto. Ambos personajes fueron adversarios pues Calixto era anticlerical y se dedicó a boicotear las acciones del clero en Florinia. Cuando se elige a Calixto como presidente, Jerónimo propone cantar un *Te Deum* en su honor para vengarse de los malos tratos de Calixto. El narrador vuelve a acercar los sentimientos opuestos, pues Jerónimo “se frotaba las manos con unción beatífica”, mientras pensaba en la “suave y deliciosa venganza” de atraer a la catedral al antiguo adversario de la fe, acción que se concreta páginas después (1971: 33).

La santidad causa sentimientos malvados, impropios de la unción beatífica: Jerónimo recibe a Calixto en la puerta de la catedral con una mirada que expresaba “extraña y feroz alegría”, propia de una revancha; y al final de la ceremonia, el mismo sacerdote oraba en soledad por el pronto fin del gobierno de Calixto (1971: 36), cuando el sentimiento que inspiró organizar el oficio era santo y bueno.

Los rasgos irónicos del discurso novelesco también se refieren al pueblo ticonio por medio de la repetición de una frase o idea, un recurso del que la ironía

¹⁰⁵ Este tipo de ironía se contrapone a lo que Booth llama “ironía inestable”, la cual está relacionada más con la risa y el humor, y en la cual, el sentido irónico no se puede reconstruir tan fácilmente ni es tan fiable.

puede servirse. Cuando el Banco Principal de Ticonia se declara en bancarrota, “el pueblo soberano” creyó a todos los que afirmaban que Calixto era cómplice de la quiebra; tal repetición deja pensar que ese pueblo no es tan soberano como el narrador lo califica. En el párrafo siguiente se lee:

En vista del éxito de sus calumnias, los enemigos de Calixto redoblaron su audacia en los ataques y *el pueblo soberano*, como sucede siempre que explotan sus bajas pasiones y su miseria, creyó a pie juntillas cuanto se le decía, inclinado ya a creerlo puesto que estaba descontento (1971: 53. Destacado propio).

La idea de lo republicano, lo soberano y lo patriótico vuelve a ser objeto de la ironía en razón de los intereses de la élite. Los personajes que asisten al banquete de bienvenida abominan de las acciones de Calixto porque tales medidas no favorecen los negocios de ellos. Así, “todos los Mormones, Gracianes, Fisgones, Bobines y Pelafustanes de Ticonia, *en un movimiento unánime y defensivo*, vociferaban por doquiera, airados, *con ardiente patriotismo*, renegando de Calixto y sus ministros [...]” (1971: 55. Destacado propio).

En otros términos, ser patriótico es sinónimo de defenderse a sí mismo, a su propio bienestar y a su propio enriquecimiento y difamar al hombre que entorpece el interés individual. Para estos personajes, el patriotismo no es buscar el bien común ni el de la patria, sino el de cada cual. Por ello se los denomina “Pelafustanes, Fisgones, Bobines, Gracianes y Mormones”; son ellos quienes financian la publicación de artículos que difamaran a Calixto. Son estos mismos personajes los que forman la opinión pública, calificada por el narrador como una “fuerza inconsciente, ciega, irreflexiva y estúpida” (1971: 55), que presta atención a los intereses ocultos de los grandes hombres del país.

Esta misma idea aparece líneas más adelante, cuando Florio Gracián, uno de los personajes que asiste al banquete de bienvenida de Calixto, manifiesta cuáles son las tareas del presidente y de todo patriota:

Calixto desconoce sus tareas de gobernante y de patriota. Les niega apoyo a las empresas de aliento que enriquecerían a Ticonia y se pasa la vida conspirando contra el capital, insultando a los ricos, despreciando a la sociedad distinguida y paseándose por los parques del brazo de un alemán [...] (1971: 71).

En otros términos, ser un buen mandatario y un buen patriota implica dos elementos fundamentales, relacionados con el dinero y el lujo: apoyar la empresa extranjera y congeniar con el grupo de pudientes y adinerados de la sociedad.

Sobre la acción de Pacomio para hacerse con el poder, el texto califica este hecho, en ocasiones, con una actitud de elogio, y en otras, como un juego perverso y malvado. Pocos días después de haber tomado el mando del país, se califica a Pacomio como un héroe que civiliza, encauza y rescata a la nación. La descripción que de él se hace es propia de un hombre que protege el Estado; se lo concibe como un “héroe incomparable”, un “caudillo vigoroso y triunfante” que rescata a Ticonia del caos (1971: 83-84). Una página después, el narrador afirma que el hecho de haber asaltado la presidencia es un juego “de la perversidad y la estupidez”, que se llevó a cabo gracias a las “fuerzas del hambre y de la codicia” (1971: 84-85).

El narrador acerca una vez más los opuestos para ironizar en contra de Pacomio y de su actuación para salvar a la patria: la ironía del narrador deja ver que el sacrificio patriótico, en realidad, esconde un interés mezquino y perverso.

Con respecto a la caricatura, el recurso de la ridiculización aparece en el capítulo segundo, cuando la voz de la narración describe a los principales asistentes al banquete de bienvenida de Calixto, todos ellos son personajes arquetípicos, pues representan a grupos sociales definidos. El aspecto caricaturesco aparece en los nombres de los personajes, pues estos describen y acentúan una característica propia, que los vuelve risibles. El primero en aparecer es el prestamista Pelafustán. Es notoria la caricatura del nombre, puesto que remite a un ser sin posición social ni económica, un pelagatos. A este personaje se lo califica de filántropo en virtud de su intención de prestar dinero al Gobierno con un veinticinco por ciento de interés y comisiones.

