

HISTORIA CRITICA

DE LA NARRATIVA

costa Ricense

Quince Duncan Julián González
Guillermo Jiménez Mayela Mora



Historia Crítica de la
Narrativa Costarricense

Historia Crítica de la Narrativa Costarricense

Quince Duncan
Julián González
Guillermo Jiménez
Mayela Mora



HISTORIA CRITICA DE LA NARRATIVA COSTARRICENSE

©Quince Duncan, Julián González, Guillermo Jiménez, Mayela Mora

©Editorial Costa Rica.

☎. 286-1759, 286-1762, 286-1761, 286-2523- Fax: 286-1817

Apartado postal 10010-1000. San José, Costa Rica.

Dirección y Producción Editorial de Alexandra Meléndez Calderón

Levantado y diagramación de LIL

Corrección de pruebas de Julián González

Diseño de portada de Jorge Valenciano

Edición revisada, corregida y autorizada para su correspondiente impresión por sus autores.

HISTORIA CRITICA DE LA NARRATIVA COSTARRICENSE, ensayo escrito por Quince Duncan, Julián González, Guillermo Jiménez y Mayela Mora. Primera edición aprobada por la Junta Directiva de la Editorial Costa Rica en Sesión No. 1566. Hecho el Depósito de Ley. Impreso y hecho en Costa Rica por la Imprenta Nacional en el mes de junio de 1995, con un tiraje de 1000 ejemplares en papel bond y cartulina bamizable. Derechos reservados conforme a la Ley de Derechos de Autor y Derechos Conexos. D. R. © Editorial Costa Rica.

CR863.09

H673H Historia crítica de la narrativa costarricense / Quince Duncan... [et al.] --
1. ed. -- San José : Editorial Costa Rica, 1995.
212 p. ; 21 cm.

ISBN 9977-23-624-0

1. Gobierno costarricense -- Historia y crítica. I. Duncan, Quince. 1940 -- II. Título.

ADVERTENCIA

De conformidad con la Ley de Derechos de Autor y Derechos Conexos, es prohibida la reproducción, transmisión, grabación, filmación total o parcial del contenido de esta publicación, mediante cualquier sistema escrito de reproducción, incluyendo EL FOTOCOPIADO sin previo permiso del autor o de la editorial. La violación a la presente Ley por parte de cualquier persona física o jurídica será sancionada penalmente



IMPRESO POR IMPRENTA NACIONAL
LA URUCA, SAN JOSE, COSTA RICA, APDO. 5024

INDICE DE CONTENIDO

PROLOGO	9
INTRODUCCION	11
CAPITULO I EL OBJETO DE ESTUDIO	15
CAPITULO II EN TORNO A LA CRITICA EN COSTA RICA	33
CAPITULO III Corrientes de la narrativa costarricense ARISTOCRACIA Y NACIONALISMO	49
CAPITULO IV Corrientes de la narrativa costarricense REALISMO Y NATURALISMO	69
CAPITULO V Corrientes de la narrativa costarricense NARRATIVA TESTIMONIAL Y NARRATIVA EXISTENCIALISTA	101
CAPITULO VI A manera de conclusiones: PISTAS Y ATISBOS FINALES	117
ANEXOS	127
Estudio de caso: ESTADO DE LA CUESTION: JOAQUIN GARCIA MONGE	127
UNA OBRA DE RUPTURA: <i>La ruta de su evasión</i> de Yolanda Oreamuno	161
BIBLIOGRAFIA GENERAL	183
INDICES ANALITICOS	199

PROLOGO

Este libro es el producto final de un proyecto de investigación del Instituto de Estudios Latinoamericanos (IDELA), de la Universidad Nacional, en Costa Rica.

El equipo de académicos a cargo de la investigación estuvo conformado por: Quince Duncan Moodie (escritor, graduado en Estudios Latinoamericanos), Julián González Zúñiga (graduado en Literatura), Guillermo Jiménez Mora (historiador y graduado en Estudios Latinoamericanos), y Mayela Mora Burgos (filóloga, graduada en Literatura).

*Como producto parcial, el IDELA publicó una sinopsis con el título "La narrativa costarricense: una interpretación socio-histórica" (mimeo, abril 1985). Así mismo, la **Revista Iberoamericana** de la Universidad de Pittsburgh, en Estados Unidos, publicó de Quince Duncan: "Visión panorámica de la narrativa costarricense; una lectura histórico-social" (número especial dedicado a la Literatura Costarricense, vol. LIII, enero-junio 1987, números 138-139).*

INTRODUCCION

El presente estudio analiza la narrativa costarricense desde un punto de mira "sistémico". La opción por este enfoque resulta de la convicción de sus autores de que la ficción es un elemento importante de la realidad, que tiene su propia especificidad y por ende su autonomía relativa, pero que se integra a esa realidad global en la cual cumple la importante función de ayudar a crear conciencia social, a entretener, a transmitir vivencias.

Se utiliza la palabra FICCIOLOGIA (Quince Duncan, *Revista Iberoamericana*, 1987) para referirse al estudio de la ficción consecuente con la teoría general de sistemas, según la cual el todo es más que la suma de sus partes y determina su naturaleza. Por tanto no se pueden comprender las partes si se analizan en forma aislada, puesto que están dinámicamente interrelacionadas y son interdependientes. (Hegel, resumido por John Van Gigch, 1987:66).

Esta concepción de la literatura se va explicitando a lo largo de los seis capítulos del libro, y en los anexos finales. Sin embargo, se imponen algunas consideraciones iniciales para que el lector no sea sorprendido por el enfoque poco tradicional en algunos aspectos.

En primer lugar se acepta como "narrativa" la novela, el cuento y los relatos ficcionales. Sin embargo, en el estudio se hizo una selección entre estos, siguiendo algunos criterios adicionales que a continuación se exponen.

Se incluyen en el estudio los productos ficcionales relacionables con nuestro medio geográfico y nuestras fronteras nacionales. Es decir, se privilegian autores nacidos en Costa Rica o que hayan mantenido residencia y hecho un trabajo en el país que permita relacionar su obra con la problemática nacional. Lo anterior tiene sus limitaciones serias, pues no faltan los autores mitad costarricenses y mitad extranjeros, por

citar el ejemplo de Máximo Soto Hall. Como también hay libros escritos por costarricenses cuya temática no es nacional.

Otro factor tomado en cuenta fue la lengua. De hecho no se incluyeron en este estudio los relatos ficcionales de la tradición oral indígena y afro, tan rica en nuestro medio, salvo en los casos en que se hubiesen concretado en forma escrita y se hubiesen publicado en lengua española antes de 1980. Igualmente se dejó de lado la ficción de costarricenses que escribieron directamente en francés, inglés y alemán.

La congruencia metodológica exigió que la periodización no se diera en categorías exclusivamente "*literarias*" que al final llevase a una visión no-histórica de la narrativa. Por supuesto que se reconocen las limitaciones de la clasificación histórica: fechas y eventos imprecisos y a veces relatados muy arbitrariamente, criterios superficiales de épocas y generaciones que privilegian lo superficial.

Eso impuso la necesidad de utilizar las categorías históricas de manera crítica.

Desde el punto de vista metodológico se identifican y caracterizan las obras con base en factores causales. Es decir, cómo explica la obra la conducta individual y colectiva, a qué atribuye los fenómenos del acontecer ficcional. Sea que, lo importante en este estudio es *la obra literaria* y no el autor. El estudio del autor es solo complementario; de manera que el lector no encontrará biografías: las referencias al autor son tangenciales. Esto no es por capricho sino por opción metodológica: está comprobado que la experiencia concreta bastante semejante de dos autores no produce necesariamente el mismo tipo de obra ni determina una visión de mundo coincidente.

Las propuestas de solución de los problemas presentados en la obra de ficción ocupan un lugar preponderante en el presente estudio, incluyendo la omisión de esas propuestas. Se identifica al sector social gestor de la dinámica social y por ende responsable de esas soluciones. Esto permite ir armando las relaciones entre obra de ficción y realidad histórica.

Parte de la comprensión del fenómeno narrativo tiene que ver con el campo artístico. La crítica universitaria y periodística como intérprete circunstancial de la ficción y como formadora de opinión, guarda muchas pistas que, analizadas en su significación real, contribuyen al desbrozamiento del fenómeno ficcional en su conjunto.

Por supuesto que todo agrupamiento también tiene sus limitaciones. No siempre hay una congruencia total que permite llegar a conclusiones inequívocas. La clasificación que realiza el presente estudio ha de entenderse como rasgo dominante. Una misma obra puede contener rasgos de diferentes períodos o corrientes, así como hay autores que modifican su posición a lo largo de los años.

Los seis capítulos del presente libro tienen cada uno su razón de ser. El primero se ocupa del objeto de estudio, y va construyendo críticamente la visión sistemática de la ficciología. El segundo da un vistazo a la crítica literaria en Costa Rica, sin pretender ser exhaustivo pero sí suficientemente comprensivo. Los siguientes tres capítulos analizan para los tres períodos históricos utilizados el producto literario que se agrupa en seis corrientes literarias. El capítulo final retoma, a manera de conclusiones, conceptos teóricos para enfatizar un poco lo que los autores consideran algunas constantes en la narrativa costarricense.

Los anexos tienen el objetivo de contribuir a la visión crítica. Hay un estudio de caso: el de *La Ruta de su Evasión*, novela de Yolanda Oreamuno, que por una parte se analiza en forma individual porque esta novela no se integra a ninguna de las corrientes narrativas identificadas, y por otra, su complejidad permite la aplicación detallada del método analítico para ilustración del lector curioso.

El "estado de la cuestión" relacionado con Joaquín García Monge es otro aporte que se hace en un afán de ilustrar lo que ha sido la visión tradicional en Costa Rica. De hecho, la confusión de autor-obra, actividad literaria y extraliteraria, qué es y qué no es ficción, han sido la tónica.

Finalmente el índice de autores citados en la obra y el de temas abordados permiten al lector, junto con la bibliografía final, recurrir a las fuentes originales conforme las circunstancias se lo exijan, facilitando además un uso adecuado del presente texto para efectos de consulta.

Quince Duncan Guillermo Jiménez

Julián González Mayela Mora.

*Instituto de Estudios Latinoamericanos (IDELA),
Universidad Nacional.*

CAPITULO I EL OBJETO DE ESTUDIO

I. ALGUNAS DEFINICIONES

Un análisis de la historia literaria impone a sus autores una discusión del objeto de estudio. La teoría literaria de los últimos años nos da muchos elementos para ir delimitando el tema y esclareciendo nuestra comprensión del mismo.

A manera de ejemplo podríamos citar la posición de Croce (1954) para quien lo estético es lo que caracteriza la literatura, la que califica de arte de lo bello.

Sin embargo, habría que hacerle a Croce la observación de que lo "bello" no es una categoría absoluta dada de una vez para siempre, sino un producto del devenir histórico. El concepto de belleza varía a lo largo de la historia, y cambia de cultura en cultura. Así mismo el concepto se modifica según el nivel de instrucción de quien juzga, la clase social a la que pertenece, la cosmovisión de una etnia o de una raza. No tiene el mismo valor estético para todos los pueblos, sectores o grupos sociales, una densa novela de William Faulkner, una sinfonía de Tchaicovsky y una escultura Olmeca. La perspectiva de un estudiante graduado de nuestras escuelas de bellas artes dista mucho del poblador sin estudios de un barrio marginal.

Della Volpe (1966), por su parte, utiliza un lenguaje más riguroso. Concreta su definición de la literatura como "pensamiento con signos peculiares, contextual y polisémico". Los términos de la definición ganan en precisión en relación con la anterior. Pero las matemáticas tienen signos peculiares; el habla diaria está cargada de polisemia (por ejemplo, muchos chistes), al igual que la predicación religiosa. El problema no es que la literatura no contenga estos elementos, sino que no satisface totalmente las demandas de una definición adecuada,

por ser los términos aplicables a otras formas de manifestación de la cultura humana.

Kayser (1972), define literatura como "conjunto estructurado de frases fijadas por símbolos". Esta definición olvida que el habla popular y los textos religiosos igualmente pueden estructurarse así.

La Real Academia Española (1970) da una definición aún más amplia. Para ella, literatura es "arte bello que emplea como instrumento la palabra". Se comprende fácilmente que esta definición no resiste un análisis riguroso desde el punto de vista científico, pues una obra de química, "bellamente" escrita tendría que ser admitida en la lista de obras literarias y de hecho, ha habido clasificaciones literarias que incluyen textos históricos y jurídicos.

En lo que sí acierta la Academia, es cuando señala que la literatura es arte de la palabra. La delimita así de otras artes, tales como la música y la pintura. Y centra ahora la discusión en deslindarla en relación con otros textos que también emplean la palabra.

En ese camino, es útil el aporte del estudioso argentino Ariel Bignami (1978), para quien la filosofía se ocupa del ser, la historia y la ciencia del suceder real, y la literatura del suceder imaginario.

Bignami no niega el vínculo entre suceder real y suceder imaginario. Antes bien, reconoce que el segundo forma parte del primero y que a él se integra. Utiliza para abordar la cuestión dos criterios: las formas de abordaje y la intencionalidad. Así, concibe la literatura como un producto de la conjugación de la intención semántica (suceder ficticio) y la intención formal (expresión artística). Dicho de otra forma, la literatura es una invención de realidad con fines estéticos, pero en la que lo estético no es su única finalidad.

Desde luego que hay limitaciones en la propuesta de Bignami. Pero interesa destacar algunos aspectos importantes:

1. el carácter "ficticio" (o sea, imaginario) de los contenidos literarios.
2. la integración de ese mundo de la literatura (suceder imaginario) al entorno social (suceder real).
3. la utilización de un código estético (expresión artística).

La primera pregunta que surge, en aras de una mayor precisión del objeto de estudio, se refiere precisamente al nombre. Si la "literatura" es ficción, ¿no sería más apropiado utilizar esa definición? De hecho, "*literatura*" se refiere a lo escrito y por tanto es una concepción parcial del fenómeno, que excluye la "*literatura oral*" de los pueblos (siendo ese término un contrasentido).

Sin duda alguna, Tío Conejo y Bredá Nancy (Hermano Araña) tan propios de la tradición cultural de la africanidad americana, reúnen todas las características enunciadas. La única diferencia sería determinar si están escritas o no. Pero son ficción. La escrita, fijada para siempre. La oral, enriquecida por la autoría colectiva y actualizada siempre por la influencia de los receptores.

La literatura es pues, tan solo una de las manifestaciones de la ficción. La llamada "*literatura oral*" también lo es. El fenómeno que estamos analizando, parece mejor definida como ficción.

Por supuesto que hay al menos otras dos acepciones de la palabra ficción. Se habla de lo ficticio, es decir de lo "fingido" y en cierto sentido de lo falaz o de una convención, como cuando se menciona una ficción jurídica. Esto no es problema, pues no se trata de monopolizar una palabra sino de hallar la más precisa posible y definirla mejor.

Entre lo más valioso del aporte de Bignami, resulta ser pues el elemento conceptual suceder imaginario como contrapartida del suceder real, aún cuando se trate de la llamada "novela histórica" o más precisamente, la novela de temática histórica.

Ciertamente, hay novelas que se estructuran como relatos históricos y algunos son bien "fieles" a los hechos del suceder real. Pero es lo cierto que el "suceder imaginario" no se define solo por el contenido, sino también por el tratamiento. Por una parte, la novela es un intento de recreación de los hechos que narra y por otra, el uso de recursos tales como narradores suprascientes, el anacronismo, ciertas figuras propias de la "literatura", el uso de intensificadores para provocar en el lector una percepción emotivo-estética, son algunos elementos que, tomados en conjunto, marcan la diferencia.

II. ALGUNAS CORRIENTES

Desde una perspectiva más global, puede decirse que la literatura ha sido abordada de diversas maneras por varias corrientes de pensamiento. Por ejemplo, ha sido analizada como metafísica. Cuestión de musas y dioses en la antigüedad, esta postura ha sido replanteada repetidamente en nuestra era. La estilística y el impresionismo, por ejemplo, tienen un alto grado de metafísica. Si bien la estilística realiza la "disección" de la obra, no renuncia a considerar la ficción como "inspiración misteriosa" o en todo caso, "inexplicable". De ahí que su aporte mayor parecen ser los comentarios de texto. El impresionismo, recurre a argumentos de autoridad y a los gustos personales, a la hora de abordar la cuestión. Así, una obra es "buena" o "interesante" porque tal o cual especialista lo dice. La crítica es pues cuestión de superdotados. De ahí se infiere que la literatura es enigmática, misteriosa.

Ha habido también una corriente positivista, que analiza lo dado prescindiendo de factores causales. Se tiende a absolutizar la autonomía relativa de la obra literaria y minimizar su aspecto referencial. El resultado es la pérdida del vínculo con la estructura envolvente, o sea, con la sociedad en que surge y con la cual mantiene una relación dialéctica. Esta

corriente ha desarrollado excelentes técnicas de "disección" pero insuficientes para dar explicaciones satisfactorias a las obras o al fenómeno literario en sí.

Otros estudiosos han querido ver en la obra literaria un "reflejo" mecánico de la realidad. Vista así, una obra literaria sería una especie de fotografía de lo que hemos venido llamando "suceder real", siguiendo a Bignami. Pero esta es una postura reduccionista, que niega el "suceder imaginario". La ficción ciertamente se da en entornos cargados de pluralidad de sectores sociales y de multiplicidad de opciones ideológicas, aún cuando unas de esas opciones sean dominantes. Pero hay "reflejos" que niegan esa pluralidad, y otros que escamotean el "suceder real" y adoptan posiciones interesadamente laudatorias que, lejos de ser informes fieles de la realidad, la falsifican.

En años recientes, esta postura ha evolucionado un tanto. Se considera que toda obra literaria expresa la realidad y que el autor es un "escriptor", es decir, alguien que transcribe visiones de mundo del grupo social que representa.

Como se ve, esta corriente a pesar de su evolución, no pierde su carácter mecanicista, pues anula la posibilidad dialéctica del autor de resistir y de influir por medio de su obra sobre la transformación de su realidad.

También hay la visión del psicologismo. Tiende a equiparar autor y narrador y busca en las obras los rasgos de la personalidad del autor.

Se tiende a sobrevalorar el peso específico del autor en el proceso creativo, olvidándose o minimizando la relación del autor con la colectividad y su capacidad de expresar realidades que no necesariamente son las suyas personales.