Al igual que en la ironía estable, el autor acerca los opuestos para ofrecer una imagen ridícula: Pelafustán, es decir, un hombre sin importancia, es un filántropo que presta dinero *para enriquecerse a sí mismo*. Pelafustán es un personaje sórdido, de un vivir miserable, que se enriquece por la usura y por el robo: sus rapacidades lo han llevado a sentarse a la mesa con los dirigentes de la nación (1971: 24). El narrador muestra una imagen grotesca de este personaje: a pesar de

que solo se lo describe como un hombre gordo, y en consecuencia, de un vivir opulento, es innoble y mezquino.

El segundo personaje en ser descrito es el abogado y escritor Sonio Fisgón, quien maquina ideas que el narrador califica de “perversas” para apoderarse de un puesto diplomático. Al igual que con Pelafustán, el nombre remite a la acción de husmear, permite pensar que es un personaje que se mueve con sigilo, disimulo y cautela, lo cual es necesario para idear “intrigas perversas” que le ayuden a apoderarse de la legación en Aquilandia (1971: 24).

Florio Gracián es el tercer personaje que se encuentra en la recepción, es un miembro de la “crema capitalina” que desea ganar en concesión unos bosques para venderlos y enriquecerse con su venta. Al igual que los personajes anteriores, su nombre es caricaturesco y remite a la delicadeza y a la gracia: el nombre se puede asociar a la idea de la flor, su belleza y su perfume; y el apellido, a lo agradable y a la gracia. El narrador no ofrece una descripción de la interioridad de este personaje, únicamente se describe su parte exterior, aunque aparece páginas después, cuando Fanfán ordena su encarcelamiento para enamorar sin obstáculos a Julia Cedere.

El banquete también cuenta con un personaje típico, que representa a los petimetres: Cirilo Bobín. Tal como su apellido indica, este personaje posee “fama de tonto” a pesar de que se le considere una autoridad en asuntos de vestimenta, moda y elegancia (1971: 26). Este personaje es dueño de un gusto exquisito, viste con absoluta elegancia y cuida de su apariencia con extremo cuidado. Bobín frecuenta el Club Nacional, un lugar en que se reúne la sociedad capitalina para entretenerse; es en este club donde se nombra a Calixto con el apodo de Mantilla, gracias al “cerebro raquíptico” de Bobín (1971: 71). Este personaje no posee más que su apariencia, puesto que su interioridad no aparece descrita sino como vacía.

Tal como puede observarse, la alta sociedad ticonia se caracteriza porque sus integrantes no son intelectuales ni personas de sentimientos o ideales nobles, sino que son personajes que urden intrigas, que viven de la usura y el robo o que conceden una importancia desmedida a la apariencia. Tales características permiten explicar el apodo con el que designan a Calixto para burlarse de su vestir sencillo y humilde: se le apoda Mantilla por su ropa interior de manta (1971: 74).

Es de notar que el discurso irónico y caricaturesco aparece, sobre todo, cuando se tratan los asuntos públicos, propios de la vida republicana o social: el narrador ironiza sobre Pacomio y sus actos, así como con la situación y las motivaciones del clero ticonio y sus relaciones con la esfera del poder civil; a la par, se echa mano de este tipo de discurso para calificar la campaña política de Ticonia como un acto en que priman los intereses propios y la calumnia contra el adversario, en vez de ser una confrontación de ideas. El amor, sea puro, como el que Alberto Lobo siente por Margarita, o sensual, como el de Fanfán por sus amadas, no es objeto de caricatura ni de ironía.

Por su parte, la caricatura presente en la novela se encarga de ridiculizar, más que a las acciones, a los personajes que pertenecen a los grupos de influencia y poder: Bobín, Gracián, Pelafustán, Fisgón y el señor Mormón son personajes que representan a ciertos grupos sociales. Chacón Trejos tenía este punto muy claro al poner en la voz de su narrador, no ya a un personaje específico, sino a todo un tipo social dentro de cada nombre: no fue solo Pelafustán quien apoyó a Pacomio en su empresa, sino que fueron “todos los Bobines, Gracianes, Mormones, Fisgones y Pelafustanes de Ticonia” quienes apoyaron el golpe en contra de Calixto (1971: 84).

A pesar de ser un elemento sutil y velado dentro de la conformación del relato, el humor presente en la novela ofrece una idea poco seria del pasado y de los hechos en los cuales se funda la parte histórica del relato. La distancia que puede tenerse al escribir sobre lo que sucedió nueve años antes, así como la perspectiva *alejada* del autor con respecto a lo que escribe, permite observar con más detenimiento los hechos relativos a la administración de González Flores, su derrocamiento y la posterior caída del régimen tinoquista.

Dicha distancia permite observar el pasado de una manera más desenfadada, más alejada de una toma de posición política o ideológica más desapegada a los hechos o a las simpatías: Chacón Trejos, nueve años después de los acontecimientos en que se inspira, observa el teatro de la historia patria con ironía, con una idea de ridiculizar al poder político y a la élite. Ironizar sobre el poder implica tomar distancia de él, verlo con desconfianza; es decir, los acontecimientos

sucedidos entre 1914 y 1919 son para él, muestra de un sistema corrompido y enfermo.