III. EL ESTRUCTURALISMO GENÉTICO

Pero una de las corrientes que hace un aporte fundamental al desarrollo de los estudios literarios es el estructuralismo

genético. Lucien Goldmann, apoyándose en Georg Lukács, intentó una síntesis entre el estructuralismo formal y el sociologismo. Define la literatura como un fenómeno dialéctico que tiene su génesis en la sociedad, en la visión de mundo de ciertos grupos sociales, v.g. la clase dominante. Recupera el concepto de autonomía relativa de los estructuralistas y señala a la vez que, más que en su contenido, es en la estructura donde hay que buscar la homología con el entorno social.

Pero para Goldmann, esa correspondencia entre literatura y sociedad es dialéctica y no mecánica; no es un "reflejo". La base de su esquema analítico es el concepto de estructura significativa, según lo cual "todo comportamiento humano es un intento de dar *respuesta significativa a una situación particular*" (Goldmann, 1967:221. Subrayado del texto.)

Las estructuras significativas son tendencias que ordenan el pensamiento colectivo y que inciden sobre la afectividad y sobre la conducta de individuos en una sociedad. Son actitudes globales de un grupo en relación con la dinámica entre los grupos sociales.

No todos los grupos logran estructurar una visión de mundo totalizante y coherente, y tampoco todos los individuos del grupo logran una coherencia personal completa con esas estructuras significativas. Eso explica la pluralidad de visiones de mundo y la mayor o menor aceptación de determinadas producciones artísticas.

Estas estructuras significativas se reflejan en el arte, en la filosofía, en la literatura y en la religión, y las grandes obras literarias las recogen y expresan con coherencia en un momento histórico dado.

El aporte es importante, pero tiene sus bemoles. Por un lado las "estructuras significativas" definen una realidad pero a la vez constituyen criterios valorativos para determinar si una obra literaria es "grande". El mismo Goldmann (1967) reconoce que en una sociedad de clases las estructuras significativas tienden a manifestarse como ideología dominante que un

grupo social impone a los demás. Eso nos lleva pues a la pregunta, ¿estructura significativa para quién? Porque muchas de esas estructuras son, más que tendencias globales de la sociedad, mitos creados para uniformar el pensamiento social.

Por otra parte, el mismo Goldmann reconoce que toda interpretación implica una actualización. En el análisis de obras contemporáneas hay serios problemas para distinguir lo significativo de lo accidental por falta de evidencias históricas sobre la evolución del entorno social. Y por otra parte, a mayor distancia en el proceso histórico, lo que parecía cardinal en un momento puede resultar secundario. Es esto lo que explica las relecturas, las reevaluaciones, los renacimientos.

Visto así, no se resuelve en Goldmann el problema del vínculo entre ficción y sociedad. Los elementos de una obra de arte no son productos del azar, sino que implican siempre una elección, consciente o no. La programación social funciona de tal manera que ciertos elementos que pudieran parecer secundarios en una obra, son importantes para comprender la totalidad. Lo "significativo" y lo aparentemente "no significativo" son partes del eslabón y, por tanto, un método de análisis debería servir para el estudio de toda la obra y, definido adecuadamente el objeto de estudio, para todas las obras.

Finalmente, resulta sumamente discutible la idea goldmanniana de que "todos los grupos humanos actúan sobre la conciencia (...) sin embargo, solo ciertos grupos particulares y específicos pueden favorecer, con su acción, la creación cultural". Este elitismo supone que solo los grupos que tienen un proyecto de totalidad podrían generar grandes obras.

Todos los grupos crean filosófica y artísticamente. Por tanto, más que la capacidad de crear cultura, el problema está en la restricción de la posibilidad de dedicarse a la creación y en las dificultades para la divulgación de la obra y de crear "el gusto" por un tipo de obra, debido a razones económicas e ideológicas. Lo que se define en Goldmann como "gran" obra

literaria es más bien aquella que recibe de la comunidad un interés duradero. Pero aún así, esa grandeza no es necesariamente "universal" en el sentido de que va a ser apreciada en todas las culturas, por todas las clases sociales y en todos los tiempos.

Ahora bien, interesa para la exposición rescatar tres conceptos fundamentales de Lucien Goldmann, que resultan ser aportes sustanciales:

a. El estudio sociológico de la literatura debe abordar la obra como unidad, sin orientarse exclusivamente hacia la búsqueda de correspondencias de contenido (Goldmann, 1967:225). De esto podemos inferir lo contrario: el estudio no puede ocuparse exclusivamente de la "estructura", que además sería un absurdo. Ambas posiciones extremas atentan contra la unidad de la obra.

b. Además, queda claro en Goldmann que la literatura no es un epifenómeno de la estructura económica. No es un "reflejo". Pero tampoco es un elemento marginal de las sociedades, sino que constituye uno de los componentes más importantes de la conciencia colectiva. Dice el autor en cuestión:

Permite a los miembros del grupo tomar conciencia de lo que pensaban, sentían o hacían, sin saber objetivamente su significación. (Goldmann, 1967:227).

La literatura pues, tiene funciones que van más allá de entretener en los ratos de ocio. Como portadora de "visiones de mundo" ayuda a conformar la "forma de pensar", las maneras de interpretar y explicar los fenómenos naturales y sociales que posee un grupo, una clase social, una nación, una etnia, un sistema.

c. La otra cuestión importante que aporta Goldmann, es que las visiones del mundo producidas históricamente son limitadas. Es decir, aunque las situaciones históricas concretas

son ilimitadas, las respuestas humanas a ellas son limitadas. El hombre tiende a reactualizar recursos ya hallados para aplicarlos a situaciones relativamente nuevas. Esto tiene implicaciones para el desarrollo científico, pues si tales visiones de mundo son limitadas será posible construir una tipología de ellas, no como categorías a-históricas sino como abstracciones a partir de la realidad empírica.

IV. UNA VISION SISTEMICA

Dadas las limitaciones señaladas a la palabra literatura, en el presente estudio se preferirá el uso de la palabra ficción.

1. La ficción como sistema

La ficción se concibe como un sistema de expresión artística que utiliza la lengua para comunicar una realidad imaginaria, construida dialécticamente con base en el entorno histórico-estructural.

La ficción forma, por sí misma un sistema. Y como todo sistema, está inmersa en sistemas englobantes, en los que cumple el papel de subsistema. En efecto, la ficción es un todo correlacionado e interdependiente de otros fenómenos colaterales y envolventes, pero tiene sus propios objetivos, y por tanto su autonomía relativa.

Como fenómeno, la ficción es un subsistema del sistema ideológico de la sociedad, pero a la vez la constituyen como subsistemas auxiliares actividades tales como el proceso de publicación, el de comercialización, y el de la crítica.

Este todo integrado, la ficción, no es una suma de elementos del entorno. No es un agregado de factores significativos y coherentes. Digamos, a manera de ejemplo, que una obra de ficción no es *acontecimiento + experiencia del autor + estilo...*

Cada obra de ficción y la ficción tomada como fenómeno de conjunto configuran una realidad cualitativamente diferente de los elementos que le dieron origen. Al decir de Bignami, el "suceder imaginario" es una realidad con sus propias leyes.

Los "hechos" ficcionales narrados pueden coincidir con los del suceder real; pueden basarse en ellos. Pero la realidad ficcional se gobierna por sus propias leyes, tiene sus propias constricciones, muchas de las cuales no guardan siquiera una correspondencia aproximada con la realidad.

Ahora bien, el sistema ficcional tiene una doble finalidad: por una parte, se trata de la producción de valores destinados a consolidar, cuestionar, o negar determinada visión del mundo, o bien proponer una alternativa a las existentes o a la dominante. Por otra parte, es un sistema de expresión artística, vale decir, tiene una finalidad estética, y por tanto, toda obra de ficción se produce con arreglo a un código estético pre-existente en la comunidad. En otras palabras, el artista recrea la realidad con arreglo a un código estético, una noción de belleza definida históricamente por la comunidad.

Los códigos estéticos son históricos, y por tanto, su contenido varía de una situación histórica a otra y de un área cultural a otra. En estas variaciones influyen factores de experiencia étnica, tradiciones, ambiente natural. Pero tienen características que les son comunes, como el estímulo de reacciones subjetivas (simpatía-antipatía, asombro, pena, alegría, etc.) al afectar estados anímicos de los receptores de la obra y hacerlos vivir emotivamente el proceso; realizan una síntesis asimilable de los fenómenos y del acontecer del mundo real; potencian la comunicación de la percepción que quiere transmitir el comunicador; facilitan la aproximación simbólica a la realidad.

La ficción utiliza la lengua como material de trabajo. Es arte de la lengua por antonomasia. Y puesto que las lenguas son históricas, la ficción también lo es. Si bien el lenguaje es un

fenómeno natural, las lenguas son vehículos de comunicación, históricamente configuradas.

Se va percibiendo, entonces, la profunda relación de interacción con el entorno, que condiciona y estimula la producción ficcional, pero a la vez es afectado por ella. El entorno es matriz que incuba ficción y a la vez, receptor-destinatario. Visto así, guardando su autonomía y sus propias leyes, la ficción nunca deja de ser parte del universo real (Pérus, 1976) y a él se integra (Bignami, 1978).

Debe tenerse presente que el entorno está constituido por una pluralidad social y económica, y por tanto por múltiples discursos. Como lo señala Noel Salomon:

"Un texto no es necesariamente el vocero de una sola ideología (v.g. de una sola clase social o la de un sujeto-escritor); existe en él una pluralidad de discursos (...) los textos son polifónicos desde el punto de vista de la ideología y no pueden reducirse solo a la práctica de clase de los autores". (Salomon, N. 1977:5)

Y como lo afirma Goldmann (1967), la literatura no es una actividad marginal de las sociedades. De hecho, la ficción ayuda a darle cohesión ideológica al grupo, a documentar e interpretar la experiencia colectiva, estimulando la reflexión sobre ella y la voluntad de transformar el mundo real.

Las consideraciones supra expuestas obligan a una reflexión sobre las fuentes de la obra de ficción, sean los insumos del discurso ficcional, las condiciones en que se generan las obras (mediatización); se impone también una discusión del impacto de la ficción (real o potencial) en la comunidad receptora.

2. Los insumos de la ficción

¿Cuáles son en concreto las fuentes del discurso ficcional? El discurso ficcional surge de la experiencia histórica de la

colectividad, en relación con la naturaleza, la sociedad misma y la particular inserción del autor en esos entornos:

a. En relación con la naturaleza, influye en la producción ficcional la experiencia genética acumulada por generaciones que se manifiesta en las tendencias del autor, es decir, es una especie de potencial natural heredado. Intervienen también factores somáticos: la imagen de mujer rubia y de ojos azules como sinónimo de mujer bella, solo puede surgir en una comunidad en que tales tipos humanos se basan al menos parcialmente en la experiencia.

Inciden también como insumos, factores geográficos. El valor de la lluvia, del trueno, de un volcán, de la fuerza de un vendaval, no es igual en el desierto del Sahara que en la costa caribeña de la América Central.

Sin embargo, hasta donde hemos podido constatar, estos factores naturales en última instancia son secundarios, y su peso mayor está en el colorido, es decir, en la variación local, regional o particular de la obra de ficción y no en las estructuras fundamentales. Donde sí pesan mucho estos factores, es en el código estético, en los símbolos y mitos.

b. La fuente principal de la producción ficcional es la estructura social (modo de producción), las relaciones sociales (jerarquías tales como sexo, clase, valor social de los factores raciales, instituciones), y sobre todo, las visiones de mundo existentes en el seno de la comunidad o grupo social.

También son importantes las relaciones intergrupales e intercomunitarias. El área cultural a la que esté adscrito el autor por factores históricos (latinidad, africanidad, hispanidad, anglosajón), la etnia, la nación, son factores que aportan a la estructura, al contenido, a las visiones de mundo insertos en la obra.

c. El autor tiene una relación particular con el entorno, tanto en su dimensión natural como en la social. El entorno por

tanto, hará un impacto específico en la configuración psicológica del autor. Los estímulos externos recibidos de la naturaleza, la inserción específica del autor en la estructura productiva, la asunción o rechazo del status quo, todo ello encuentra su expresión en el discurso ficcional.

El autor y su obra tienen una autonomía relativa en relación con el entorno. No hay reflejos mecánicos. No hay una única visión de mundo en las sociedades. El autor articula su propia visión de mundo por identificación plena con tal o cual visión existente, por afinidad crítica con alguna de ellas o en oposición frontal a una o a varias de ellas. No es pues un simple transcriptor de la visión de mundo de determinados grupos sociales.

Ahora bien, ningún autor escapa de la fuerte programación social existente en las sociedades. De ahí que, en el nivel inconsciente, la obra refleja en su estructura y en su contenido visiones de mundo diversas e incluso contrarias a la que a nivel consciente profesa el autor. Es decir, muchas veces se manifiesta en la obra de ficción, un conjunto de ideas *"a pesar del autor"*.

La producción de ficción, se nutre de las fuentes dichas. Pero es más que la suma de experiencias individuales o colectivas. No se trata de un fenómeno privativo de grupos exclusivos ni superdotados. La producción de ficción es una capacidad común a todos los seres humanos y su consumo es igualmente universal. La experiencia genética acumulada puede explicar la mayor o menor capacidad individual, pero su valor es relativo.

El autor plasma una vivencia, el producto de una investigación, una información referida a él accidentalmente, los relatos tradicionales de su pueblo. Pero al plasmar recrea, interpreta al mundo y a sus fenómenos. No es un simple plumario. Es un productor. Y al crear lo hace con objetivos que pueden ser conscientes o no. Filtra sus experiencias y las de su grupo por un código estético.

3. El campo artístico

La producción ficcional se da en un proceso de circulación social. Se genera en ese proceso (García Canclini, Néstor, 1979). La receptividad de las obras particulares en el entorno social depende en buena medida de las relaciones sociales y del campo artístico. Se entiende por tal, siguiendo a García Canclini, el conjunto de factores que inciden sobre la producción, distribución y consumo de las obras artísticas.

En algunas sociedades se podrían anotar factores tales como tamaño y capacidad adquisitiva del mercado, características del Estado (democracia, militarismo), niveles de censura y autocensura, acceso del autor a editoriales, capacidad de la industria productora, la crítica en los medios de difusión masiva de información.

¿En otras sociedades habría algunos elementos diferentes: objetivos de planificación del Estado, metas en relación con las artes a corto, mediano y largo plazo, capacidad técnica de la industria productora, mayor o menor grado de censura táctica o estratégica, identificación o rechazo del sistema por el autor.

En las sociedades comunitarias, en las que aún se practica la transmisión oral directa, la mediatización es más relativa, ya que al tener el autor acceso directo al público receptor, puede vencer con mayor facilidad la censura o limitación existente, y el receptor participa en el proceso productor.

En todo caso, lo importante es señalar que el campo artístico influye sobre la producción misma, al obligar al autor a plantearse problemas de comunicación, de posibilidades de publicación, y de eficacia del mensaje. Una obra puede ser genial y no ser publicada jamás, por su contenido ideológico, o por no adecuarse al código estético que manejan las editoriales y las casas publicitarias. Igualmente, una obra genial ya publicada puede no circular por las mismas razones, o por su alto precio, o por problemas de analfabetismo en la comunidad que es receptora potencial.

El campo artístico es un filtro que mediatiza el tipo de insumos que el autor incluirá en su obra, y el tratamiento específico que le dará a un tema. Condicionado por intereses de grupos sociales, comerciales, políticos, religiosos, filosóficos y otros, el campo artístico es un contralor de salida para seleccionar cuáles obras contarán con el respaldo de los canales oficiales o privados de publicación y cuáles no.

4. Función social de los resultados

La ficción fluye de la conciencia del autor, con arreglo a ciertos niveles lógicos. El primero es el nivel de asombro. En este primer escaño, lo notorio es el impacto de lo novedoso en la conciencia, el descubrimiento de una conducta, el desbrozamiento de asociaciones y relaciones hasta entonces insospechadas.

El segundo nivel es el reflexivo. En este caso, la ficción va más allá del asombro, para convertirse en análisis, síntesis, búsqueda de explicaciones coherentes a fenómenos o hechos.

El tercer nivel es el de la didaxia. En este nivel la ficción trasciende la explicación "de lo que es" para formular lo que "debería ser". Se sacraliza así lo existente por ser lo que debe ser, o se propone una alternativa.

Estos tres niveles, convertidos en resultados concretos (obras) cumplen sendas funciones sociales básicas:

-función testimonial: Constata hechos o fenómenos naturales, sociales y psíquicos, sin ir más allá. Cuenta, canta, deja constancia de una realidad percibida, reelaborada y expresada artísticamente. En su grado máximo de elaboración, la ficción testimonial denuncia una situación. Puede ser un registro simple de situaciones y fenómenos, que se limita a constatar sin profundizar, o un registro elaborado que, si bien no llega a un análisis causal sí alcanza la protesta, la denuncia

formal, la celebración explícita de un fenómeno o hecho natural, social o psicológico.

–función reflexiva: Sistematiza las ideas de un grupo, hay afán de darles coherencia, se interpretan las situaciones y fenómenos. Las visiones de mundo que aparecen en estas obras, no siempre son congruentes entre sí, pero intencionada o no, la meta es la programación de los individuos, desde el punto de vista de su “autoconciencia”. Noël Salomon (1977:107) decía que “los que leen un libro se estremecen de placer al hallar expresado en una lengua perfecta las ideas tan queridas que acariciaban en silencio”. Es también la misma idea de Goldmann (1967:227). Para él la ficción permite “a los miembros del grupo tomar conciencia de lo que pensaban, sentían o hacían, sin saber, objetivamente, su significación”.

–Función didáctica: Una vez pensado el mundo se opta consciente o inconscientemente por una posición y se busca movilizar conciencias en la dirección escogida. Puede darse la didaxia a partir de una identificación acrítica con lo dado, dando validez universal a un conjunto de valores: “tal ha sido, es y será siempre”. Justifica, legitima, sublima, mediatiza. Toda disidencia es presentada como inoperante, disfuncional, utópica, contraria a la razón, destructiva, y la pasividad social adquiere dimensión de suprema virtud.

Pero también la didaxia puede practicarse a partir de una postura de afinidad crítica con lo dado. Se cuestionan algunos aspectos, ofreciendo oposiciones parciales a tal o cual visión de mundo. Revela una conciencia escindida, en crisis. No se persigue la sustitución total, sino la corrección de las “fallas”. Muchas veces, no se propone la construcción de “un informe fiel del mundo, sino construir de éste una imagen que calme la angustia engendrada por la situación que narra” (Leenhardt, 1967:123).

Un tercer grupo ejerce esa “didaxia” en oposición radical a lo dado. Contestataria en todo el alcance de la palabra, niega las posturas básicas de determinada visión de mundo,

presentando una opción revolucionaria que pretende movilizar en torno a una utopía.

La función didáctica supone necesariamente la existencia de un proyecto global de sociedad (clase, nación, etnia) pues la formulación de un planteamiento coherente sobrepasa la capacidad individual de la mente más brillante.

A manera de advertencia contra tentaciones maniqueas, digamos que toda obra tiende a la polifuncionalidad. La monofuncionalidad es la excepción. La clasificación es siempre una cuestión de énfasis, de características dominantes.

Lo importante es señalar que, sea al nivel testimonial, al nivel reflexivo o al nivel didáctico, la obra de ficción influye sobre el medio en que logra difundirse, y de esa manera, la ficción constituye uno de los elementos básicos en la formación de la conciencia social.

CAPITULO II EN TORNO A LA CRITICA EN COSTA RICA

El presente capítulo se justifica como toma de posición frente a la crítica en Costa Rica. Una adecuada comprensión del tipo de crítica que se realiza en el medio local, puede arrojar luz sobre tendencias generales de la ficción costarricense, procesos de adecuación de los autores, aceptación o rechazo de ciertas obras o de cierto tipo de obras, y algunas características interesantes del código estético en diversos momentos de nuestra historia.

Entre esas luces puede adelantarse la marcada predilección de los críticos nacionales por el género narrativo. Hay una vasta producción de reseñas, comentarios y análisis académicos, que se ha estudiado en cinco fuentes: las tesis de grado, las revistas literarias, los periódicos, los libros especializados y las presentaciones de libros que se hacen como introducción o en las contraportadas.

I. LAS TESIS DE GRADO

Se examinaron unas sesenta tesis de grado de la Escuela de Filología de la Universidad de Costa Rica, relacionadas con las obras objeto del presente estudio. Desde el punto de vista metodológico, se pueden agrupar de la siguiente manera:

a) La estilística. Este grupo está constituido principalmente por tesis escritas antes de 1971, y por tanto está marcado por análisis de figuras, identificación de autor y obra, impresionismo, comentarios de texto, opiniones más o menos fundadas sobre las obras. Ejemplos de este grupo lo constituyen las tesis de Jorge A. Camacho, "La prosa artística de Carlos Salazar Herrera

en *Cuentos de angustias y paisajes*;" de Jorge Fonseca, "*Gentes y Gentecillas*, estudio de una novela" y de Humberto Bonilla, "Luis Dobles Segreda, memorialista de Heredia".

b) El estructuralismo. En 1972, Nora María Herrera inaugura este grupo con su tesis "La presencia del catolicismo en la novela costarricense". Por primera vez se plantea en Costa Rica explícitamente, la autonomía de la novela. Si bien hay momentos en que se pierde la rigurosidad, lo cierto es que sienta las bases para un cambio en la orientación de los estudios literarios en el país.

Pero son María Amoretti y Manuel Picado los que contribuyen al proceso de consolidación del estructuralismo. En efecto, Manuel Picado defiende en 1973 su tesis "*La Ruta de su Evasión* de Yolanda Oreamuno", hace un claro deslinde metodológico y aplica en forma rigurosa el método. Se nota entre marco teórico y aplicación una congruencia satisfactoria con las bases epistemológicas idealistas del estructuralismo formal.

A estos primeros estudios le siguen unas cuarenta tesis que echan mano a autores como Brémond, Todorov, Greimas, Barthes y Genette, en disímiles grados de rigurosidad científica.

c) Visión sociológica. En 1976 José María Alas presenta su tesis "Visión inmanente y trascendente de *El Jaul* de Max Jiménez Huete". Lo sigue en 1978 el "Análisis estructural y crítica sociológica de *Manglar* de Joaquín Gutiérrez" por Flora Jara. Ambas tesis constituyen un paso adelante en la evolución de la crítica costarricense, al traspasar los límites de la crítica inmanente, aunque con limitaciones en el uso de los instrumentos metodológicos, y sin escaparse totalmente del sociologismo. Su mérito principal es que manifiestan una clara comprensión de que la obra literaria es un producto social y por tanto, solo puede explicarse insertándola en el entorno social.

El examen del estado de cuestión de ambas tesis es exhaustivo y sistemático, lo cual constituye otro aporte de estos autores.

II. LAS REVISTAS

La ficción costarricense ha merecido sitio de preferencia también en las revistas culturales del país. Revistas como *Repertorio Americano*, *Cuadernos Americanos*, *Brecha*, *Américas*, *Educación*, *Revista de los Archivos Nacionales*, *Revista de la Universidad de Costa Rica*, *Revista de ANDE*, *Tiempo Actual* y *Letras* recogen abundantes reseñas y críticas.

En efecto, la tercera salida de la revista *Repertorio Americano*, publicada por el Instituto de Estudios Latinoamericanos, (IDELA), de la Universidad Nacional, recoge con creces la influencia del estructuralismo. Estudios sobre el modo narrativo en *Mamita Yunai* (1979), la función, el espacio y los símbolos en los cuentos de Carlos Salazar Herrera (1976), análisis del narrador y del lector en *La Ruta de su evasión* (1975) y sobre el modo narrativo y la idea de realismo en *El Moto* (1974 y 1976), reflejan claramente esa tendencia.

Surgen también los primeros esfuerzos de análisis desde una perspectiva holística. Nelly García y Guillermo Barzuna (1980) dan una mirada a la totalidad de la producción costumbrista, amén de incluir en su estudio una exposición de consideraciones teóricas en torno al asunto.

En 1978 se publica en *Repertorio Americano* el capítulo cuarto de la investigación sobre los "Orígenes de la novela en Costa Rica", con fundamento en postulados de W. Kayser y Lucien Goldmann. Este estudio, con toda claridad, supera el nivel de los estudios de casos para analizar el fenómeno de la ficción desde una perspectiva global. Otros autores como Edwin Salas (1981) y Yolanda Román (1980), apuntan a la problemática social e histórica de las obras, así como entre concepciones teóricas de la sociedad y lo explícito en ellas.

Por otra parte, *Letras*, revista de la Escuela de literatura y Ciencias del Lenguaje de la Universidad Nacional, contribuye a finales de la década de los 70 con varios estudios. Carlos Aguirre aportó "*Algunas posibilidades del conocimiento sobre literatura*", en el primer número, y unas notas para una definición del costumbrismo en el segundo; Quince Duncan escribe en el número 2 sobre la novela de los años cuarenta, y Zoraida Ugarte publica sus reflexiones en torno a *Murámonos Federico* en el número 4-5. Esta tónica de *Letras* impuesta desde el primer momento, refleja muy bien la preocupación por la teoría y su correcta aplicación, y una visión de la literatura más acorde con la perspectiva de totalidad.

Por su parte *Tiempo Actual*, de la Junta de Pensiones y Jubilaciones del Magisterio Nacional, ha aportado estudios sobre la protesta social en *Mamita Yunai*, *El Infierno Verde* y una interesante discusión de *Marcos Ramírez* desde la perspectiva de la picaresca clásica. Estos tres artículos se distinguen por vincular en el análisis las estructuras internas con factores del entorno.

III. PERIODICOS

El periodismo cultural en Costa Rica no ha tenido una relevancia notable, pero la crítica de ficción aparece en ella desde 1900. De esa fecha hasta 1978, el saldo es de miles de artículos que se ocupan de la narrativa costarricense. Puesto que es imposible realizar un estudio exhaustivo de esta crítica dentro de las limitaciones de tiempo y recursos, el equipo optó por estudiar dos casos: el de Manuel González Zeledón (Magón) y el de Joaquín García Monge. En el presente informe, se incluirán ejemplos sobre Magón.

Del estudio puede concluirse que la crítica periodística en Costa Rica privilegia la vida del autor y las anécdotas orientadas a dar un retrato de su personalidad, y por tanto, está centrada más en el productor que en la obra. Una excelente ilustración

de esto es un artículo de Cristián Rodríguez, en el que hablando de Magón se ocupa de lo que el autor hacía y de los ingredientes de su dieta (1973).

Otro aspecto que se destaca son los valores ético-morales y los sentimientos personales del autor. Son factores que influyen en la valoración de la obra. No porque se busque constatar que esos sentimientos se reflejen en la obra, sino que se constata que el autor los tenga. José Marín Cañas, al analizar a Magón decía que "el gran escritor se mantiene en el cenit de su carrera literaria. Y en el cenit permanecerá porque él es y fue, el secreto sencillo y humano del alma nacional de los humildes". (*La Nación*, 23-2-75). O sea que la vigencia de la obra de Magón y su destino futuro es una resultante de las cualidades éticas del autor: sencillez, humildad, humanismo.

También "*el más allá*" es un argumento importante para avalar la opinión del crítico. Claudia Cascante de Rojas incluso llega a asegurar sin ambages que sus juicios son compartidos por la Divinidad. "*Las obras de Magón (...) valen tanto, tanto, que será el Padre Eterno quien venga a adjudicarle el título de benemérito que el Congreso se aborrió*". (*Diario de Costa Rica*, 23-5-50). Esta apelación a la autoridad del Cielo es compartida por Gallegos, quien al reseñar un homenaje rendido a Magón en 1964 afirma que "Magón reflejó el alma popular, reflejó la voz del pueblo y la voz del pueblo es la voz de Dios" (*La Nación*, 28-9-64). Síntesis de moralismo y sobrenaturalismo.

De la anterior exposición puede deducirse que la adjetivación es abundante. A la hora de referirse al lenguaje literario de Magón y a su obra en general, Cascante, en el artículo de marras, afirma que la prosa de Magón es "*robusta*" y "*cándida*". En otro periódico la autora agrega, diecinueve años después que "*gracia y profundidad nacional son atributos de sus cuentos. Sinceridad y frescura completan los predicados*". (*La Nación*, 14-6-69).

Además de las características anteriores, el impresionismo es bien notorio. En el artículo de Marín Cañas, supra citado, el comentarista llega a afirmar sin más fundamento que su opinión

personal, que en Magón, "todo está lleno de amor, de un largo inembargable amor inalienable, que en el corazón del autor sangra y colora las páginas".

Se busca también en las obras de ficción una entelequia: el ser costarricense. Esta preocupación es constante en la crítica periodística, pero no por la vía del razonamiento y estudio sociológicos, sino de lo que cada quien da por sentado y que todos entienden como nuestro "modo de ser". Edwin Meoño Vincenzi, por ejemplo, comentando a Magón decía que "lo que más destaca en sus cuentos y narraciones es el modo de ser de nuestras gentes. Ese "modo de ser" se da por supuesto, y no se define ni describe, ni se dan los elementos de juicio para que el autor discurra en tal sentido. (*La Hora*, 21-7-64).

En cuanto a Joaquín García Monge, se examinaron más de 160 referencias, de las cuales 125 son ajenas a su obra literaria. Es obvio que pesa mucho la obra no-ficcional de García Monge. Su vocación americanista, su labor política, su obra como editor de *Repertorio Americano* y su biografía, ocupan lugares de privilegio.

En el aspecto que nos interesa, el literario, la crítica puede resumirse en cuatro apartes, a saber: creador de la novela realista, iniciador del costumbrismo, las influencias manifiestas en su obra, y el uso del lenguaje popular y sencillo.

Pero destacan en términos generales, como ilustración, algunos títulos: "Don Joaquín, el maravilloso"; "García Monge, gran laico santo"; "Soledad y modestia de don Joaquín".

Uno de los trabajos más constantes y sistemáticos en el terreno del periodismo cultural, es el realizado por José Fabio Garnier, entre 1949 y 1951. Bajo el título "Cien Novelas Costarricenses" y de subtítulo el nombre de cada una y el de su respectivo autor, escribe cien artículos que siguen en su mayoría el siguiente orden: una breve referencia al autor, el tipo de novela, el argumento y un comentario final.

Algunas de las novelas comentadas eran inéditas o simples borradores. Algunas nunca se publicaron y de muchas se desconoce su paradero. Otras son de novelistas extranjeros pero fueron incorporadas por haber vivido en Costa Rica y haber escrito su obra aquí.

José Fabio Garnier divide en 12 tipos de novelas:

1. *Novela de amor o romántica*. Asombrosamente, clasifica a *Gentes y Gentecillas* de Carlos Luis Fallas en este grupo.
2. *Novela psicológica*. En este grupo incluye su propia novela *Inquieta como una llama*, y *Una burbuja en el limbo* de Fabián Dobles.
3. *Novela histórica*. Aquí se ubican *El Erizo* de Carlos Gagini y *El crimen de Alberto Lobo* de Gonzalo Chacón.
4. *Novela indigenista*. Cita entre otros *Yontá* y *Zulai* ambas de María Fernández de Tinoco.
5. *Novela religiosa*, como *Amor Sublime* de Luis Barrantes Molina.
6. *Novela de costumbres*. Ejemplo, *La Bella Herediana* de Manuel Argüello Mora.
7. *Novela de campo*, tal es el caso de *El perro cayó muerto* de Hernán Zamora Elizondo.
8. *Novela de aventuras*. Esta se ejemplifica con *El tesoro del rajab* de Alfredo Castro Esquivel.
9. *Novela de acción*, v.g. *Surco Nuevo* de Alejandro Quesada.
10. *Novela de tesis*. En este grupo clasifica la novela *El problema* de Máximo Soto Hall, autor guatemalteco que vivió en Costa Rica.
11. *Novela de conflicto*. Es el caso de *El espíritu del río* de Juana F. de Salazar.
12. *Novela picaresca*. Ejemplo, *La Rosalía* de Moisés Vincenzi.

En términos generales, los comentarios finales siguen la misma línea de la crítica periodística costarricense ya destacada. Pero es notable el esfuerzo de sistematización realizado tesoneramente por este autor.

IV. PRESENTACIONES INCLUIDAS EN LAS OBRAS

En un medio como el nuestro, los libros no escapan de ser una mercancía que debe venderse. Por tanto, las editoriales o el propio autor utilizan recursos como las presentaciones en las solapas y contraportadas, los prefacios, las introducciones, los prólogos y los pórticos para motivar al lector potencial a que adquiera el libro y se convierta en lector real.

Para el siguiente estudio se analizó al menos una de las ediciones de los libros empleados. De este trabajo se han establecido algunas constantes que van desde 1900 hasta finales de los años 70.

En las primeras décadas del siglo, es muy común que el autor presente su propio trabajo. Apelan al lector potencial, para justificarse ante él, notándose de esto una evidente inseguridad y mucho temor a la crítica. Por su condición de pioneros de la literatura costarricense, estos autores se sienten compelidos a disculparse. Ramón Zelaya en sus *Bocetos raros* advierte que es obra de juventud. Arturo Castro al presentar *El médico del pueblo* solicita comprensión al "amigo lector". Y Vicente Sáenz en sus *Cuentos de amor y de tragedia* pide clemencia a críticos y lectores, pues había perdido sus originales y el libro no era sino una reconstrucción.

En lo que se refiere a la presentación hecha por otros autores, o se enfoca al autor del libro, o la obra. En el primer caso, se habla de los viajes realizados, estudios, puestos ocupados y cualidades personales. En el segundo, el valor de la obra se justifica por su referencialidad y su contenido moralizante y el autor siempre es excelente.

Ya en los años 60 los chalecos de los libros aparecen con solapas y con comentarios en sus contraportadas. El contenido es más que todo de tipo biográfico: premios otorgados al autor, resúmenes de críticas aparecidas en revistas o periódicos y comentarios breves de tipo temático. Un texto de la poetisa costarricense Argentina Díaz resume la mayor parte de las

características señaladas. Léase el siguiente fragmento del prólogo a la primera edición del libro *Cuando canta el caracol* de José León Sánchez:

Lector... después de la lectura de este libro estremecedor te sentirás armado de una fuerza moral inmensa para actuar contra la injusticia social en Centroamérica que no ha de combatirse sino por un "ismo". Nacionalismo. (p. 16)

Argentina Díaz es congruente con la manera de hacer crítica literaria en boga desde principio de siglo y que no fue cuestionada sino en los años 70 por estudiosos como María Amoretti y Manuel Picado.

Las presentaciones de los libros y los comentarios periodísticos no están concebidos como aproximaciones científicas al fenómeno ficcional. Lo que se pretende en ellos es despertar en el lector el deseo de conocer el texto y por tanto se utilizan recursos subjetivos antes que objetivos y se tiende a adoptar posiciones laudatorias y acriticas, por supuesto con algunas excepciones.

V. LIBROS

Los libros que se han publicado en torno al tema, responden algunas veces tardíamente a los cambios que se operan en Europa. Los estudios más o menos rigurosos se inician en 1920 con la publicación de *Valores Literarios de Costa Rica* de Rogelio Sotela y le siguen unos veinticinco otros textos.

Se pueden reunir estos libros en dos grandes grupos: los que se inician con una exposición histórica de la realidad costarricense, para luego pasar a periodizar las obras literarias en grupos o generaciones, con criterios diversos tales como producción por décadas o por movimientos literarios. En el segundo grupo están los que, sin omitir los aspectos anteriores,

intentan una visión crítica de la obra y la abordan como un producto social históricamente configurado. De más está señalar que la mayoría de los libros se clasifican en el primer grupo.

En breve recuento:

Escritores y poetas de Costa Rica (1926), de Rogelio Sotela presenta a los precursores de la literatura costarricense con sus biografías y listas de obras. Divide a los productores de ficción en cuatro generaciones que se inician con los nacidos en 1860 y terminan con los nacidos en 1900. No analiza las últimas dos generaciones, sino que se limita a nombrarlos, incluyendo una antología de ellos.

El cuento costarricense (1964) de Seymour Menton, presenta la trayectoria de este género en Costa Rica, desde 1885 hasta 1960. En el estudio hay una preocupación evidente de relacionar sociedad y ficción, desarrollo social y sus reflejos en el cuento costarricense. Termina con una antología.

El cuento en Costa Rica (1964), escrito por Elizabeth Portuguese, presenta un panorama histórico, datos biográficos, características generales y una antología. Hace una caracterización del cuento costarricense utilizando categorías tales como "realismo", "paisaje", "lo supersticioso", "influencias". Un aporte especial del libro es el índice de autores que se presenta de manera muy completa.

Cuatro autores nacionales de Alvaro Porras Ledezma, (1964) con un enfoque biográfico estudia a Manuel de Jesús Jiménez, José María Alfaro Cooper, Carlos Gagini y Roberto Brenes Mesén. Incluye una antología.

El costumbrismo en Costa Rica (1971), de Margarita Castro Rawson, parte de una síntesis de la historia costarricense y pasa a ubicar el costumbrismo como tema en el contexto hispanoamericano.

Influencias del avance científico y tecnológico en la literatura costarricense (1979) de Mayra Hernández y otros, se

aparta totalmente de la trayectoria de los demás. Comienza con un resumen histórico, una periodización y una caracterización de los géneros literarios en Costa Rica. Analiza cuentos en busca de elementos que demuestren avance científico y tecnológico, explícita o implícitamente. Llega a la conclusión de que la influencia de los elementos buscados es mínima en la literatura costarricense.