El tratamiento que se le da al régimen represor que vive la república de Ticonia, así como la sociedad de personajes sórdidos, enriquecidos con malas prácticas y que buscan el brillo, el lujo y el placer antes que los sentimientos, las ideas y los objetivos, adelantan, de manera muy sutil, el feísmo que la estética vanguardista va a prodigar durante las primeras décadas del siglo XX. Un gobierno establecido por las fuerzas de las armas, del hambre y de la codicia, que sustituye el mandato de un presidente reformador e idealista, una sociedad sórdida, en que “la credulidad, la estupidez y el engaño” alaban a la “perversidad triunfante” (1971: 85) y unos personajes idealistas y honrados, Calixto y Alberto Lobo, que terminan rechazados, uno por la sociedad, y otro por la mujer amada, son ejemplo del paso hacia la valoración de lo feo como objeto estético.

Capítulo VI

Conclusiones

El apartado de conclusiones se encuentra dividido en tres partes: en conclusiones sobre las referencias conceptuales, sobre lo procedimental y sobre el análisis.

6.1. Conclusiones sobre las referencias conceptuales

Con respecto a las referencias conceptuales se concluye que:

1. La teoría de los mundos posibles es un poderoso instrumento de análisis y un corpus teórico versátil, porque explica la literatura de corte histórico; además, puede funcionar para analizar la literatura más desapegada a la realidad factual.
2. Los postulados de la teoría de los mundos posibles pueden explicar cómo se crea un mundo imaginario de corte futurista, al tiempo que sirven para analizar un mundo posible en que existan seres con nombres tomados de la realidad histórica, que efectúen acciones iguales a las llevadas a cabo en el pasado, o muy posibles dentro del marco de lo factual.
3. La teoría de los mundos posibles presenta una perspectiva distinta a la teoría tradicional sobre la construcción de la literatura, en razón de que reformula la idea asentada de la mimesis. De acuerdo con la teoría de los mundos posibles, la literatura no reproduce la realidad externa al texto, sino que reelabora lo real a partir de una intención ideológica, y esto es particularmente evidente en la novela histórica. Por esta razón, la literatura no copia a la realidad ni la refleja, tal como la mimesis propone.
4. Es indudable que, a pesar de que toda literatura se escribe a partir de un punto de apoyo, el cual es la realidad y el contexto en que se desenvuelve el autor, existe un tipo de literatura que revisa o relea el pasado para ofrecer una visión renovada de hechos, en teoría, ya conocidos; a este tipo de literatura se la llama *histórica*.

5. El estudio de la novela histórica en Hispanoamérica privilegia el abordaje de las novelas históricas clásicas, escritas durante la conformación de las identidades nacionales y durante el siglo XIX; o bien, da preferencia al estudio de la llamada *nueva novela histórica*, cuyo auge se encuentra a fines del siglo XX.
6. Las aproximaciones a la novela histórica clásica y a la nueva novela, han tendido a dejar de lado los periodos intermedios, es decir, la producción de este tipo de literatura desde que se conforma la nación, hacia 1830 (en el marco de los procesos independentistas y republicanos), hasta que se vuelve sobre el pasado para revisar el rumbo de la patria, lo cual sucedió hacia 1992 (en el marco del quinto centenario de la Conquista americana).
7. En ese lapso, en que el género parece decaer, hay novelas históricas que pretenden asimilar o comprender una crisis nacional, una época convulsa de la patria, de las cuales, *El crimen de Alberto Lobo* propone una interpretación de un periodo crítico de la historia de Costa Rica.
8. Explicar la literatura como un hecho social, permite afirmar que la sociedad costarricense, a través de sus Aparatos Ideológicos del Estado, aceptó como literario un texto sobre el régimen que vivió el país entre 1917 y 1919, que trastocaba nombres y situaciones con el afán de velar los referentes en que se basó el texto.
9. Ello implica que la formación discursiva de la novela (lo que se puede expresar o decir y lo que no), nueve años después de la finalización de la dictadura de los hermanos Tinoco, así como la coyuntura social en que se desarrolló dicha formación, permitieron la producción de una novela que cuestionara el régimen dictatorial y le diera un tratamiento irónico y humorístico, de ahí que, en el aspecto ideológico, *El crimen de Alberto Lobo* asuma una posición crítica frente a la política y al discurso sobre la dictadura de los hermanos Tinoco.
10. Los estudios sobre la novela histórica han propuesto, a partir de Aínsa, la existencia de dos corrientes estéticas diferentes: la *novela histórica*

clásica, propia del siglo XIX, que funda el imaginario nacional en gran parte de los países de Hispanoamérica, y la *nueva novela histórica*, que desmantela ese mismo imaginario como consecuencia de los debates recientes acerca de la colonialidad. Sin embargo, *El crimen de Alberto Lobo* presenta rasgos de ruptura con respecto a esta clasificación, puesto que anticipa tendencias posteriores: aunque se publicó en 1928, esta novela guarda mayor similitud con la novela histórica de finales del siglo XX, que con las de las primeras décadas de ese siglo, esto en virtud de su tono desenfadado.

11. La novela histórica hispanoamericana posee dos momentos de apogeo: el siglo XIX y los finales del siglo XX, pues según Aínsa, en el periodo intermedio el género cayó en decadencia. Si se reconsideran textos como *El crimen de Alberto Lobo*, se hace evidente que las interpretaciones historiográfico-literarias exhiben inconsistencias respecto de sus tipologías y aseveraciones fundantes; en particular, a propósito del caso de la novela histórica de inicios del siglo XX. Habría que sumar a este panorama el caso de la novela de la revolución mexicana y ciertas exploraciones históricas de la novela mundonovista e indigenista.
12. Analizar una novela como histórica implica realizar un cotejo entre lo real y lo novelesco; si bien este examen es necesario, no es el único posible: no se pueden obviar otros aspectos del texto literario a favor de una simple comparación.
13. Abordar un texto de este tipo, también, implica llevar a cabo una fuerte distinción entre lo real y lo ficcional: no es posible confundir lo real con lo imaginario o tomar al texto como un documento veraz.
14. A la luz del punto anterior, una novela histórica debe ser entendida como una creación verosímil en cuanto a lo que narra, y su discurso debe ser leído a partir de la veridicción, propia de esta clase de literatura: lo narrado se presenta como si fuera real, es similar a lo real, pero no se puede equiparar ni se le puede tomar por los acontecimientos

acaecidos en el pasado, aunque lo narrado y los hechos parezcan ser similares o idénticos.

6.2. Conclusiones sobre el análisis

Con respecto al análisis se concluye que:

1. Si bien es ampliamente aceptado el planteamiento de que la novela histórica hispanoamericana cuenta con dos periodos claramente definidos y diferenciados, *El crimen de Alberto Lobo* contradice, por lo visto, las ideas propuestas por Aínsa y otros estudiosos, tales como Evelio Echevarría, Alexis Márquez Rodríguez, Edwin Salas y Seley Ramírez. Esta novela corresponde, de acuerdo con las ideas de la crítica, a la *decadencia* que experimentó la novela histórica durante el siglo XX, puesto que se publicó en 1928, aunque su discurso sea propio de una novela de fines de ese siglo, cuando el género fue retomado para releer y replantear el discurso historiográfico a partir de una perspectiva desencantada.
2. Desde esta perspectiva, *El crimen de Alberto Lobo* es una novela de difícil clasificación: no ensalza a la patria ni posee una posición laudatoria de las figuras históricas ni los grandes episodios nacionales, sino que se encarga de desmitificar la concepción seria y tradicional de la política como actividad digna y alta; la novela ofrece una crítica al sistema oficial, cuando las novelas que ofrecen abiertamente este punto de vista aparecieron alrededor de sesenta años después de la publicación de este texto.
3. A pesar de ser una novela de difícil clasificación, es posible afirmar que *El crimen de Alberto Lobo* es una novela histórica funcional, tal como la define Noé Jítrik, en razón de que la realidad de la que la novela se vale es muy cercana al autor: *El crimen de Alberto Lobo* busca explicar un episodio reciente con respecto al momento de la escritura. Es decir, el texto propone un mundo posible basado en acontecimientos relativamente cercanos al presente del autor, pues

hay nueve años de distancia entre el homicidio que le sirvió de modelo y la publicación de la novela.

4. Incluso, la dificultad de clasificarla obedece a que la novela, en cuanto a su discurso, se halla más cercana a la nueva novela histórica que a la novela histórica tradicional, propia de las primeras décadas del siglo XX.
5. A partir de los postulados de Fernando Aínsa, el texto puede leerse como un ejemplo de la nueva novela histórica, es decir, de la novelística histórica que Lukasz Grützmacher considera como la tendencia *centrífuga* del subgénero, en virtud de que utiliza el recurso del humor y la ironía, al tiempo que lleva a cabo una visión crítica de la nacionalidad y del sistema de gobierno en que fue escrito el texto. Sin embargo, esta tendencia de la novela histórica es propia de los finales del siglo XX, mientras que *El crimen de Alberto Lobo* se publicó en 1928. Por ello, esta novela es un ejemplo de ruptura de los cánones establecidos para la novela histórica y es un contraejemplo de la clasificación tradicional del subgénero.
6. *El crimen de Alberto Lobo* bien puede considerarse una novela sobre la democracia nacional, puesto que plantea que el verdadero manejo de los asuntos públicos obedece siempre a asuntos privados; es decir, la vida íntima (como en el caso de Fanfán, Margarita y Lobo) o el interés personal (como sucede con Pacomio) son los que guían las decisiones del Estado. Esto lleva a que, además de darle un lugar a las pasiones humanas dentro de la historia nacional, el texto ponga de manifiesto la ilegitimidad de un gobierno apoyado por la fuerza y la represión, la frivolidad en el ejercicio de la política, así como la legitimación de un tiranicidio en defensa de la nación.
7. El capítulo sobre el periodo liberal permitió comprobar que la novela parte de un hecho que estuvo presente en el contexto en que se escribió la novela, para describir al protagonista y a una sociedad

desigual: el inicio de la crisis del Estado liberal y la renovación ideológica que inició en 1920, con la creación de sindicatos, así como la creación de grupos anarquistas y comunistas.