Don Joaquín García Monge, es objeto de dos estudios: *Bosquejo biográfico del benemérito don Joaquín García Monge* (1960) de Marco Tulio Zeledón, y *La clara voz de Joaquín García Monge* (1978) de Luis Ferrero. En ambos libros se estudian las diferentes facetas del benemérito, incluida su producción literaria en general.

En *Brenes Mesén, prosista* (1964) de Luis Ferrero, se hace un estudio de las principales características de la prosa de este autor. Se destacan entre éstas el lenguaje y la penetración psicológica que se consideran elementos determinantes de su obra.

Sin duda el libro de mayor relevancia sobre la literatura costarricense, publicado antes de 1980, es *Historia de la literatura costarricense* (1967) de Abelardo Bonilla Baldares. Ordena su estudio con criterios cronológicos, sin dejar al margen los movimientos culturales y literarios. Atiende también lo que se refiere al panorama histórico y a las fuentes e influencias detectadas en el estudio de la literatura costarricense. Si bien es cierto que a la luz de nuevas investigaciones y del estado actual de la teoría literaria, algunas de las apreciaciones de Bonilla han tenido que ser revisadas o relativizadas, el libro representa hasta la fecha dicha el mayor esfuerzo descriptivo y analítico de la literatura del país y ha tenido gran influencia en la formación de la autoconciencia del pueblo.

El Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes por su parte, con criterios de difusión ha publicado una serie de libros con biografías de autores, estudios temático-argumentales, premios y antología de las obras.

Stefan Baciú, por su parte, en su libro *Costa Rica en seis espejos* (1976) estudia igual número de autores nacionales. Entre estos interesa destacar el que realiza sobre Max Jiménez. Describe el panorama de la novela social centroamericana, ubicando en ese contexto *El Jaul* y *El domador de pulgas* de dicho autor.

El negro en la literatura costarricense (1975) de Quince Duncan, analiza la percepción que del negro han tenido autores del Valle Central y autores limonenses. El libro contiene algunas apreciaciones que el mismo autor ha modificado en posteriores trabajos. No obstante, el mayor valor del libro quizás sea el esfuerzo de aproximación temática globalizante.

Virginia Sandoval, en su trabajo *Resumen de literatura costarricense* (1978) expone de manera resumida la evolución cronológica de la narrativa, la literatura dramática, la prosa y la producción poética. Para cada autor incluye una ubicación biográfica, sus publicaciones, tendencias y pequeños comentarios sobre las obras más representativas.

Narrativa contemporánea de Costa Rica (1975) de Alfonso Chase, comienza con una historia de la narrativa costarricense. Reconoce en *El moto* una obra determinativa para las letras nacionales. Critica algunas obras nacionales con drasticidad. Es notable el índice básico de obras que contiene. Puede criticársele al libro con alguna razón, una cierta irregularidad en la fundamentación teórica de sus juicios. Sin embargo, la vinculación que el autor realiza entre ficción y sociedad, aporta mucho a la comprensión del campo artístico y rescata muchos valores hasta ese momento ignorados. Este trabajo es de obligada consulta al abordar la historia de la narrativa nacional.

Literatura, ideología y crítica (1983), de Manuel Picado, establece un cambio de orientación en la crítica costarricense. Aborda con un planteamiento teórico explícitamente estructuralista, el análisis de la narrativa costarricense de los años 40 y 50. Justifica el objeto de estudio debidamente. El

procedimiento expositivo y las premisas teóricas son rigurosas. Dedicó especial atención a *Marcos Ramírez* que considera representativa de la década de los 50. Su trabajo es un aporte valioso al desarrollo de la crítica costarricense.

Para una nueva interpretación de la literatura costarricense de Jorge Valdeperas, (1979) cierra esta panorámica. Su obra enfatiza los años 40. Según él, de 1920 a 1940 hay un profundo vacío en cuanto a la producción literaria en Costa Rica. Esta afirmación, ampliamente desmentida por el presente trabajo, no resta méritos a su aporte. Señala él tres momentos o generaciones: la primera la ubica en las postrimerías del siglo pasado e inicios del actual (generación del 900). La segunda corresponde a los finales de los años 40, y la tercera a partir de 1960. Aclara que su trabajo parte de las premisas del materialismo dialéctico. Lo importante de este trabajo es el esfuerzo de interpretación que trasciende lo estrictamente descriptivo o la reseña, y hay un notable esfuerzo por entender la ficción a la luz del desarrollo histórico.

VI. CONCLUSIONES

La sistematización de lo anterior es el intento de ordenar el caos. Todo intento de agrupamiento de los críticos y de la crítica según tendencias o su particular visión de mundo, tropezó con la falta de coherencia de autores y textos.

Un par de ejemplos ilustran lo dicho: Bonilla Baldares afirma en su libro que los cuentos de Carlos Salazar Herrera son realistas. Enjuicia el estilo del autor alegando que lo que ocurre en sus cuentos es siempre un rasgo sin importancia al que Salazar da fuerza emocional, "*contemplándolo o ilustrándolo literalmente con breves estilizaciones objetivas*".

Esta idea se ha repetido por años sin cuestionamiento. Por ejemplo, Ernesto Castegnarro reproduce sin cita las ideas de Bonilla, y compara a Salazar Herrera con el ecuatoriano Demetrio

Aguilera Mata. Ambos autores, según él, han fundido "*pintura y literatura sin sacrificar el realismo*".

Obsérvese de paso que el factor ocupacional, el que ambos sean pintores, constituye para Castegnaro uno de los elementos esenciales de su análisis. Y ahonda : el libro forma parte "*vertebral de la literatura costarricense (...) uno de los más logrados espejos donde el pueblo costarricense se mira y se siente a sí mismo*" (*La Nación*, 27-9-76). La idea del espejo revela en buena medida el pensamiento del crítico. El espejo "*refleja*" la realidad.

Alfonso Chase insiste en esta idea. Recoge acriticamente la idea de Bonilla: "*estiliza el realismo que solo puede tomarse en su sentido formal, ya que lo que ocurre es simplemente una estilización de los elementos realistas*" (Chase, Op. Cit. tomo I, p. 58).

Lo curioso es que la tesis, mantenida por décadas, está cuestionada por su propio autor. El mismo destacaba la "unidad entre paisaje y psicología de los personajes" (Bonilla, op. cit. p. 329). En otras palabras, con base en las observaciones mismas del crítico ve la relación estructural y dinámica entre paisaje y personajes, una determinación natural de la conducta social y, por ende, los cuentos de Salazar Herrera se acercan más al naturalismo.

En esto coinciden Alberto Cañas y Fabián Dobles. El primero, tras señalar a Salazar Herrera como *intérprete del campesino costarricense*, sostiene que "*la fórmula era simple: el hombre frente a la naturaleza; la naturaleza determinando la conducta del hombre, o explicándola*" (Cañas, *La República* 21-2-65). Dobles por su parte, confirma este punto de vista al ver un desfile del "paisaje como personaje constante que es parte de todos los personajes" (Dobles, *Repertorio Americano* tomo 43, 1947, p. 105).

Esta idea central, tan obvia en la obra de Salazar Herrera: el paisaje determina la conducta de los personajes que son epifenómenos de la naturaleza", siendo tan evidente no sirve

para decir explícitamente que se discrepa con Bonilla Baldares. Solo Isaac Felipe Azofeifa se atrevió a advertir expresamente que discrepa de la apreciación de Bonilla. Para Azofeifa, sin duda, "*angustia-paisaje son una sola cosa para los seres ficticios de Salazar Herrera*", y por ende los ubica en la corriente naturalista (*Revista histórica y crítica de la literatura centroamericana*, Universidad de Costa Rica, vol. 1, No. 1).

El anterior ejemplo ilustra algunas de las dificultades de sistematización encontradas. Pero puede decirse que en términos generales la crítica costarricense tiende a utilizar la literatura como pretexto para la discusión de fenómenos extraliterarios. Temas como el partido político en que militan los autores, o sus condiciones socio-económicas, han plagado los anecdotarios.

También están los estudios por tendencias, generaciones, épocas y períodos, realizados con criterios a-históricos.

La apelación a la autoridad del crítico, o a otros críticos que se consideran poseedores de una "gran cultura", han estado a la orden del día. El autor no tiene que probar ni fundamentar nada: le basta decirlo, o decir que alguien lo dijo, incluso recurriendo a la opinión de Dios. Hay uso de una acentuada adjetivación, que termina siendo muchas veces un canto denso de difícil comprensión, que deja de ser por tanto comentario, reseña o crítica. Un magnífico ejemplo de esto es el comentario siguiente sobre Carlos Salazar Herrera:

Qué estrujamiento de precipicios en ángulo de canforro
o llanura de potrero apenas abiertos al brazo y al
recuerdo. Síntesis de metáfora en línea clara a lo
inconmensurable de la nube encerrada en perfil de
ave o pasajera mirada de chiquillo. (*La República*,
26-4-76).

Por supuesto no cuestionamos el valor literario de las líneas anteriores de Mario Picado. Es voz de poeta, voz lírica, mas no de crítico.

En términos globales, las clasificaciones siguen estas constantes de ambigüedades, generalizaciones a-históricas, anacronismos simpáticos y contradicciones. Y es que, como lo señala Oscar Tacca:

Casi todos poseen, junto a un sentido amplio, supratemporal, de categoría estética (...) otro históricamente preciso y limitado (...). Gran Babel, en que términos como realismo, naturalismo, decadencia (...) adquieren un sentido muy distinto del que históricamente poseían. (Tacca, *La historia literaria*, 1968, pp. 94-96).

No hay duda de que en los últimos años, la crítica costarricense ha tratado de variar su rumbo. Ciertamente, abundan en las universidades estudios monográficos, a veces dirigidos más a la demostración del dominio de tal o cual técnica o método de análisis, que a una comprensión histórico-social.

Pero hay algunos estudios que se realizan pensando en el común de los mortales, con una perspectiva holística. Cada vez se tiene más claro, que la obra se da en un proceso de circulación social, y se justifica por ende una aproximación sistémica y globalizante.

CAPITULO III

Corrientes de la narrativa costarricense

ARISTOCRACIA Y NACIONALISMO

Como se señaló oportunamente, el presente estudio toma en cuenta aspectos temáticos, estructurales, ideológicos, rasgos estilísticos, ambientación y detalles de la progresión, en la medida en que contribuyen a una adecuada comprensión del fenómeno en estudio.

Entre 1860 y 1980 se detectaron seis corrientes narrativas. No son etapas, en el sentido de que una sigue a la otra, sino conjuntos de textos agrupables entre sí por sus rasgos comunes, algunos de los cuales incluso se superponen en el tiempo. Estos conjuntos guardan una relación más o menos estrecha con la dinámica histórica del país. Las corrientes detectadas se han denominado, POSITIVISTA ARISTOCRÁTICA, POSITIVISTA NACIONALISTA, REALISTA, NATURALISTA, TESTIMONIAL Y EXISTENCIALISTA.

Vale la pena reiterar, antes de comentar cada una de ellas, que la ubicación de las corrientes y de las obras dentro de éstas sigue criterios tanto cuantitativos como cualitativos. Se agrupan según haya predominio de ciertos rasgos. En toda obra hay multiplicidad de rasgos y visiones de mundo, que incluso se reflejan independientemente de las intenciones obvias del autor. Hay también obras que se publican cuando ya se ha clausurado una corriente. Y finalmente, se privilegia el análisis de libros antes que los textos en revistas y periódicos.

1. EL CONTEXTO HISTÓRICO

Período Colonial

El español invasor pobló el país en primera instancia, sobre la base de la distribución poblacional existente. De esa manera, podía contar con mano de obra cercana.

Más tarde, se concentró la población indígena en áreas llamadas "reducciones" para facilitar el control militar, ideológico, fiscal y religioso, creando lo que Carlos Meléndez ha denominado "espacios seguros" para la población blanca y mestiza, en las áreas más fértiles.

El poder colonial se ejercía desde Cartago, la capital colonial. Era una ciudad administrativa en la que residía la mayor parte de la oligarquía señorial y los burócratas, así como los dueños de plantaciones y haciendas, algunas de las cuales estaban ubicadas en la Costa Atlántica, en los alrededores de Matina y eran atendidas por esclavos negros. En estas plantaciones se producía cacao para el consumo local y la exportación.

En algunos sectores del centro del país y del norte, predominaba la hacienda ganadera, sobre todo en Alajuela y Guanacaste. Al igual que en el caso de las plantaciones de los cartagineses, los dueños permanecían la mayor parte del tiempo fuera de ellas. Incluso, algunos dueños vivían en León, Nicaragua.

La estructura agraria que dominaba el Valle Central, en la que se va a ubicar San José, la capital, era la pequeña y mediana propiedad. Estos núcleos de explotación familiar, conocidos como *chacras*, eran unidades de producción para la subsistencia, dispersas por el Valle. Los límites de cada propiedad estaban definidos principalmente por la capacidad de trabajo y deseo de expansión del núcleo familiar.

Estos productores directos, rurales, practicaban un cooperativismo coyuntural en los momentos críticos, tales como en casos de catástrofes naturales o de recolección de cosechas.

De tal estructura económica, se desprendían variadas relaciones sociales. En las grandes plantaciones y haciendas, relaciones de esclavitud y servidumbre. En las chacras, relaciones patriarcales en las que el *pater familiae* ejercía su autoridad. Sobre este sector, el control imperial fue poco eficaz, al punto

de que se hizo necesario reagruparlos por decreto en centros urbanos, en los que cada familia tenía obligatoriamente una vivienda. Estos centros urbanos se convirtieron en centros tributarios-ceremoniales, para que la población cumpliera con sus obligaciones de culto, censo, y contribución al erario.

Esta dispersión de la población en las chacras del Valle Central, sobre todo en su sector occidental, permitió la desarticulación de las rígidas jerarquías coloniales. Se perdieron ciertas conductas reverenciales típicas del feudalismo, consolidando una relativa autonomía de cada núcleo familiar. El chacrero perdió el "refinamiento" de la rígida jerarquización social. Todos terminaron por ser "dones". Estas condiciones facilitaron una acelerada mezcla étnica que permitió una relativa uniformidad poblacional. Se fueron poniendo así las bases de una futura democracia rural concebida como federación de familias autónomas e iguales.

En San José se ubicó la Factoría de Tabacos, empresa agro-industrial que facilitó la conformación de una burguesía emergente, más dinámica y empresarial que su contraparte cartaginesa. Dio origen así mismo, a una incipiente clase obrera y a un sector social de servicios compuesto, por ejemplo, por arrieros, vendedores locales de tabaco, vendedores de alimentos, y otras actividades semejantes.

En tal situación se hallaba el país en el momento de surgir a la vida independiente dentro de la Federación Centroamericana.

Período Patricial

La oligarquía cartaginesa heredó el poder colonial. De hecho, ya antes de la independencia había logrado controlar puestos importantes en el gobierno local, y era dueña de los medios de producción. Esa oligarquía patricial, de orientación conservadora, no era partidaria de la independencia. De hecho,

trató de anexar al país en distintos momentos al Imperio Mexicano, a la Gran Colombia, a la Federación Centroamericana.

Frente a esta oligarquía cartaginesa, se levanta la burguesía en ascenso asentada en San José, que desde el principio es partidaria de la independencia y disputa la hegemonía a Cartago. La disputa llevó incluso a la promulgación de la Ley de la Ambulancia, que hacía rotativa la Capital del Estado, cuatro años en cada una de las cuatro poblaciones más importantes. Incluso, a finales de la Colonia y al principio de la vida independiente, San José estimulaba la producción de café en las chacras, dando tierras a futuros cafetaleros.

En 1835 el josefino Braulio Carrillo se apoderó del Gobierno, suspendió la Ley de la Ambulancia estableciendo la capital en San José y comenzó a modernizar el Estado con mano férrea. Esto llegó a provocar levantamientos de las demás provincias, que llegaron al extremo de elegir su propio jefe de Estado. Al final de la disputa, Braulio Carrillo se estableció firmemente en el poder que ejerció hasta 1842.

Don Braulio Carrillo marca el fin del período patricial y el comienzo de la época liberal. Desde el punto de vista cultural, el país siguió siendo poblano, sin un verdadero desarrollo de las artes y letras. Apenas sí se dio la actividad periodística, principalmente en forma de diatribas y ataques personales. Los estudiantes costarricenses siguieron buscando educación en los reductos tradicionales del tiempo colonial: Nicaragua y Guatemala.

El período es rico en discursos y ensayos, mas la ficción escrita se asoma con timidez. Pero el impulso a la actividad económica que patrocina el gobierno de Carrillo, iba a abrir la senda para un desarrollo ulterior sin precedentes. Sentó las bases de la economía agro-exportadora sustentada principalmente en el café.

Período Liberal

La exportación de café permitió el ensanchamiento de la oligarquía, consolidando el liderazgo de San José, la nueva

capital. El sector patricial se ve forzado a plegarse. Además, para la década de los setenta comenzaron importantes oleadas de inmigrantes, sobre todo de alemanes, que vienen a invertir en el café y en el sector financiero.

El hacendado cafetalero diversifica su actividad: prestamista, dueño de los beneficios de café; exportador e importador. Logra la subordinación del productor directo rural gracias al monopolio del sistema de beneficio húmedo del café y el control del aparato financiero. Hay una concentración relativa de la tierra en grandes haciendas, en torno a las cuales se conservaron minifundios. Esto le permitía al gran cafetalero mantener mano de obra abundante para las épocas de cosecha, sin tener que pagarla todo el año. Comienzan a resquebrajarse los antiguos lazos de servidumbre. Hay una relativa democratización del bienestar en forma de obras públicas, tales como la iluminación eléctrica de la ciudad, y el pago de mejores salarios para algunas actividades.

Con el gobierno de Tomás Guardia, Costa Rica entra en la década de los setenta al mercado financiero internacional, endeudándose fuertemente para desarrollar su infraestructura de transporte colectivo. Se estimula la inmigración europea y se restringe la de chinos y negros, confinándolos a la zona atlántica donde eran indispensables para la construcción del ferrocarril y el desarrollo de la industria bananera.

Aumenta también la artesanía para satisfacer las demandas de la creciente urbanización y con esta actividad, el número de productores directos urbanos. La economía nacional pasaba así desde una base de subsistencia combinada con plantaciones y haciendas con productos exportables, a ser una economía de mercado.