8. Al ser novela histórica, era claro que Gonzalo Chacón Trejos construyó la novela a partir de una realidad concreta con la cual la crítica ha intentado establecer conexiones para desentrañar las verdaderas identidades ocultas tras los nombres de Pacomio, Fanfán, Calixto y Alberto Lobo. Esta es la razón por la cual esta ha sido la lectura más practicada del texto.
9. En razón de su naturaleza, el texto utiliza elementos ajenos a la ficción pero los deforma, los vuelve caricaturescos e ironiza sobre ellos. Esto quiere decir que aunque sea una novela histórica con referentes concretos, el tratamiento poco serio de ellos permite que se alteren, y en consecuencia, que se caricaturicen elementos como nombres, acciones, espacios, características físicas, entre otros elementos¹⁰⁶.
10. No extraña que *El crimen de Alberto Lobo* califique el pasado desde una posición crítica e irónica, sobre todo, para con los personajes inspirados en referentes concretos, si se toma en cuenta el contexto cultural de Costa Rica entre 1920 y 1930. Los personajes que presentan nombres alterados o farsescos son los que ostentan el poder, o bien, son los aliados al poder o cercanos a él: la élite de Abra cuenta con nombres que dejan ver características propias de los personajes, tal es el caso de Bobín, Gracián, Fisgón y Pelafustán; y dentro de los poderosos o sus ayudantes: Pacomio, Fanfán, Patricio y Villano.
11. Ante los ojos de la crítica, el texto no presenta mayor valor literario ni una vigencia importante dentro de la cultura nacional; a pesar de esto, el mérito del texto es llevar a cabo un desmantelamiento del

¹⁰⁶ Con respecto a la alteración de características físicas de los personajes, pueden ponerse de ejemplo las descripciones de Gracián, el señor Mormón y algunos de los personajes arquetípicos presentes en el capítulo dos de la novela.

discurso oficial, pomposo y elevado de la patria y de la historia nacional: los dirigentes de la nación que se presentan en la novela no son hombres mitificados ni próceres de ningún tipo. Aunque sea un texto marginal dentro de la tradición literaria nacional, la novela resulta significativa en tanto recurre a la reelaboración humorística de un episodio del pasado. Por esta razón, la novela no solo es de difícil clasificación, sino también que revela un rasgo propio de la modernidad, al manifestar un escepticismo, y al alejarse de la tradición realista de la literatura.

12. Tal como afirman los estudios anteriores sobre *El crimen de Alberto Lobo*, esta novela presenta dos grandes temas: el político y democrático y el pasional, tal como lo hizo ver María Eugenia Trejos. La novela presenta un país corrompido por el lujo, la ambición y la apariencia, en donde los ideales quedan de lado: de ahí que los personajes idealistas acaben muertos, desengañados o repudiados¹⁰⁷.
13. A pesar de lo expuesto en el punto anterior, el análisis de la representación y del relato demostró que los dos grandes segmentos que posee el texto (lo público y lo privado) se encierran estrechamente ligados: los acontecimientos privados e íntimos repercuten directamente en el desarrollo de los asuntos públicos, de ahí que la muerte de Fanfán, hecho propio del segmento de lo íntimo, decide el final del gobierno de Pacomio, al faltarle el apoyo militar que ofrecía Fanfán.
14. En cuanto a la representación, esta permite observar una actitud polémica frente a la idea de nación y de la patria, puesto que se cuestiona el discurso oficial sobre el héroe nacional y la dictadura de los hermanos Tinoco, al tiempo que se acepta la imagen idílica y patriarcal de la nación, pues al igual que en la imagen de Costa Rica

¹⁰⁷ Es este el caso de Alberto Lobo: Margarita lo rechaza por sus ideas sobre el capital y la clase obrera; es también lo que sucede con Calixto, que por desear concretar sus ideales de una Ticonia próspera por el orden hacendario, termina repudiado por los ticonios y derrocado por quienes conceden primacía a la apariencia.

promovida por la oficialidad, a Ticonia se la califica como un lugar pacífico y plácido, con habitantes honrados y trabajadores.

6.3. Conclusiones sobre el método

Con respecto al método de la investigación se concluye que:

1. El método utilizado para llevar a cabo el análisis de *El crimen de Alberto Lobo* fue de carácter ecléctico, en razón de que se utilizaron conceptos de la escuela sociocrítica, los debates sobre la novela histórica, la relación entre historia y ficción, así como los postulados de la semántica de la ficcionalidad de los mundos posibles, cuyos principales teóricos son Lubomir Doležel y Thomas Pavel. El carácter ecléctico del método obedece a que estudiar la novela histórica implica gran complejidad, pues se trata de un texto referencial, y por tanto, participa de los problemas sobre la mimesis, tratada por diversas escuelas teóricas. De ahí que un método ecléctico permitió abordar el problema desde distintas perspectivas conceptuales, pues la complejidad del texto demandó un método de este tipo.
2. El eclecticismo adoptado permitió el abordaje de distintos aspectos que, de lo contrario, hubieran sido omitidos, es el caso del capítulo sobre la crisis del Estado liberal en Costa Rica.
3. La agrupación de los personajes por categorías, según aparecieran en el plano público o nacional o en el íntimo y amoroso, permitió observar que va a predominar cierto tipo de acción según sean los personajes presentes; dicho de otro modo, Margarita García y Alberto Lobo no van a aparecer en escenas donde se traten asuntos públicos o de Estado, sino que siempre van a estar presentes cuando la narración se detenga a tratar asuntos íntimos.
4. La idea de la representación literaria propuesta por Bessière resultó de utilidad para la distinción entre lo real y lo ficcional presente en *El crimen de Alberto Lobo*.

5. El concepto de *mundo posible* permitió dilucidar la construcción de un mundo de ficción, posible y real dentro de su espacio, que aunque sea similar a la realidad, es independiente de ella.
6. El mismo concepto fue también útil para reconocer a la realidad extratextual como soporte o punto de partida para la construcción de un mundo posible.
7. El análisis de la novela histórica hispanoamericana permite plantear que la clasificación tradicional de este género, propuesta por Aínsa, debe reconsiderarse. Este hecho obedece a que la novela de Gonzalo Chacón Trejos fue publicada durante la época que la crítica ha llamado de *decadencia* de la novela histórica, pero su discurso y sus aspectos irónicos y caricaturescos la acercan a la llamada *nueva novela histórica*, en que tanto el genotexto como el fenotexto toman distancia de los discursos oficiales, al punto de hacer mofa de ellos.
8. La teoría sociocrítica fue de utilidad comprobar que los *Aparatos Ideológicos del Estado* vigentes en Costa Rica durante la década de 1920 permitieron tratar el tema de la dictadura de los Tinoco en un texto literario, aunque fuera de manera velada y bajo un seudónimo.
9. Los postulados del discurso literario fueron útiles para analizar el humor y la ironía como componentes de un texto y de un discurso literarios.

Referencias bibliográficas

- Acevedo Mojica, Wilfredo. "Relaciones histórico documentales en la novela *Margarita, está linda la mar*, de Sergio Ramírez Mercado: hacia una condensación discursiva de lo histórico y estético en función de una concienciación nacional". Tesis de grado. Universidad Nacional, 2007.
- Aguilar e Silva, Vítor Manuel de. *Teoría de la literatura*. Trad. Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 1972.
- Aguilar Bulgarelli, Óscar. *Federico Tinoco Granados... En la historia*. San José: Progreso, 2008.
- Aínsa, Fernando. "La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana". *Cuadernos Americanos* 4. 28, (julio-agosto, 1991): 13-31.
- Algaba Martínez, Leticia. "Presentación Historia y ficción literaria. Géneros del discurso entre la historia y la literatura: crónicas, cuadros de costumbres, novelas, episodios nacionales. Siglo XIX y XX". *Fuentes Humanísticas* 43, (2012): 3-4.
- Araya Solano, Seidy. "El examen ético de la historia en *Cenizas de Izalco*, de Claribel Alegría y Darwin J. Flakoll". *Letras* 25-26, (1992): 63-81.
- Auerbach, Erich. *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental* (1942). Trad. I. Villanueva y E. Ímaz. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Baltodano, Gabriel. "Bocetos (Artistas y hombres de letras), de Alejandro Alvarado Quirós" [Folleto] Heredia, Universidad Nacional: 2014.
- Bargalló Carraté, Juan. "Hacia una tipología del doble: el doble por fusión, por fisión y por metamorfosis". *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*. Sevilla: Alfar, 1994: 11-26.
- Bessière, Jean. "Literatura y representación". En Angelot, Marc et al. (dir). *Teoría literaria*. México: Siglo XXI, 1993: 356-375.
- Bonilla, Abelardo. *Historia de la literatura costarricense*. San José: Editorial Costa Rica, 1967.
- Booth, Wayne. *Retórica de la ironía*. Madrid: Turus, 1989.
- Bourneuf, Roland y Réal Ouellet. *La novela*. Trad. Enric Sullà. Barcelona, Ariel: 1975.
- Carr, Edward. *¿Qué es la historia?* Barcelona: Seix-Barral, 1979.
- Chacón, Albino. "La literatura histórica en Costa Rica hoy: contribución al debate teórico". *Letras* 39, (enero-junio, 2006): 227-235.
- Chacón Trejos, Gonzalo. *El crimen de Alberto Lobo* (1928). 2 ed. San José: Editorial Costa Rica, 1971.
- _____. *Maquiavelo. Maquiavelismo del presidente Ricardo Jiménez; a-maquiavelismo del presidente Alfredo González*. San José: Trejos Hnos, 1935.