En las postrimerías de siglo, concretamente en 1897, se produjo la primera gran crisis por la caída violenta de los precios del café, lo cual dio origen a nuevos fenómenos. Entre finales de siglo y principios del nuevo, los pequeños y medianos cafetaleros se organizan, se intenta una reforma tributaria que

no pudo ser aplicada en ese momento, se organizan gremios de zapateros y panaderos, cobra vida la Central de Trabajadores de Costa Rica (CTCR), se da la lucha por la jornada laboral de ocho horas y la primera huelga general de los trabajadores. Se nota la creciente influencia de las compañías extranjeras en esferas de la economía y de la política nacionales.

El Estado primero sortea golpes foráneos como la invasión del General Morazán que pretendía unificar Centro América; la invasión del filibustero norteamericano William Walker, que tenía por objetivo confeso apoderarse del Istmo partiendo de Nicaragua y luego va organizando poco a poco un sistema de alternabilidad en el poder, con elecciones un tanto manipuladas pero que permitían un cambio ordenado de gobierno mediante la organización de alianzas coyunturales.

Se dio lugar así a un modelo cultural caracterizado por el énfasis en la educación pública: liceos y escuelas primarias en todo el país. La educación es obligatoria y gratuita desde 1869. Contingentes de estudiantes costarricenses parten a estudiar a Europa, sobre todo a Inglaterra y Francia, de donde regresan con una sólida formación profesional e ideológica y con una clara opción por el liberalismo y el positivismo.

En la segunda mitad del siglo XIX visitan al país compañías europeas de teatro y lírica. Se inaugura el Teatro Nacional en 1897, que iba a convertirse en el centro de la actividad cultural y social de la naciente oligarquía cafetalera.

2. LA EXPRESION LITERARIA

LA CORRIENTE ARISTOCRATICA: civilización o barbarie. Nace la narrativa escrita.

En ese contexto surge la corriente literaria de tendencia POSITIVISTA ARISTOCRATICA. Esta corriente inicial de la narrativa costarricense, puede subdividirse en dos etapas: la formativa (1860-1900) y la de consolidación (1894-1935).

Manuel Argüello Mora inaugura y domina la etapa formativa. Publica en 1860 una triada: *Las dos gemelas del Mojón*, *Un drama en el Presidio de San Lucas*, *Un hombre bonrado*. Entre ese año y 1894 publica una larga lista de relatos-crónicas que se ocupan de costumbres, sucesos históricos, anécdotas.

Los narradores son monofónicos, infrascientes o equiscientes en su mayoría y suprascientes por excepción, sin alcanzar una verdadera omnisciencia. Por ejemplo, en *La trinchera* el narrador confiesa no saber qué se dijeron dos de sus personajes. No obstante, en *Historia de un crimen* se alega que el novelista tiene poderes especiales de adivinación, los cuales se invocan para contar el cuento.

No hay una clara delimitación de las funciones de autor y narrador, como cuando en *La trinchera* el autor interrumpe la narración para recomendar otras publicaciones suyas sobre un tema mencionado.

Se nota con claridad la dicotomía civilización-barbarie en que se idealiza la civilización y se aprecia igual idealización de las "clases altas" del país. De hecho, en mayoría aplastante, los personajes son de clase social alta, intransitivos (enteramente buenos o malos), arquetípicos, modelos fijos "de la mejor sociedad josefina", con lo cual se aprecia también el regionalismo capitalino.

En esta primera etapa se rechaza la ampliación de la clase alta. El matrimonio con foráneos se considera inconveniente por "introducir en la familia costarricense un elemento heterogéneo y exótico que casi nunca lleva la dicha y la tranquilidad al hogar".

Los textos son sumamente referenciales, de simbología escasa, plagados de eurocentrismo, incluso de racismo (Véase *Historia de un crimen*). No obstante, hay que destacar que otros autores como Magón en su cuento "*Mi tío Chepe González*" presenta una imagen positiva del negro.

En general, el tono de las narraciones en esta primera etapa, tiende a ser laudatorio, epopéyico: Elisa Delmar resulta

ser de "angelical bondad". Y se aclara que no podía ser de otro modo, siendo ella pariente de José María Cañas, el general centroamericano que condujo las fuerzas costarricenses que se enfrentaron al filibustero invasor William Walker.

La visión de mundo del *Período Patricial* de la historia nacional, encuentra expresión así en la ficción contemporánea. Visión mítica de la relación hombre-naturaleza. Se considera que *las personas nacen con ciertos atributos, o los adquieren a muy temprana edad*. Hay una marcada tendencia a lo explicativo. La ambientación en esta primera etapa es variada: se ubican las obras en todo el país.

Si bien aún hay confusión entre crónica histórica y ficción, Manuel Argüello Mora puede ser considerado como el fundador de la "literatura" o dicho con mayor precisión, fundador de la ficción escrita costarricense. Sienta las bases para el posterior desarrollo de la narrativa positivista aristocrática.

La etapa de consolidación empieza hacia 1894 con la publicación de *La bojarasca*, colección de cuentos del historiador Ricardo Fernández Guardia y se prolonga hasta mediados de la década de los 30. Los autores principales de esta etapa son además de Fernández Guardia, Manuel González Zeledón (Magón), Carlos Gagini y Joaquín García Monge.

Los narradores por lo general son omniscientes, aunque en algunos casos son inconsistentes. Incluso, los autores intervienen con nombres y apellidos en los relatos, para dar su opinión, o para "conversar" con sus personajes.

Los narradores son monofónicos y limitan su papel a una cuidadosa relación de tipo lineal, *evitando juicios sobre factores causales de los hechos que relatan*.

Los personajes son en su mayoría de clase alta y los protagonistas invariablemente corresponden a dicho sector social. Son personajes arquetípicos, que evidentemente están pensados como expresiones de las virtudes y los defectos de dicha clase social. No obstante, se acepta la posibilidad de la transición: el cambio es posible.

Los artesanos son los grandes ausentes de la narrativa positivista aristocrática. Los marginados de la ciudad y los campesinos ocupan papeles secundarios. Se presentan como parte del paisaje, como detalle del ambiente, fatalmente necesarios. Pero el abordaje nunca es desde la perspectiva del campesino o del marginado, sino del sector aristocrático.

El receptor definido tiende a ser de poca imaginación y de muy escasa erudición literaria, hecho notorio en los esfuerzos explicativos de los narradores. En algunos casos es explícitamente femenino: "queridas lectoras" dice un narrador. "*Lectora simpática*" dice otro.

Temáticamente, la familia aparece como la unidad celular base de la oligarquía. Pero la familia es privativa del sector dominante. El matrimonio, como institución permite la plena realización de la mujer. El dinero es un complemento necesario, pero no el único factor de status; se requiere de educación y abolengo también, buen gusto y buenos modales. Hay cierto grado de racismo en algunos autores. La ciudad se prefigura como meca de realización de los ideales oligárquicos. San José, la capital, es el centro de la vida cultural y social de la nación. Pero para los sectores populares, la ciudad no es más que antro de degradación moral y económica.

El "atraso" tecnológico y económico latinoamericano, se presenta como producto de la dicotomía civilización- barbarie. París es el modelo de civilización que emular. El San José de la oligarquía es el polo civilizador interno del país. Los campesinos y otros sectores sociales se asocian con la barbarie y deben estar sometidos al tutelaje de la oligarquía. San José, "cultura y distinguida" por su "gusto exquisito y un refinamiento europeo", acota un narrador. Las josefinas "vestían como parisienses". Los jóvenes toman vino "chablis" y "bitter"; leen y discuten a Maupassant, Zola y Benito Pérez Galdós. Silvan trozos de La Traviata.

Hay una notoria minusvalía de las tradiciones nacionales. Por ejemplo, se considera fea la forma en que los campesinos

celebran la Navidad. Para evitar esa "fealdad" se mitifica el paisaje campesino, presentándolo como estampas idealizadas en muchos casos. El costarricense "refinado" en Europa aparece luego "hecho un animal" cuando regresa a su patria y se inserta en ella.

La visión de mundo es positivista. Lo que interesa es lo manifiesto, lo dado, lo que está presente en la sociedad y no sus factores causales, ni siquiera los del binomio civilización-barbarie que simplemente es asumido. El fracaso de algunas personas de lograr un dominio de los valores y modales de la civilización es producto de la forma en que los criaron. Se evita así toda discusión de causas.

El contenido es altamente referencial. La gesta heroica de los costarricenses en la campaña nacional contra los filibusteros invasores en 1856, el Teatro Nacional, los lugares de atracción de San José, el Puerto de Puntarenas, he allí las ubicaciones históricas y espaciales favoritas, sin faltar las casonas de ciudad, y las haciendas en el campo.

El léxico y las construcciones lingüísticas tienden a ser sumamente elaborados. Frases altisonantes y cuidadosamente rebuscadas: la luna surge de "los cúmulos argentarios, circuida de un nimbo irisado" y en el "vetusto caserón (...) se escuchaba el lúgubre zumbido del viento frío batiendo el tronconaje, musitando en las frondas y *colándose retozón en la umbría*".

Los resultados al final de las progresiones suelen ser felices para el poderoso y el bueno, y trágico para los pobres y malos. Toda desviación en relación con los valores oligarcas es severamente castigada.

Comentarios finales:

Es pues en la década de 1860 que nace la ficción escrita en Costa Rica. Primero, como se ha visto, en una etapa formativa titubeante, de indefinición entre crónica histórica y ficción, pero rápidamente evoluciona hacia la autonomía.

En la corriente positivista aristocrática, como se ha señalado, hay minusvalía de lo nacional y sublimación de lo europeo. Esto se explica por el lugar hegemónico de Europa en ese momento de la historia, los estudiantes costarricenses que estudian allá, la vinculación de la oligarquía cafetalera y del sector importador con el mercado capitalista, sobre todo con Inglaterra. Incluso hubo fuertes políticas de migración tendientes a atraer a la población europea, pero con severas restricciones para migraciones de origen africano y asiático, e incluso para españoles de las provincias consideradas de influencia morisca, como se aprecia en los contratos y decretos sobre la materia. A tal extremo fue llevado el eurocentrismo, que el fundador del Estado Costarricense, Dr. José María Castro Madriz solicitó convertir a Costa Rica en protectorado de Gran Bretaña, solicitud ratificada luego por don Juan Rafael Mora, el presidente que tuvo que enfrentar la invasión de los filibusteros, precisamente como un recurso para enfrentar la amenaza yanqui. En las obras literarias, este eurocentrismo tomó forma de nostalgia, de idealización, de emulación de las costumbres europeas.

Tampoco es gratuito que gradualmente las obras de ficción van teniendo como sede o como referente obligado a San José y como protagonista a la oligarquía. De hecho, la narrativa positivista aristocrática omite al productor directo urbano. En su mundo, el artesano no existe, ni siquiera como elemento del paisaje o como contrapunto, como sí es el caso del campesino. Se ha señalado el marcado interés de este sector en reforzar su autoimagen como civilizador en medio de "conchos" a los cuales estaban llamados a tutelar y educar. De hecho, el énfasis en la educación se refleja en la ficción: no basta tener dinero para incorporarse al sector oligarca: hay que ser educado. Esto es totalmente congruente con los esfuerzos hechos por los gobiernos liberales para alfabetizar a toda la población, y por darle una formación superior a los hijos varones de su familia y una sólida formación de nivel secundario a sus hijas.

La omisión de factores causales explícitos en las obras de ficción, corresponde bien al positivismo del período liberal. La

suerte de América Latina está echada: su atraso está dado. Problemas de raza, de herencia española e indígena; problemas de ignorancia. No se profundiza en las relaciones causales profundas, postura que por supuesto permite minimizar la propia responsabilidad oligarca en el estado de cosas.

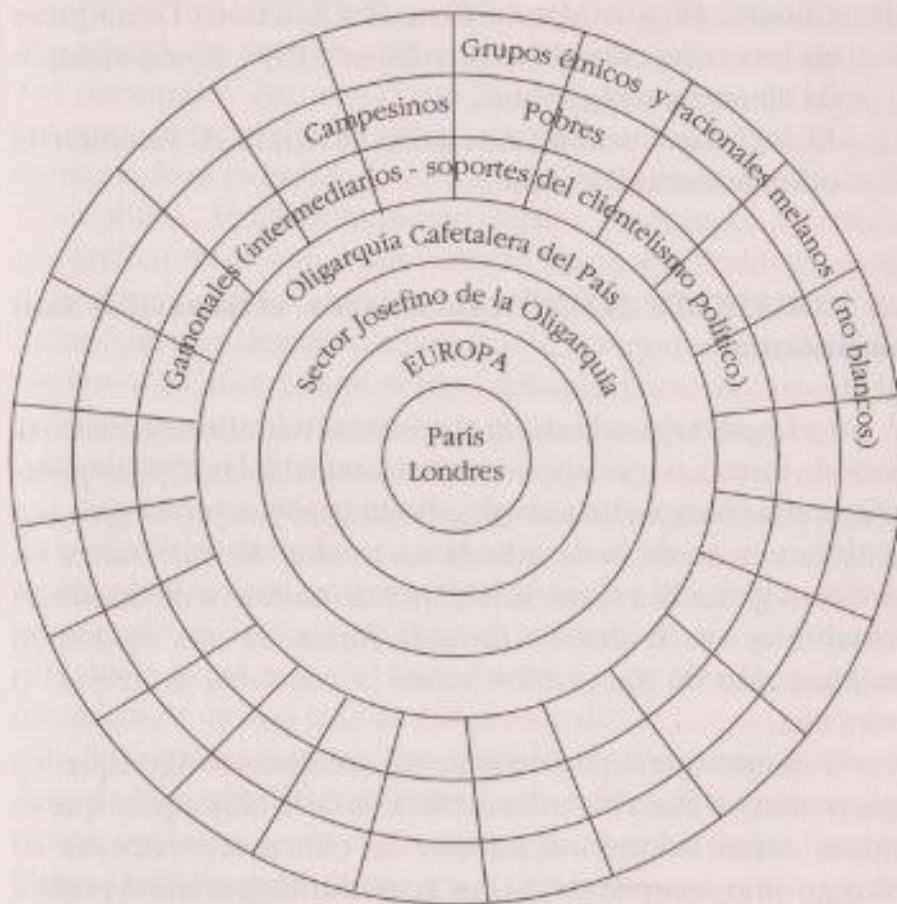
La narrativa aristocrática también enfatizó el *orden y el progreso*. Una defensa férrea del rango familiar, la adopción y emulación de lo que definieron como formas civilizadas de vida (eurocéntricas), la subordinación del resto del país a San José y del resto de los sectores sociales a la oligarquía cafetalera y la sumisión de la mujer al varón.

La visión positivista imperante impone la negación de la tradición mágica del pueblo. Es más, niega la tradición misma. No se usan las leyendas populares en la ficción. No se ponderan tiempos mejores del pasado: ahora es el mejor de los tiempos. El destino y la tradición solo se aplican a los pobres y son signos de barbarie en muchos casos.

Según la narrativa positivista aristocrática, no hay grandes problemas sociales. Se evita cuidadosamente profundizar en las disputas políticas de las diferentes facciones que disputaban el control del aparato estatal; no se notan las luchas sociales del pueblo, no se sienten las presiones históricamente existentes de pequeños y medianos cafetaleros, panaderos, zapateros.

Algunas obras representativas de la corriente positivista aristocrática son:

1. Manuel Argüello Mora, *Las dos gemelas del Mojón, Un drama en el Presidio de San Lucas, Un hombre honrado*, 1860.
2. *La bojarasca* de Ricardo Fernández Guardia, 1894.
3. *Chamarasca* de Carlos Gagini, 1898.
4. *Hijas del campo*, Joaquín García Monge, 1900.
5. *El hijo de un gamonal*, Claudio González Rucavado, 1901.
6. *El primo*, Jenaro Cardona, 1905.
7. *Celajes de oro*, Caridad Salazar de Robles, 1921.



Notas: El sector de rayas del cuadro representa la barbarie, la sección blanca la civilización.

Por clientelismo se entiende el aprovechamiento que el patrón (gamonal) hace de su poder sobre el subordinado para beneficio del sistema oligárquico y para asegurarse su permanencia entre los poderosos.

8. *Cuentos de mi Tía Panchita*", Carmen Lyra (María Isabel Carvajal), 1922.
9. *Y el perro cayó muerto*, Hernán Zamora Elizondo, 1926.

10. *Cuentos*, Magón (Manuel González Zeledón). Destáquese en esta colección "El tequendama", 1898, como ejemplo de literatura indigenista.
11. *El delfín del Corubicí*, Anastasio Alfaro, 1923. También de orientación indigenista.

LA CORRIENTE NACIONALISTA: La civilización con autonomía

La segunda gran corriente literaria se manifiesta durante el período histórico correspondiente al Estado Liberal Oligárquico. La corriente nacionalista se inicia hacia 1899 y se prolonga hasta el último lustro de la década de los treinta. Se caracteriza en términos generales como una corriente narrativa de denuncia social. Mas esa crítica no toma la forma de una oposición política, sino de juicio ético sobre la conducta individual o colectiva.

Temáticamente, la corriente nacionalista escoge aquellos que ponen en duda los valores clásicos de la oligarquía, que se toman como valores nacionales. Se critica severamente su entreguismo, asumiendo así una actitud antimperialista y sobre todo, anti estadounidense. Hay una problematización de lo nacional; hay una censura fuerte a lo que se considera conductas desviadas, tales como el lujo excesivo, el alcoholismo, el entreguismo a todo lo extranjero, la corrupción política, la incultura, el periodismo difamante. Se enjuicia la sociedad como una sociedad en profunda crisis espiritual.

Debe notarse, sin embargo, que la reivindicación de lo autóctono jamás supone la renuncia al modelo de progreso eurocéntrico. Tampoco ha de suponerse que la crítica fuerte a la oligarquía, signifique su desplazamiento como sujeto de la narrativa.

Los narradores son omniscientes y muestran un gran dominio del espacio y de sus personajes. Continúan siendo

monofónicos. Tienden además a ser muy discursivos, abundando en detalles a la hora de las descripciones físicas de sus personajes. Asuntos como la edad, los rasgos faciales, la estatura, la biografía, el color, algunas conductas típicas, los cambios de personalidad, van a ser descritos con sumo cuidado y amplitud. Igual tratamiento recibe el paisaje. El medio geográfico en que se desenvuelven los acontecimientos es de importancia capital, aunque no se llega a atribuir la conducta individual a un determinismo natural. Por ejemplo, en *El Arbol Enfermo* de Carlos Gagini, el árbol aplasta al personaje arruinado, pero tiene un valor simbólico y no de intervención de la naturaleza en el destino humano.