- Cowie, Lancelot. "Bolívar: entre la historia y la ficción". *Cuadernos Americanos* 2. 104, (2004): 33-42.
- Cros, Edmond. *Literatura, ideología y sociedad*. Trad. Soledad García Mouton. Madrid: Gredos, 1986.
- _____. "Sociología de la literatura". En Angelot, Marc et al. (dir). *Teoría literaria*. México: Siglo XXI, 1993: 145-171.
- Cuevas Molina, Rafael. *Sandino y la intelectualidad costarricense. Nacionalismo antiimperialista en Nicaragua y Costa Rica (1927-1934)*. San José: Editorial de la Universidad Estatal a Distancia: 2014.
- Doležel, Lubomir. "Mímesis y mundos posibles". En Garrido, Antonio (comp). *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco/Libros, 1997: 69-94.
- _____. "Verdad y autenticidad en la narrativa". En Garrido, Antonio (comp). *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco/Libros, 1997: 95-122.
- Duncan, Quince et al. *Historia crítica de la narrativa costarricense*. San José: Editorial Costa Rica, 1995.
- Echevarría, Evelio. "La novela histórica de Chile: deslinde y bibliografía, 1852-1990". *Revista interamericana de bibliografía* XLII. 4, (1992): 643-650.
- Elmore, Peter. "La novela histórica en Hispanoamérica: filiación y genealogía". *Gaceta del Fondo de Cultura Económica* 327, (marzo 1998): 43-49.
- Gagini, Carlos. *Diccionario de costarriqueñismos (1892)*. 4 ed. San José: Editorial Costa Rica, 2010.
- García Gual, Carlos. "Apología de la novela histórica". *Apología de la novela histórica y otros ensayos*. Barcelona: Península, 2002.
- García Peinado, Miguel. *Hacia una teoría general de la novela*. Madrid: Arco/Libros, 1998.
- González Flores, Alfredo. "Mensaje 8 de mayo 1914". En: Cañas Escalante, Alberto (prólogo). *Alfredo González Flores: su pensamiento*. San José, Editorial Costa Rica: 1980.
- González Zúñiga, Julián. "Algunas aproximaciones a la novela histórica". *Temas de nuestra América* 28, (setiembre-diciembre, 1997): 85-90.
- Greimas, Algirdas. *Semántica estructural. Investigación metodológica*. Madrid: Gredos, 1971.
- Grützmacher, Lukasz. "Las trampas del concepto "la nueva novela histórica" y de la retórica de la *historia postoficial*". *Acta Poética* 2. 1, (2006): 141-164.
- Guardia, Gloria. "El último juego y Libertad en llamas. La búsqueda de la identidad nacional a través de la desconstrucción del discurso colonial". *Ístmica* 7, (2002): 110-120.
- Iser, Wolfgang. "La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias". En Garrido, Antonio (comp). *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco/Libros, 1997: 43-65.

- Jítrik, Noé. *Historia e imaginación literaria: las posibilidades de un género*. Buenos Aires: Biblos, 1995.
- Jourde, Pierre y Paolo Tortonese. "Le double: un thème vorace". *Visages du double*. París: Nathan, 1996: 3-16.
- Lukács, Georg. *La novela histórica*. México: Era, 1966.
- Lyra, Carmen. "El crimen de Alberto Lobo". *Repertorio Americano* XVI. 16, (28 de abril, 1928): 245-246.
- Harshaw, Benjamin. "Ficcionalidad y campos de referencia". En Garrido, Antonio (comp). *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco/Libros, 1997: 123-157.
- Márquez Rodríguez, Alexis. "Raíces de la novela histórica". *Cuadernos Americanos* 28. 4 (julio-agosto, 1991): 32-49.
- Meléndez, Carlos y Mario Ramírez. *Añoranzas de Heredia*. 2 ed. Heredia: Editorial de la Universidad Nacional, 2001.
- Méndez de Penedo, Lucrecia. "Libertad en llamas: paralelismos de encuentros y desencuentros". *Ístmica* 7, (2002): 132-143.
- Molina, Iván y Fabrice Lehoucq. *Urnas de lo inesperado: Fraude electoral y lucha política en Costa Rica (1901-1948)*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1999.
- Molina, Iván y Steven Palmer. *Historia de Costa Rica*. 2 ed. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2009.
- Molina Montes de Oca, Carlos. *Garcimuñoz. La ciudad que nunca murió*. San José: Editorial de la Universidad Estatal a Distancia, 2015.
- Monge, Carlos Francisco. *El vanguardismo literario en Costa Rica*. Heredia: Editorial de la Universidad Nacional, 2005.
- Montero Trigueros, Doris. "Los programadores de lectura: el título y el incipit de *El año del laberinto*". *Káñina* xxxv. 1, (2011): 43-51.
- Mora Rodríguez, Arnoldo. *Historia del pensamiento costarricense*. San José: Editorial de la Universidad Estatal a Distancia, 1993.
- Morales Muñoz, Brenda. "Literatura e historia en la nueva novela histórica latinoamericana". *Tiempo y escritura* 20, (2011): 37-48.
- Muchembled, Robert. *Una historia de la violencia. Del final de la Edad Media a la actualidad*. Madrid: Paidós, 2010.
- Oconitrillo, Eduardo. *Los Tinoco (1917-1919)*. 4 ed. San José: Editorial Costa Rica, 2011.
- Oliva Medina, Mario y Rodrigo Quesada. *Cien años de poesía popular en Costa Rica. 1850-1950* (tomo II). San José: Editorial de la Universidad Estatal a Distancia, 2008.
- Ovares, Flora y Hazel Vargas. *Trinchera de ideas. El ensayo en Costa Rica*. San José: Editorial Costa Rica, 1986.
- ____ et al. *La casa paterna. Escritura y nación en Costa Rica*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1993.