Los autores, abiertamente, siguen participando como tales en la obra y los narradores apelan a sus lectores. Así, en *Atlante* de Moisés Vincenzi, en que al final de la obra el autor interviene para pedir al lector que siga el camino de los personajes principales; o el caso de *Unos Fantoches* de Max Jiménez, en que el autor es uno más de los personajes.

Se recurre a la sátira. Por ejemplo, en *El crimen de Alberto Lobo* de Gonzalo Chacón Trejos, los nombres de los personajes tienen evidentemente esa función: Pelafustán, Sonio Fisgón, Florio Gracián, entre otros.

Los personajes son heroicos. Presentan una novedad importante: a la par de los protagonistas de la clase alta, surgen campesinos y gentes de clase media, incluso en condición de gestores de la dinámica social e individual, aunque *sin llegar a ser los protagonistas* de las obras: artesanos y campesinos organizados políticamente en *El Arbol Enfermo*, obreros en *El crimen de Alberto Lobo* y un comediante en *Unos Fantoches*.

Se recurre con frecuencia al personaje arquetípico, como modelos para emular. Pero estos personajes no son necesariamente intransitivos. Por ejemplo, Angelo Cabalcanti en *Atlante* siendo arquetipo de la herencia greco-romana física y étnicamente, en contacto con la cultura superior modifica su conducta. Sin embargo, la mayoría sí son intransitivos. Los

fantoches de Max Jiménez son genéricos. El escritor, el amante, el público, el autor, todos tienen un rol y representan a un sector definido. Igualmente arquetípicos son los personajes norteamericanos: el Velentino de Chacón Trejos, representante de los intereses petroleros; Mr. Ward y Mr. Albert Adams de Gagini, racistas, imperialistas y etnocentristas, con gran desprecio por los costarricenses.

Las figuras son variadas, con predominio de mitos y símbolos. El mito de la superioridad racial anglosajona es confrontada por Gagini con la posibilidad de una alianza de los demás pueblos, incluyendo curiosamente a japoneses y alemanes, aunque en lo que a estos últimos se refiere uno de los personajes expresa: "Como no se le ocurra a Van Stein apoderarse del mundo". El mito del *paraíso perdido* marca un notable contraste con la narrativa aristocrática. El pasado se presenta como un mundo coherente frente a un presente caótico.

No obstante lo anterior, no se está proponiendo un regreso al pasado. La narrativa nacionalista no es reaccionaria. Las propuestas de solución, que sí las hay, apuntan hacia la construcción de realidades nuevas. El periódico que se pliega a las posiciones nacionalistas en *El Arbol Enfermo* se llama *El Herald*, es decir, anuncio de una era patriótica y antimperialista.

Ciertas fechas tienen una importancia capital en algunas obras. El 11 de abril, día del héroe nacional, el 15 de setiembre, fecha de la independencia nacional, el 4 de julio, fecha de la independencia de Estados Unidos, se utilizan para marcar ciertos acontecimientos claves en las obras.

La visión de mundo dominante es de un nacionalismo eurocéntrico, crítico del orden oligárquico pero fiel creyente en el gobierno de una aristocracia de la inteligencia y de amplio desarrollo espiritual. Los personajes estudian en Europa y algunos huyen a ella cuando no logran reinsertarse en su medio.

La salvación no viene de los sectores populares, a pesar de que se organizan, sino de descendientes de familias importantes en la historia de los pueblos. Los "caballeros de la libertad" son descendientes de grandes figuras latinoamericanas. Son Mora, Amaru, Morelos, Morazán.

Pero la exaltación de lo nacional no supone que lo autóctono sea superior, sino que solo es circunstancial e históricamente inferior, pero siempre susceptible de mejoramiento sobre las bases del progreso europeo. La degradación de la sociedad costarricense y la dominación creciente del imperialismo yanqui que la corriente nacionalista presenta, deben y pueden ser combatidas, incluso recurriendo, como se ha mencionado, a una alianza externa.

Desde el punto de vista estilístico, las novedades son el esfuerzo ambicioso por hacer literatura fantástica, propósito que tuvieron también autores aristocráticos como Fernández Guardia, pero en pequeña escala. Moisés Vincenzi con su *Atlante* es el intento más ambicioso. Igualmente hay otros tipos de aportes novedosos. En efecto, Chacón Trejos escribe *El crimen de Alberto Lobo* que puede ser considerado realmente como el padre de la novela histórica costarricense. Vincenzi y Max Jiménez conciben su narrativa como verdaderos ensayos filosóficos y éticos "ilustrados". *Unos Fantoches* es una novela dialogada, casi teatro.

La ambientación se enriquece con la corriente aristocrática. Algunas obras se sitúan en un tiempo histórico diferente: *Atlante* en 1351 y *La caída del Aguila* que se publica en 1920 está situada en 1925.

Hay algunos esfuerzos de desmitificación que incluso presentan una visión bien negativa de la realidad campesina, como en *El Jaul* de Max Jiménez. Esta novela resume toda una visión apocalíptica: en el medio campesino no logra penetrar el progreso, "la aurora no parece tener el sentido de renovación".

El Jaul fustiga el comercio deshonesto, a la mujer de la que se dice que "casi ninguna, se libra del noble calificativo de

puta". Los habitantes son como la madera del jaul: madera barata para confeccionar ataúdes. La religión es una farsa. El alcoholismo, el irrespeto a la autoridad y el matonismo son el pan de cada día. El sol es una maldición que enferma a los animales. Los habitantes no pueden vivir sin el robo, e incluso uno de los jauleros vivía en relación marital con tres hermanas. El maestro es tan corrupto como los campesinos.

Si tomamos en cuenta que *El Jaul* se da al final de la corriente nacionalista (1937), es posible afirmar sin ambages que la narrativa nacionalista evoluciona de un optimismo inicial que pretendía soluciones, hacia una crítica demoledora, una visión desesperada del paisaje y de la realidad nacional.

Un análisis de las progresiones revela que los resultados arrojan tres posibilidades: una patria nueva (1918), o una raza nueva (1924); la derrota matizada por reconocimientos póstumos, por el desprecio, o por la evasión (1928); y finalmente, la derrota total, amarga y sin esperanzas (1937).

El cuadro que se presenta en la página siguiente, resume con ejemplos las características dichas.

Comentarios finales:

La corriente narrativa nacionalista comienza con un diagnóstico nada halagüeño de la sociedad. Gestiona un cambio de actitud en esta sociedad. Pero el cambio no se prevé como consecuencia de la lucha popular, sino de la acción de una élite. Aún en el caso de Gagini en que la solución viene de una alianza de pueblos oprimidos, quienes conducen esa lucha son descendientes directos de próceres latinoamericanos. No se renuncia pues a la defensa del rango.

Durante el período liberal al que esta corriente corresponde, se dieron algunos hechos socio-políticos importantes en la historia del país, como el caso de la movilización del General

Estructura expositiva de la corriente nacionalista

TEXTO PLANTEAMIENTO TRANSICION RESULTADO

	Sociedad coherente	Situación conflictiva	Elemento de ruptura	Final negativo sin salida	Final negativo con evasión	Final negativo con solución insinuada	Final de triunfo
El árbol enfermo	XXX		Influencia extranjera. Servilismo.			XXX	
La caída del águila		XXX	Levantamiento de los pueblos colonizados.				XXX
Atlante	XXX		Conspiración del submundo.			XXX	
El crimen de Alberto Lobo		XXX	Abuso de la tiranía.	XXX			
Unos fantoches		XXX	El adulterio		XXX		
El domador de pulgas	XXX		Idealismo libertario del domador				

Volio, un oligarca que fundó y jefeó un movimiento populista en los años 20. Sin embargo, este movimiento no encontró expresión alguna en la narrativa nacionalista, como tampoco halló eco la huelga general por la jornada de las ocho horas, o los conflictos entre católicos y liberales.

Puede afirmarse que temáticamente, la corriente narrativa nacionalista coincide con la positivista aristocrática, pero en el tratamiento difieren. No asume una posición laudatoria como esta. Las propuestas de solución son vagas e idealistas. Persiste el desarraigo de algunos personajes, la centralidad del sector oligárquico y se procede a la destrucción de la imagen idílica del campo y del campesino como elementos estáticos del paisaje.

Algunas obras de la corriente nacionalista:

1. Joaquín García Monge, *El moto*, 1900.
2. Carlos Gagini, *El Arbol Enfermo*, 1918. *La caída del águila*, 1920.
3. Moisés Vincenzi, *Atlante*, 1924.
4. Gonzalo Chacón Trejos, *El crimen de Alberto Lobo*, 1928.
5. Max Jiménez, *Unos Fantoques*, 1928. *El domador de pulgas*, 1936. *El Jaul*, 1937.

CAPITULO IV

Corrientes de la narrativa costarricense REALISMO Y NATURALISMO

1. EL CONTEXTO HISTORICO:

El Período Reformista:

Problematizado por las crecientes condiciones de deterioro del país, donde a duras penas la economía nacional logra sobreponerse de cuando en cuando, la oligarquía cafetalera se debate entre la necesidad de encontrarle una explicación racional a su situación y el deseo de mantener un status de privilegio.

La profunda crisis del sistema capitalista de finales del siglo XIX y la Primera Guerra Mundial colocan en posiciones de franca confrontación países con los que Costa Rica había mantenido las mejores relaciones comerciales y culturales, logrando incluso índices positivos en su balanza de pagos. El polo de atracción se desplaza de Alemania e Inglaterra hacia los Estados Unidos.

En lo interno, los pequeños cafetaleros, los zapateros y los panaderos encabezan luchas que son expresión de la creciente disconformidad social. Las crisis financieras del Estado obligan incluso a una reforma tributaria que encabeza el presidente Alfredo González Flores, quien además trata de poner en cintura a las compañías extranjeras.

Derrocado González Flores por los hermanos Tinoco, se impone la dictadura de Federico Tinoco por dos años. Esta asonada goza al principio de una gran popularidad: la oligarquía estaba molesta con González Flores por los tributos y el pueblo se indignó por la forma de "*componenda cortesanal*" que había determinado la llegada de dicho presidente al poder, burlando la voluntad de la mayoría. Pero pronto la dictadura comienza a

perder apoyo y se inicia una gran movilización de masas cuyo corolario sería el derrocamiento de Tinoco.

Uno de los principales oponentes a la dictadura lo fue el General Volio, quien a principios de 1923 y un tanto sobre la base de sectores movilizados contra la dictadura, funda el Partido Reformista, uno de los primeros partidos doctrinarios que surgen en Costa Rica. Su fundador, Jorge Volio, era hombre de gran cultura y prestigio en el país. Miembro de la oligarquía cafetalera, activista de luchas sociales desde su juventud, fundador y editor de periódicos en los que se agitaba la justicia social como bandera. Educado en Bélgica, en donde fue alumno del Cardenal Mercier, célebre redactor del Código Social de Malinas. Se hizo sacerdote, aunque luego abandonaría los hábitos.

Alabado por unos y condenado por otros, difamado y desheredado en la práctica por su familia, va haciéndose merecedor del respeto primero y del apoyo de las masas luego, y llegó a ocupar una curul de diputado en el Congreso Nacional.

El Partido Reformista, en su diagnóstico de la realidad nacional, señaló como problemas principales el caciquismo, la existencia de una Constitución Política obsoleta, una mala administración estatal, el imperialismo, un régimen tributario injusto, la corrupción, la estructura de clase del país, y la ausencia de partidos políticos doctrinarios.

Partiendo de tal diagnóstico de la realidad nacional, el reformismo propuso como soluciones la nacionalización del subsuelo y de las riquezas naturales del país; la regulación del agro mediante la ley; la reforma del sistema tributario para promover mayor justicia; el mejoramiento de la salud pública; la fundación de una universidad del agro, de las artes y de los oficios; la reforma a la Constitución para incluir el referendun para asuntos de trascendencia; el control de las empresas extranjeras que han de someterse a la jurisdicción de la ley costarricense; la dotación de escalafón y estabilidad a los empleados públicos; el otorgamiento de autonomía a las municipalidades y el control de la deuda política.

El reformismo, con el programa expuesto, verdadera manifestación temprana del populismo latinoamericano, opta por la vía electoral. Sin embargo, dos factores conspiran contra él: el control de la oligarquía y los años de bonanza sin precedentes en la historia del país, precisamente en la segunda mitad de los años veinte, cuando el reformismo pudo haber tenido su auge.

En efecto, el Partido Reformista logró un amplio apoyo popular en las elecciones de 1924, pero no tuvo la mayoría necesaria para constituirse en gobierno. La oligarquía pacta y el candidato oficialista, Ricardo Jiménez se compromete a adoptar los puntos esenciales del reformismo. El pacto mismo es considerado una traición y el posterior incumplimiento de su compromiso de parte del Presidente Jiménez dio al traste con el movimiento.

Los altos precios del café y los créditos blandos conseguidos, permitieron al Estado realizar ciertas obras públicas que le dieron a todos los sectores la ilusión de prosperidad, posponiendo por unos años el desasosiego popular.

Pero el respiro es temporal. En efecto, la quiebra de la bolsa de Nueva York en 1929 significa una baja violenta en los precios del café y una reducción de un 50% de las sumas percibidas por Costa Rica como producto de su venta. (Manuel Rojas Bolaños, s.f. p. 26). Esto tiene a su vez un impacto determinante sobre los ingresos del Estado que dependía fundamentalmente de los tributos de aduana. (José Luis Vega Carballo, 1980).

Las consecuencias de una crisis de tal envergadura no se hacen sentir y por supuesto, su incidencia es mayor para los sectores populares pues, el modelo de propiedad esbozado en el período liberal había continuado: grandes fincas rodeadas de minifundios. Y si bien hay una gran cantidad de propietarios de fincas de café, la extensión de la mayoría de ellos es tan pequeña que con costo pueden llamarse fincas. Para 1940 el 55.74% de las "fincas" son de una manzana o menos con unas

1000 matas de café cada uno. En contraste, el 0.86% (o sean 161 productores) controla más de 50.000 matas cada uno y un 0.07% (7 productores) son dueños de más de 400.000 matas cada uno. (Rodrigo Facio, 1972; Carlyn Hall, 1978).

La realidad anterior no se presenta igual cuando entramos al plano de la imagen. La impresión que se les crea a los costarricenses es que todos son cafetaleros. Se logra así que el pequeño productor de 500 matas se identifique con el gran productor de 400.000, aunque el primero para subsistir tenga que trabajar parte del año recogiendo las cosechas del segundo.

La crisis de finales de los años 20 tuvo un impacto sobre la vida total del costarricense, incluyendo su dieta, pues para poder consolidar el monocultivo Costa Rica había abandonado grandes rubros de la producción alimenticia. La falta de divisas impidió la importación masiva y por tanto produjo carestía y escasez.

Otro factor que iba a agudizar en los años siguientes esta crisis es la presión demográfica. Si se comparan los censos de 1927 y 1950, se observa un crecimiento de casi un 50% de la población costarricense en poco más de 20 años. Esta presión demográfica primero produce una expansión y rápido agotamiento de la frontera agrícola y luego una concentración de la población en áreas urbanas.

Hay como consecuencia de todo esto un proceso de expulsión del campesino. En efecto, la división del minifundio por razones de herencia lo hacen absolutamente disfuncional como unidad de producción, pues llega a producir menos de lo que es indispensable para la subsistencia familiar en la parte del año en que no se cuenta con trabajo en la gran propiedad cafetalera. Baja la mano de obra dedicada a la agricultura en más de un 7% pero no hay un proceso de industrialización para absorberla.

Los campesinos empiezan a concentrarse en las ciudades en anillos de miseria. El censo de "Personas sin trabajo" que realiza el gobierno en 1932 demuestra que hay un 6% de

desocupación de la población económicamente activa, lo cual, dada la estructura machista del país significa un 6% de varones jefes de familia sin trabajo.

La ciudad de San José pasa de 50.800 en 1927 a 88.511 en 1950, sea un aumento de casi 75% en poco menos de 25 años. La población que se va concentrando se dedica a los servicios: doméstico, venta ambulante, y un sector de las mujeres a la prostitución. Muchos sobreviven gracias a la solidaridad de las familias que se reorganizan en unidades extendidas para ayudarse mutuamente.

La oligarquía mientras tanto seguía empeñada en señalar al trabajador como responsable de su situación. Las explicaciones en discursos y artículos dispersos en periódicos como *La Tribuna*, *Diario de Costa Rica* y *La Prensa Libre*, siguen señalando al trabajador como principal culpable, ya no exclusivamente por razones de raza, sino ahora por su atávica pereza. La baja productividad del trabajo nacional, la carencia del sentido de puntualidad, la inseguridad económica por razones de caos bancario y especulación, el poco desarrollo de la infraestructura y la presencia de los comunistas: he allí los componentes básicos de la visión oligárquica de la crisis.

En tal contexto surgen los grandes movimientos políticos de los años treinta y cuarenta. En la década de los 30 León Cortés encabeza un esfuerzo oligárquico por resolver la crisis. Su programa es una suerte de autoritarismo nacionalista: mejorar la legislación bancaria, ensanchar los beneficios para la agricultura, los industriales y los comerciantes; reducir la deuda externa fomentando el ahorro interno y la merma en la financiación externa; fomentar las obras públicas; combatir el comunismo; incrementar el trabajo honesto, el orden y la disciplina.

Opuesto radicalmente a este planteamiento, surge en 1931 el Partido Comunista. Durante un primer período que va desde su nacimiento hasta 1935, esta agrupación mantiene una línea de izquierda revolucionaria que propugna la abolición de

la propiedad privada y la socialización absoluta de los medios de producción. El órgano oficial de dicho partido resumía así el planteamiento: *"asalto revolucionario del poder político, aniquilamiento de la burguesía como clase dominante. Control de la economía del país por medio de un gobierno obrero-campesino"*. (*Trabajo*, 10-10-31 y 21-4-32).

Esta línea radical se modera a raíz del ingreso del Partido Comunista a la Internacional. En 1936, después de su ingreso el año anterior a la III Internacional, *Trabajo* resume su nueva línea, la del Frente Popular y abre las puertas al *"campesinado (...) la pequeña burguesía (...) los intelectuales (...) sectores progresistas de la burguesía misma"* (*Trabajo* 17-2-37). La nueva línea da sus frutos y en las elecciones de 1938 logra 10.000 votos lo cual le permite elegir diputados y municipales.

Ante la realidad del auge mundial del fascismo, el P.C. de 1936 llamó a formar una alianza antifascista. En 1939, pese a la resistencia de algunos sectores (*Trabajo*, 17-12-38) la alianza se plasma y se integran a ella el Partido Republicano Ricardista (Ricardo Jiménez), la Confraternidad Guanacasteca, Renovación Nacional, y el Centro de Estudios Germinal (de Omar Dengo). Para que la alianza anterior fuese posible el P.C. de 1936 tuvo que renunciar expresamente a los propósitos declarados del P.C. de 1931, dígase la dictadura del proletariado, y comprometerse a defender y desarrollar una democracia verdadera en Costa Rica. (*Trabajo* 1 y 8-7-39).