- Pavel, Thomas. "Las fronteras de la ficción". En Garrido, Antonio (comp). *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco/Libros, 1997: 171-179.
- Pérez Zumbado, Danilo. "Saber qué es lo que llaman felicidad (a propósito de la novela *La guerra del fin del mundo* de Mario Vargas Llosa)". *Imágenes* 11, (abril 2003): 123-131.
- Prado Biezma, Javier de. *Análisis e interpretación de la novela. Cinco modos de leer un texto narrativo*. Madrid: Síntesis, 2000.
- Quesada Soto, Álvaro. *La formación de la narrativa nacional costarricense (1890-1910). Enfoque histórico social*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1986.
- _____. *La voz desgarrada. La crisis del discurso oligárquico y la narrativa costarricense (1917-1919)*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1988.
- _____. *Uno y los otros. Identidad y literatura en Costa Rica 1890-1940*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1998.
- _____. *Breve historia de la literatura costarricense*. San José: Editorial Costa Rica, 2010.
- Rama, Carlos. *La historia y la novela y otros ensayos historiográficos*. 2 ed. Madrid: Tecnos, 1975.
- Ramírez, Grethel. "Apuntes acerca de la ironía y otras variantes humorísticas". *Letras* 40, (julio-diciembre 2006): 9-31.
- Rivera Figueroa, Laura. *Conmemoraciones de una gesta heroica: la estatua de Juan Santamaría y el Monumento Nacional*. San José: Asamblea Legislativa, 2010.
- Rodríguez Vega, Eugenio. *Biografía de Costa Rica*. San José: Editorial Costa Rica, 1980.
- _____. *Siete ensayos políticos*. San José, Fundación Friedrich Erbert/Centro de Estudios Democráticos de América Latina: 1982.
- Rojas, Margarita y Flora Ovaes. *100 años de literatura costarricense*. San José: Norma, 1995.
- Ryan, Marie-Laure. "Mundos posibles y relaciones de accesibilidad". En Garrido, Antonio (comp). *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco/Libros, 1997: 181-205.
- Salas, Edwin y Seley Ramírez. "Novela histórica latinoamericana contemporánea". *Tópicos del Humanismo* 109 (2004): 3-4.
- Salazar, Jorge Mario. *Crisis liberal y Estado Reformista. Análisis político-electoral 1914-1949*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1995.
- Sánchez Molina, Ana. *Historia del humor gráfico en Costa Rica*. Milenio: Lleida, 2008.
- Saramago, José. "Contar la vida de todos y de cada uno". *Cuadernos de Lanzarote*. Madrid: Alfaguara, 1996.

- Schoentjes, Pierre. *La poética de la ironía*. Trad. por Dolores Mascarell. Madrid: Cátedra, 2003.
- Solano, Noé. "La caricatura en la vida política y social de los pueblos". En: Baltodano, Gabriel y Lillyam Rojas (eds). *Poesía de humor e ingenio. Costa Rica, 1860-1910*. San José: Editorial de la Universidad Estatal a Distancia, 2013: 243-266.
- Stone, Samuel. *La dinastía de los conquistadores. La crisis del poder político en la Costa Rica contemporánea*. San José: Editorial Universitaria Centroamericana: 1982.
- Todorov, Tzvetan. "Las categorías del relato literario". En Barthes, Roland (comp). *Análisis estructural del relato*. 4 ed. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1974.
- _____. *Las morales de la historia*. Trad, por Marta Butran Alcázar. Barcelona: Paidós, 1993.
- Trejos Ugalde, María Eugenia. "La constructividad en la novela *El crimen de Alberto Lobo* (análisis estructural)". Tesis de grado. Universidad de Costa Rica, 1980.
- Ulloa Saavedra, Sigfredo. "La novela histórica centroamericana en las décadas de 1980 y 1990: ¿Hacia una estética postmoderna?". Tesis de posgrado. Universidad Nacional, 2004.
- Valdeperas, Jorge. *Para una nueva interpretación de la literatura costarricense*. San José: Editorial Costa Rica, 1991.
- Vargas Vargas, José Ángel. "Novela centroamericana contemporánea y ficcionalización de la historia". *Revista Comunicación* 13. 1, (enero-julio, 2004): 5-16.
- Viu, Antonia. "Una poética para el encuentro entre historia y ficción" *Revista chilena de literatura* 70, (abril, 2007): 167-178.
- Zavala, Magda y Seidy Araya. *La historiografía literaria en América central (1957-1987)*. Heredia: Editorial de la Universidad Nacional, 1995.
- Zavala, Magda y Albino Chacón. "Abordaje histórico de/desde lo literario: más allá de los límites autoimpuestos". *Voces y silencios de la crítica y la historiografía centroamericana*. Heredia: Editorial de la Universidad Nacional, 2010: 97-112.

Sitios electrónicos consultados

- "El crimen de Alberto Lobo". *Diario de Costa Rica*, 1 de febrero 1928: http://www.sinabi.go.cr/biblioteca%20digital/periodicos/diario%20de%20costa%20rica/diario%20de%20costa%20rica%201928/ba-DIARIO%20DE%20COSTA%20RICA_%201%20FEB%201928.pdf .Consultado el 23 de agosto de 2012.

- Mackenbach, Werner. "La nueva novela histórica en Nicaragua y Centroamérica". <http://istmo.denison.edu/n01/articulos/novela.html>. Consultado el 9 de agosto, 2016.
- Mackenbach, Werner. "Entre política, historia y ficción. Tendencias en la narrativa centroamericana a finales del siglo XX". <http://istmo.denison.edu/n15/articulos/mackenbach.html>. Consultado el 9 de agosto, 2016
- Sánchez Laílla, Luis y José Enrique Laplana Gil. "Baltasar Gracián". http://www.cervantesvirtual.com/portales/baltasar_gracian/autor_biografia/. Consultado el 13 de enero, 2014.