El Pacto de no Agresión firmado entre la Unión Soviética y la Alemania nazi dio al traste con la alianza, dada la negativa del P.C. de 1936 de condenar abiertamente la decisión soviética. Esto obliga al P.C. a participar solo en las elecciones de 1940 en las que iba a enfrentarse a su futuro aliado: el Dr. Rafael Angel Calderón Guardia.

El Dr. Calderón Guardia era un hombre de ideas progresistas y con una gran sensibilidad social. Sin embargo, llega al poder como candidato del cortesismo y representante de la oligarquía cafetalera. Todo hacía prever un gobierno de autoritarismo nacionalista como el de don León Cortés.

En 1941 se produce un nuevo cambio en el P. C. de Costa Rica, ya no tanto en cuanto a su línea estratégica sino en lo que refiere a sus tácticas: plantea la unidad nacional. En julio de 1941, Carlos Luis Fallas uno de los máximos dirigentes del Partido Comunista (y uno de los principales exponentes de la narrativa costarricense de los años 40) comentó favorablemente una carta pastoral del Arzobispo de San José, Monseñor Víctor Sanabria. En febrero de 1942 el P. C de 1941 concreta la propuesta de unidad nacional, e incluso en mayo de ese año, ante la escalada de la Guerra Mundial apadrina la idea de un solo candidato presidencial y un solo programa de acción de todos los partidos.

En cuanto a su antiguo enemigo Calderón Guardia, el P.C. 1941 se vio obligado a reconsiderar su visión de él. Las reformas impulsadas por el Presidente tales como la ley del Seguro Social, comprometen al P.C. a darle su apoyo al gobierno, sobre todo después de una entrevista entre el líder del P.C. de 1941 Manuel Mora y el Presidente Calderón.

Consecuente con su nueva línea en 1943 el P.C. se disuelve para dar lugar al nacimiento del Partido Vanguardia Popular, abriendo paso a una alianza entre este partido, el Gobierno Calderonista y el Arzobispo de San José, que impulsaría un vasto programa de reformas sociales.

Otro sector minoritario se organizaba en ese momento. Se aglutinaban en un nuevo movimiento político un buen número de intelectuales, estudiantes de clase media, hijos y nietos de inmigrantes. Evocando a los liberales progresistas del país, tales como Julián Volio, Bernardo Soto, Mauro Fernández, insisten en ser los continuadores de la "auténtica" tradición liberal y democrática de Costa Rica. El 13 de setiembre de 1940 se publica en San Ramón la revista *Surco*, órgano impulsor del grupo. A partir del número 9 la revista se edita en San José como órgano oficial del *Centro para el Estudio de los Problemas Nacionales*.

El programa centrista es ecléctico. *Surco* lo resume así:

Cooperativismo, socialismo, intervencionismo, neoliberalismo son para nosotros teorías de progreso social nacidas en medios diferentes al nuestro, que hemos estudiado por un imperativo de cultura y de comprensión de los movimientos sociales universales, y por la necesidad de extraer de ellas lo que pueda ser útil y aplicable a la realidad costarricense. (*Surco*, enero, julio y setiembre de 1943).

La actividad cultural del período es también intensa y diversificada. La revista *Repertorio Americano* de Joaquín García Monge realiza una intensa labor americanista. En 1940 se organiza formalmente el Centro para el Estudio de los Problemas Nacionales, que además de sus estudios estrictamente políticos, incursiona en otros aspectos de la actividad intelectual. En 1942 se crea la Asociación Nacional de Educadores (ANDE) y el Presidente Calderón Guardia funda la Universidad de Costa Rica.

2. LA EXPRESION LITERARIA

La Corriente Reformista

La corriente reformista está constituida por un conjunto de obras de visión realista. Se marca su inicio en 1939 con la publicación de *Juan Varela* de Adolfo Herrera García.

Se nota desde el principio un cambio de enfoque bastante radical. Si los nacionalistas habían empezado con la crítica a la nacionalidad y a los valores e instituciones oligárquicas, jamás habían llegado a poner en duda el sistema mismo, sino solo su práctica. De hecho los defectos señalados se atribuían a fallas en la ética personal o colectiva pero no al sistema en sí. En contraposición con el campesino de la última fase del nacionalismo, por ejemplo los de *El Jaul*, Juan Varela es un hombre bueno. Su posición de trabajador arraigado a la tierra y su situación de alcohólico, pesimista y presidario no es

atribuible ni al destino, ni a circunstancias temporales, ni a fuerzas metanaturales. Sus males son producto del sistema social imperante en su medio.

Desde el punto de vista temático, los conflictos sociales van a ser privilegiados, sobre todo en lo que atañe a la lucha por la posesión de la tierra y sus consecuencias, la presión o influencia de las compañías extranjeras, la corrupción político-institucional, la pobreza endémica de algunos estratos urbanos, la oposición ciudad-campo y el proceso de endeudamiento del campesino.

Desde el punto de vista de los *narradores* la literatura se enriquece. Los narradores de la corriente reformista son tanto omniscientes como suprascientes y equiscientes. Predomina la monofonía, aunque hay asomos de polifonía en algunas obras, tal el caso de *Manglar* (Joaquín Gutiérrez, 1947).

Asimismo, los narradores del reformismo realista encadenan modularmente una serie de anécdotas por lo que se presentan en las obras frecuentes *pausas* en el relato principal, en el sentido que le da Genette a esa palabra. Pero ese encadenamiento modular no es gratuito, sino que cada una de las anécdotas está concebida para ilustrar alguna idea importante para la tesis de la narración. Un buen ejemplo de esto es *Ese que llaman Pueblo* de Fabián Dobles (1942). Cada módulo apunta a ilustrar asuntos tales como la inconveniencia de la emigración campesina a la ciudad o la relación entre medio natural e individuo.

Uno de los narradores más originales de esta corriente se toma la molestia de regañar a sus personajes. Se trata del Narrador de *El Sitio de las Abras* (Dobles, 1950). Aquí el narrador caracteriza con gran cuidado cada uno de sus personajes, que en su mayoría son típicos. Toma distancia de ellos. A propósito de las conjeturas que circulan en el pueblo sobre los móviles de la llegada de un personaje desconocido, Martín Villalta, el narrador se queja:

"Tanto rodeo para averiguar la cosa. Podían haber ido directamente a preguntársela. Villalta no les hubiera andado con regateos.(...). Pero no, los campesinos preferían andarse con suspicacias e ir averiguando la vida ajena poco a poco (pp. 54-55).

Como se ve, es un narrador enojado con sus campesinos que llega incluso a calificar a uno de ellos de "muy simplote".

Un análisis del receptor definido lleva a la conclusión de que el mensaje está dirigido a receptores que son víctimas reales o potenciales de las situaciones descritas. *Ese que Llamam Pueblo* se dirige sin duda a un potencial inmigrante a la ciudad, tratando de convencerlo de las bondades de la vida campesina, de la vocación agrarista del pueblo y de la necesidad y la posibilidad de defender el régimen de pequeña propiedad rural.

Los *personajes* de la corriente reformista son arquetípicos y típicos, y sobre todo los que emigran a la ciudad son transitivos. Los atípicos están casi totalmente ausentes en estas obras.

Hay una gran *riqueza simbólica* en esta corriente literaria. En *Manglar* por ejemplo, se encuentra la figura del *endriago*, figura mitológica con forma humana que se asocia con la abuela de la protagonista Cecilia y que se hace presente y opresiva en su conciencia cada vez que se le acercaba un hombre.

El mito del *Paraíso Perdido* está presente en esta corriente con una intención muy clara: el rescate de los valores del pueblo. Por ejemplo, en *Ese que Llamam Pueblo* hay un estado inicial de beatitud, caracterizado por un régimen de pequeña propiedad rural. En ese estado de leyenda y de recuerdos, el hombre vivía en armonía con la naturaleza. Si bien había relaciones de servidumbre y patriarcales en la gran propiedad, convivía con ella la pequeña y mediana propiedad en un ambiente de democracia rural.

Surge en un momento dado la caída marcada por la expansión de la gran propiedad como producto del egoísmo.

Sobreviene la negligencia, el abandono de la tierra, el rechazo de la jerarquía social propia de la sociedad agraria. Se da un período de peregrinaje, cuyos razgos esenciales son la explotación, la lucha de clases, la angustia del campesino que termina transformándose en agresividad, el permanente riesgo para él y su familia de perder su propiedad y su vida.

Pero los narradores de la corriente reformista no abandonan la idea de la "salida", la idea de la redención. No todo está perdido. A lo lejos se vislumbra siempre una posibilidad de solución: sea la amistad, sea la solidaridad, como fuerzas redentoras y cohesivas que pueden evitar la destrucción total. Y eso pasa por el regreso a la tierra, a las costumbres tradicionales de la sociedad agraria.

En *El Sitio de las Abras* el narrador intenta un proceso de actualización más vigorosa. El mito del *Paraíso Perdido* está también presente pero con un matiz diferente. En efecto, hubo un tiempo beatífico que él recuerda con nostalgia, en que había diferencias, pero "en la Meseta el tono de vida civil era rural y democrático, dándose un respeto por el letrado más que por el rico. La conciencia de igualdad se hallaba bien atrincherada en los espíritus" (p. 39).

El esfuerzo del narrador es por la actualización. La recuperación del derrotero histórico, como una forma de construir el presente. De hecho, las armas de lucha que el campesino ha de emplear en su lucha actual no son las mismas de antaño.

Este mito del *Paraíso Perdido* no se presenta en los demás autores de la corriente reformista. Fabián Dobles es sin duda el exponente único de una posición tendiente a la recuperación de lo mejor de la tradición nacionalista, a la que da una nueva dimensión al incorporar los mitos y leyendas del pueblo bajo una perspectiva nueva y con una óptica positiva.

Pero en otras obras de esta corriente se presenta con fuerza la doctrina del social-darwinismo que jerarquiza los seres humanos según su raza, y sostiene que las diferencias

somáticas determinan diferencias cualitativas entre los grupos raciales.

Incluso la manifestación de esta doctrina en la narrativa reformista es muy contradictoria, pues se dan casos en los que el personaje principal defiende a nivel consciente la igualdad y los derechos de las personas y grupos no-blancos, pero a la vez manifiesta sesgos impresionantes de indudable contenido racista, con lo cual se reafirma uno de los principios de la ficciología, la que afirma que la programación condiciona de tal manera a los autores que las estructuras ideológicas de una sociedad se "*cuelan*" en la obra muchas veces a pesar de las opciones conscientes que puede sostener o creer sostener el autor.

Cinco elementos bastarán para mostrar el contenido racista de algunas de las obras reformistas. Primero, desde el punto de vista de la *historia* el europeo aparece siempre como protagonista, relegando a los no-blancos a la no-historia o manteniéndolos en la pre-historia. Segundo, los *nombres* que se utilizan para los personajes son críticamente semejantes a los que se utilizaban en la esclavitud y que tienen una función irónica. Por ejemplo, "Ruby" insinuando "*rubia*" y "*Blanca*". Lo anterior da pie para citar el tercer elemento, el del *negro bufón* de la corte. Así los personajes son sumamente histriónicos y da risa el barrullo que arman. En cuarto lugar, desde el punto de vista *físico* los grupos de piel morena son considerados a-estéticos. Generalmente tienen facciones animalescas. En contraste el blanco solo se compara con un animal cuando resulta éticamente repugnante al narrador. En quinto lugar, *la inteligencia* de los individuos y grupos no-blancos está muy por debajo de la de los blancos. El no-blanco tiende al infantilismo.

Todo lo anterior confabula para que los grupos no-blancos tengan una conducta social, sexual y política arquetípica, que responde siempre al patrón estereotipado de servil, mendigo, salvaje, cobarde e incapaz de sumarse a los movimientos de cambio social que encabeza el proletariado. Véase el resumen en el cuadro que sigue.

Cuadro

Raza	Indígena	Negro	Rústico	Europeos/ Estadounidenses
Imagen histórica	pasado glorioso presente negativo	primitivo	ningún rasgo particular	ningún rasgo particular
Nombres		Ruby Azucena (blanca)	Ninguna característica	Nada en particular
Lo físico	a-estético facciones animalescas en Puerto Limón al matar a un mono Tapón y Beto se acuerdan del indio	a-estético negrazos dan "berridos" "como monos" manazos cuerpote dedotes cabezota	variado no enfatiza	no enfatiza
Inteligencia	infantil bruto los más inteligentes son mestizos	infantil: hablan de sinónimos en vez de persona inocentes brutos juguetones	inteligentes	astutos
Conducta	mendigos	agresivos salvajes peligrosos drogadictos cobardes lascivos	según clase social hacendosos políticamente conscientes opresores corruptos	representantes del imperialismo

Nota: En estos aspectos la obra de Fabián Dobles no se ajusta a este tipo de estereotipos. No asocia actitudes negativas a las razas y destaca razas humanas en todas las nacionalidades.

El caso de Fabián Dobles es interesante. Sus escritos ciertamente se refieren al tema. En *El Sitio de las Abras* se da el caso de Martín Villalta que considera a los indios ariscos y espinosos. Pero en contraste Dolores de la Vega, la más destacada de las mujeres de la comunidad tiene el rostro "aindiado", la piel morena y es de gran inteligencia y valor. En "El gato con zapatos" una de las *Historias de Tata Mundo* (1956) la negra Pascuala Francis recibe una valoración muy positiva y se incorpora a la huelga bananera.

En cuanto al léxico la selección de Dobles es distinta. El narrador de "La Rescoldera" (1947) encuentra grande, reidor y de boca grande al negro Sam Jackson. Pero lo llama "reidor", no dice que rebuzna. Usa el término "bercúleo" para hablar de su tamaño y no "cuerpote" o "manazas". "La mujer del río" era "bermosa como una cabra de monte, fuerte, bailadora, y bablantina", pero cabra en el contexto no tiene una connotación negativa. Y cuando en "El Jaspe" (1956) el estadounidense busca al negro Samy que ha construido su refugio en la cima de un árbol, si bien utiliza la palabra "mono" en relación con el refugio, pregunta si caben "dos monos juntos" es decir, se incluye él mismo en la categoría de mono. Además, cuando trabajan juntos se dice que el uno trabaja "como negro" y el otro "como blanco".

Fabián Dobles permite reafirmar otro de los postulados de la ficciología: que la programación condiciona a los autores de tal manera que las estructuras ideológicas de una sociedad se "cuelan" en la obra a pesar de las opciones conscientes que puede sostener el autor. Este no es un simple *transcriptor* o "escritor" de la sociedad, sino que goza de una autonomía relativa suficiente que le permita mediante una postura crítica y autocrítica optar dentro de la gama de posibilidades que ofrece una sociedad.

La escisión de la conciencia es muy notoria en esta corriente. Al interior del sector blanco, las categorías tienden a ser realistas. Las explicaciones apuntan a factores estructurales

históricamente configurados. Pero cuando se trata de negros, indígenas, mestizos o chinos, las categorías que se utilizan para explicar su conducta dejan de ser realistas y se devienen en un naturalismo de tipo genético.

Podría alegarse que en el caso de los hombres blancos se da también esa influencia del naturalismo. Por ejemplo, están los casos de Jeremías a quien la montaña hizo olvidar las palabras y selvaticizó los pensamientos; Jesús Miranda que tenía metida la "montaracidad". Pero en esta corriente realista el factor natural jamás llega a ser inmutable ni a explicar por sí mismo toda la condición humana del blanco. Con los no-blancos sucede exactamente lo contrario.

También es digno de mención en la corriente reformista el reformismo agrario. La lucha y el arraigo del campesino a la tierra es fuente de bienestar, el de arraigo lleva a la desgracia. Resulta interesante la comparación por períodos que se resume en el cuadro siguiente, basado en *El Sitio de las Abras*.

Pasado	Caída	Peregrinaje	Redención
Tiempo idílico Igualdad Democracia Fraternidad Convivencia	Expansión de la gran propiedad agraria Violación del código que debe normar la relación tierra-hombre (equilibrio)	Lucha Hostilidad, naturaleza y (sobre todo) social	La solución propuesta promete el reestablecimiento de la concordia y la justicia social mediante lucha

También los narradores reformistas asumen posiciones de claro rechazo al imperialismo, con lo cual puede decirse que de cierta forma continúan una línea ficcional iniciado por los nacionalistas.

La cuestión femenina recibe una revaloración en esta corriente ficcional. En el caso de *Manglar* se trata de una

muchacha de clase media alienada por la particular relación con su madre. Es el producto del condicionamiento familiar, llena de prejuicios morales y religiosos. El narrador concluye que Cecilia "tenía que deformarse blanda dentro del rígido molde de la vida hogareña". No obstante, al final resulta que el elemento liberador es la relación sexual con un revolucionario, con lo cual la novela vuelve al mito.

En esto también hay discrepancias entre los autores: *Puerto Limón y Manglar* de fuerte acento sexista, y *Ese que Lllaman Pueblo* y *El Sitio de las Abras* en las que si bien no se podría afirmar que estén exentos de sexismo, las diferencias tienden a ser más en función de roles y menos de una rígida jerarquización varón y mujer.

En cuanto a *razgos estilísticos* el lenguaje popular aparece totalmente incorporado en la corriente reformista, pero hay una tendencia explicativa que da la impresión de que los narradores subestiman la posibilidad del receptor de captar el mensaje.

La *ambientación* sigue siendo fundamentalmente campesina, con ligeras incursiones en la ciudad. La descripción del campesino es positiva pero sin una idealización mítica. El campo es ahora paisaje vivo más que estampa. Los campesinos pobres luchan, no se conforman. La descripción de la ciudad sí resulta negativa en la mayoría de los casos, lo cual también da señales de continuidad en relación con la corriente nacionalista.

Una de las particularidades de esta narrativa es la fuerza y reiteración con que se incorpora la Provincia de Limón (Caribe costarricense) a la narrativa nacional. A partir de muchos de estos relatos dicha provincia parece referente obligado para tantos autores, aunque el personaje principal esté en Limón solo una corta temporada. En unos casos, como el del personaje doña Elvira, se sueña con un pretendiente que saque a la hija de "este basurero". Pero en otros por más inhóspita que sea la zona los personajes no sienten odio por la naturaleza ni por la

región sino que luchan contra la opresión de las compañías bananeras y la explotación local (*Barreteros*, Carlos Luis Fallas, 1941).

Comentarios finales:

El *realismo reformista* es portador de la visión de los sectores que en la década de los 40 abogan por el cambio. En ella dos tendencias expresan los matices políticos de la época. En efecto, las tesis del P.C. de 1936 encuentran su formalización artística en algunas obras de la corriente reformista. Esta tendencia más o menos radical tiene en *Mamita Yunai* de Carlos Luis Fallas su mejor exponente. Pero una de las grandes virtudes en esta novela es que trasciende el ámbito estrictamente partidario y logra plasmar la visión de mundo de amplios sectores populares. De ahí la fortaleza y las debilidades del planteamiento, con sus elementos movilizados de masas y sus contradicciones internas.

Las tesis de la negociación encuentran clara expresión en esta corriente narrativa. Se privilegia la nación frente al imperio; lo autóctono frente a la dominación cultural. Novelas tales como *Mamita Yunai*, *El Sitio de las Abras*, (Fabián Dobles) y *Manglar* (Joaquín Gutiérrez) no corresponden a una negación total del orden social establecido. La solución que postulan se asocia a ciertas reformas de tipo jurídico y social, sin variación de la estructura económica y sin modificación del carácter del Estado.

En su tendencia más radical, la corriente reformista privilegia los factores sociales como explicativos de la conducta de los personajes. No se escapa totalmente de la ideología dominante: Sibajita tiene una visión realista de la sociedad pero explica las diferencias raciales a partir de mitos social-darwinistas. No obstante esa inconsistencia, no hay duda de que *Mamita Yunai* tomada globalmente se erige en contra del determinismo naturalista.

A lo largo de todos los planteamientos las relaciones económicas son un producto de la dinámica social. Y precisamente por ser las relaciones sociales un producto social el hombre puede modificarlas. Se proponen procesos de desmitificación, de desacralización, y estrategias para la solución de los problemas expuestos. Es decir, hay salida.

No en vano Francisco María Núñez, en un artículo ya citado (1946:20,24), acusa a Carlos Luis Fallas de desarrollar un "*arte utilitario de tendencia social, doctrinario*" y afirma de paso que quiere "*hacer ambiente a sus ideas*". Afirmación que es por supuesto cierta para todas las obras de ficción, no importa su tendencia, pues esa es una de las funciones principales de la ficción.

Es interesante hacer notar que, mientras la gran novela símbolo de la tendencia naturalista *Pedro Arnáez* no pasa dificultades extraordinarias para ser difundida, *Mamita Yunat* fue desechada por un jurado de la *Asociación de Artistas y Escritores por no ser novela* (La Prensa Libre, 15-12-40) y Chase, 1975:66-76).

Pero también llama la atención la evolución de la "*opinión pública*" en relación con esta obra. De hecho, dado el rechazo del Jurado de la Asociación de Artistas y Escritores la novela tuvo que ser publicada como una serie en el periódico *Trabajo*. Posteriormente fue editada como libro alcanzando una intensa divulgación internacional. En el plano nacional la novela pasa de la descalificación inicial a los ataques (Núñez, 1946) y finalmente a un proceso de legitimación que se plasma en los comentarios de Fernández Lobo (1974:170) que llega a sostener que "*denuncia la injusticia social (...) manifiesta su firme actitud anti-imperialista (...) la realidad es presentada tal cual (...) con ánimo de que no solo la apreciemos en su desnuda crudeza, sino que, también pensemos en la necesidad de transformarla para bien de las masas explotadas*".

Queda claramente ilustrada la tesis de que los códigos estéticos cambian, como también se transforman las reglas de

juego del campo artístico. Y es manifiesto que a pesar de la visión determinista dominante en un momento dado, la visión de mundo de otros sectores ganan terreno y logran abrir espacio para insertar aunque sea parcialmente nuevos puntos de vista sobre la realidad social.

Entre las dos tesis radicalmente opuestas esbozadas supra, hay una tendencia también realista y reformista pero con una visión más moderada y que responde mejor a una concepción de clase media: la de novelas como *Aguas Turbias* de (Fabián Dobles) que busca "limpiar" las aguas, por medio de los elementos sanos de la sociedad. Se idealiza la pequeña propiedad rural como forma de organización social.

Surco la revista oficial del Centro para el Estudio de los Problemas Nacionales anuncia en su No. 6 su intención de rescatar lo mejor de la tradición liberal. Con razón acoge con entusiasmo la producción literaria de Dobles. En cambio Francisco María Núñez afín al conservadurismo naturalista, lo fustiga por hacer arte "utilitario" y querer hacerle ambiente a sus ideas, negando así este comentarista una de las funciones básicas de la ficción cual es precisamente "hacerle ambiente" a las ideas del autor. (Núñez, 1946:20-24).

Algunas obras de la corriente reformista:

1. Adolfo Herrera García, *Juan Varela*, 1939.
2. Carmen Lyra, *Bananos y Hombres*, 1931.
3. Carlos Luis Fallas, *Mamita Yunai*, 1940. *Gentes y Gentecillas*, 1947. *Tres Cuentos* (entre 1941 y 1950).
4. Fabián Dobles, *Ese que llaman Pueblo*, 1942. *El Sitio de las Abras*, 1950. *Aguas Turbias*, 1943. Esta última novela tiene una gran influencia del naturalismo, pero en última instancia la sociedad es modificada no por medios naturalistas, sino por un partido político, y la educación política de las masas. El hecho es que se trata de una obra de definición del autor que en medio de un ambiente fuertemente naturalista trata de armonizar esa visión con

la suya; naturaleza y sociedad son complementarios, pero priva la cuestión social.

5. Joaquín Gutiérrez, *Manglar*, 1947. *Puerto Limón*, 1950. *Murámonos*, Federico, 1973.
6. Luisa González, *A Ras del Suelo*, 1970.

LA CORRIENTE NATURALISTA

Inserta en medio de la corriente reformista y en muchos aspectos opuesta a ella, surge en 1942 y se desarrolla hasta 1947, una conservadora en lo político, innovadora en lo literario: la corriente naturalista. Hay manifestaciones posteriores de naturalismo, por ejemplo *Cuentos de la Tierra* (de Julieta Pinto, 1963) pero este libro tiene características muy peculiares que hacen pensar en una recopilación de Cuentos escritos a lo largo de muchos años y no en la expresión de una corriente. El período naturalista se cierra con Carlos Salazar Herrera quien publica sus *Cuentos de Angustias y Paisajes* en 1947. Después de ese libro no se puede hablar de una corriente en el sentido de concentración en el tiempo de una serie de obras con características semejantes entre sí y distintas de otros grupos de obras.

Conviene recalcar aquí la definición de que las categorías taxológicas empleadas en este estudio no se refieren a características superficiales de las obras, sino más bien a su visión de mundo. Se considera pues naturalista la producción ficcional que atribuye la conducta social en última instancia a la naturaleza. Es decir, que una obra literaria no es "naturalista" por su lenguaje, no lo es por sus rasgos estilísticos, sino por la visión de mundo.

La corriente conservadora naturalista es la de mayor riqueza simbólica en la historia literaria del país hasta 1980. Da inicio con *Pedro Arnáez* de José Marín Cañas en 1942.

Desde el punto de vista temático los naturalistas privilegian la relación entre hombre y naturaleza para enfatizar por una

parte la crisis de valores de la sociedad occidental y una de sus principales consecuencias cual es la corrupción institucional; y por otra, la inutilidad de toda rebelión frente a la realidad establecida.

Los *narradores* de la corriente naturalista son omniscientes o suprascientes en su mayoría. Pero hay un caso atípico que interesa destacar como una de las curiosidades de este conjunto: el narrador de *Alma Llanera* de Edelmira González, quien utiliza en su novela recursos empleados otrora por la narrativa aristocrática, tales como la intervención reiterada de la autora en la narración, amén de algunas inconsistencias que sus contemporáneos superaron.

Ahora bien, de nuevo se presenta aquí el caso de Fabián Dobles. Este autor prolífico en pleno auge del realismo reformista y después de haber publicado novelas de corte realista, saca a la luz pública una novela de corte naturalista, *Una Burbuja en el Limbo*. ¿Inconsistencia? La impresión del equipo es que *Una Burbuja en el Limbo* es anterior a 1942, aunque haya sido pulida y publicada posteriormente.

Lo interesante aquí es retomar la idea de Salomon de que un autor no siempre responde consistentemente a una sola ideología sino que como parte de la riqueza de la ficción es que un mismo autor puede plasmar en sus trabajos distintas concepciones del mundo, que han sido pre-elaboradas parcialmente por la comunidad.

En todo caso el "naturalismo" de *Una Burbuja en el Limbo* no llega a los extremos del conservadurismo de otras obras como la de *Pedro Arnáez*. Dobles no pierde nunca su actitud vital de denuncia de los males sociales que percibe.

Los *personajes* de esta corriente naturalista son muy variados. Los hay arquetípicos como la familia Ríos Galarza de *Una Burbuja en el Limbo*. De hecho la familia mencionada es una alegoría del país. En ese sentido el relato es bien explícito: "fueron la casa y la familia de los Ríos Galarza como lo era el país entonces" (p. 57). Es una nación en transición que poco a

poco comienza a sacudirse de viejas fórmulas oligárquicas y a adaptar ideas liberales en el campo político.

Hay también personajes atípicos como Ignacio Ríos Galarza. No es emulable por ser un engendro extraño de la naturaleza, y no un producto social. De hecho nace y crece en una familia convencional, de normas muy típicas. Sin embargo se aparta totalmente de todos sus hermanos y no se parece en nada a sus padres.

Ignacio es un personaje intransitivo, estático, indomable, bohemio, grocero, artista. Es testimonio vivo de un pasado idílico y, como tal, si bien no es realizable como proyecto humano en la sociedad contemporánea, encarna lo que hay de consistente en los grandes personajes de Dobles: un odio atávico hacia la ciudad y una gran devoción por el campo y por las tradiciones.

El *receptor definido* de *Una Burbuja en el Limbo* es uno de los aspectos ficcionales más trabajados en esta novela. Es de la misma generación que el narrador, pero parece fuertemente inclinado a los modelos de vida propios de la ciudad. No conoce a fondo la historia de su pueblo, ni la de su comunidad, lo cual obliga al narrador a ser muy explícito y explicativo, pero participa de ella de manera inconsciente. El narrador trata de integrarlo a la comunidad al insistir reiteradamente en hablar en plural. La presentación del ambiente se encabeza con un "nosotros" y el esfuerzo de actualización del pasado se vincula con "nuestros abuelos" y no en "mi" abuelo (pp. 18, 19, 20, 108).

Son numerosos los elementos novedosos de la corriente conservadora naturalista desde el punto de vista de sus *símbolos*. Por ejemplo, el uso de números cabalísticos en *Pedro Arnáez*. El número 4 aparece con reiteración en la obra. Pedro vive en cuatro hábitas (costa, fincas bananeras, ciudad, campo salvadoreño), en los cuales desempeña cuatro oficios diferentes, (pescador, trabajador bananero, maderero, pequeño productor rural); tiene cuatro encuentros con el médico-narrador en tres

momentos claves de su vida real (fincas bananeras, atención del parto de su esposa Cristina, atención de su hijo herido en una insurrección salvadoreña) y el cuarto encuentro que se da como leyenda; además, la ira de la naturaleza contra la rebelión inicial de Pedro comienza a aplacarse al cumplirse la cuarta mañana. Pedro pasa cuatro agotadores días en la selva.

Aquí se ha de tener presente el valor tradicional de este número en la cultura occidental. El número 4 ha simbolizado el equilibrio, la perfección material. Recuérdense los cuatro elementos de los antiguos griegos (tierra, agua, fuego, viento). Representa también los límites externos de la naturaleza, de lo racional, de las realizaciones tangibles. Evoca asimismo este número los cuarenta días del peregrinaje de los antiguos israelitas en el desierto.

El mundo está hecho, pues, para la perfección, para el equilibrio, para que cada una de sus partes cumpla la función natural que le es asignada. Si cada uno de los agentes cumple su papel a cabalidad se da el imperio de la ley natural y nadie tiene que temer.

Pero en *Pedro Arnáez* ese equilibrio se ha roto. El médico, a pesar de sus esfuerzos no logra restablecer el orden natural, porque al final de la novela resulta infructuoso comprobar si el "maestro de los indios", famoso como figura legendaria es o no Pedro. En cambio sí apunta al camino correcto, que es por la vía de la sumisión al orden natural por donde el hombre, cada uno de los hombres y la humanidad como conjunto, pueden redescubrir su razón de ser.

El *10 de marzo* se presenta también de manera reiterada. Marca acontecimientos claves en el desarrollo de la obra. En ella se descubren dos símbolos perfectamente combinados: el diez, como número cabalístico y marzo como mes del dios de la guerra (Marte).

Marte representa en la mitología griega la demostración de la necesidad cósmica de lo cruento. Como dios de la destrucción, permite la renovación de la vida y funciona en la doble dimensión amor-odio.

El número diez simboliza el retorno a la unidad. Se cuenta del uno al diez y se comienza una nueva serie. Es pues el fin y el comienzo de etapas, el cierre y la apertura de períodos.

Combinados los dos, sirvieron para dar una referencia contextual excelente. Una revisión de efemérides indica que fue el 10 de marzo de 1932 cuando la Segunda República Española suprimió la enseñanza de la religión en los centros educativos de España. Hay una clara referencia a este acontecimiento histórico cuando el narrador se queja de la civilización que destruye a Dios (pp. 21, 26, 34, 116, 260).

Otra fecha importante es el *29 de junio*. Es la fecha de nacimiento del hijo de Pedro y de Cristina. El niño desciende así de un hombre que lleva el nombre del Apóstol fundador de la Iglesia, y de una mujer que tiene el nombre del Mesías en femenino. Representa la posibilidad de una nueva iglesia. Nace el día del Apóstol. Ese mismo día Cristina entrega la vida en el parto, en beneficio de la humanidad. Nadie tiene mayor amor que ese, que alguien entregue la vida por sus amigos. Visión escatológica de principio a fin, que impregna la obra en múltiples dimensiones, y con impresionante consistencia.

El *mito del Paraíso Perdido* se reitera en esta corriente narrativa. En el caso de *Una Burbuja en el Limbo* el protagonista Ignacio Ríos Galarza (Nacho) se presenta como se ha señalado como personaje atípico en la sociedad convencional contemporánea. Pero hubo un tiempo en que la mayoría de los hombres eran como Nacho. Vivían en armonía con la tierra. Eran los tiempos de leyenda y ensueño: el hombre podía, borracho de naturaleza ver un mundo metanatural, un presente continuo.

En la sociedad de Nacho sin embargo los sectores política y económicamente más fuertes han logrado el control total de la sociedad e inciden opresivamente en todos los aspectos de la vida del pueblo. Elecciones, leyes, estructura familiar, todo responde a un orden convencional y mediocre.

Se abre sí la posibilidad de reivindicarse, pero no por medio de la rebelión. El paraíso será recuperado por una

generación futura, engendrada por la naturaleza, capaz de restablecer el diálogo con el pasado, vale decir, una generación descubridora de su propia raíz. He allí el quid del naturalismo de esta novela, la solución es biológica.

En *Pedro Arnáez el mito del Paraíso Perdido* pasa por una etapa de inocencia en la vida de Pedro pescador. Su Jardín del Edén es su vida en la costa. Cuando se rebela, cuando se niega a aceptar la muerte como un elemento necesario para la vida, es expulsado. Inicia entonces un largo peregrinaje en el que no encuentra el sentido a la vida, hasta que Cristina, mediante el acto supremo de donar la vida da a luz una nueva criatura, la iglesia naturalista, el salvador que trae la redención, el futuro "maestro de los indios". Al final se abre una disyuntiva: o la sumisión que redime, o la rebelión que lleva al castigo apocalíptico.

Hay muchas otras figuras simbólicas a las que echan mano los narradores naturalistas. Los ángeles de *Una Burbuja en el Limbo*, tradicionales mensajeros de la civilización occidental-judaica que anuncian la destrucción de civilizaciones y el advenimiento de nuevas eras; barriletes que simbolizan la búsqueda constante de la libertad; el pisuicas que es una figura mítica cuya función coercitiva en tanto sanciona con la intención de corregir a los que se apartan de las normas aceptables de la sociedad; duendes, seres que no son "ni chicha ni limonada" es decir, seres de la indefinición, seres que jamás pudieron optar. (*Una Burbuja en el Limbo*, pp. 23, 24, 31, 51-53).

Otro mito de esta corriente literaria es la *predestinación colectiva* de los seres humanos. No obstante, no todos los textos coinciden en cuanto al factor causal de esa predestinación. Pero sí hay consenso en que las contingencias de la sociedad son el producto de la predestinación.

En *Una Burbuja en el Limbo* la predestinación es el resultado del capricho de la naturaleza. Unos hombres nacen para ser convencionales y por tanto no pueden renunciar al orden establecido. Otros nacen para la libertad. Los primeros

medran en la medianía. Han perdido su historia. Son personajes intransitivos, fósiles. Los segundos recuperan y actualizan el pasado, de donde extraen la vitalidad necesaria para ser originales.

La predestinación en *Pedro Arnáez* es el resultado de una jerarquía universal: Dios, su brazo la naturaleza. La sociedad solo es viable si se adecúa al orden natural como quien se somete a la ley de la gravedad. La familia como célula social debe reproducir en su seno esa jerarquía universal que implica el dominio del varón sobre la mujer. Esta jerarquía es inconmutable. El que resiste, el rebelde caerá en una crisis existencial, perderá la fe, entrará en conflicto con los demás y será aniquilado tarde o temprano.

En *Alma Llanera* la predestinación se explica en términos del social-darwinismo. Es cuestión genética. La naturaleza ha engendrado dos tipos de hombres: los europeos y todos los demás. El "hombre-hombre" es el europeo. El "hombre-nativo" es el centauro, mitad hombre y mitad bestia. Por tanto, hay dos sociedades irreconciliables, dos mundos. El único mecanismo de aproximación entre ellos es el mestizaje (otro factor natural) que no garantiza la superación automática de los nativos pero sí abre la posibilidad para algunos. De los tres hijos del italiano Simeón con la chola llanera Bonifacia, solo uno se salva: aquel en el cual predominaron las características somáticas de su padre. Estas diferencias explican de una vez y para siempre el "atraso" local y el "progreso" europeo.

Muchos de los narradores de esta corriente naturalista, son de *consciencia escindida*. Perciben de manera dual la realidad. En algunos casos se expresa como superioridad-inferioridad: la naturaleza es el superior, el hombre el ser inferior que debe someterse. También se da esa escisión en términos de dicotomía pasado-presente. El pasado es superior y por tanto, la salida a los problemas de la realidad contemporánea pasa por procesos de actualización del pasado. Una tercera escisión es la que se da entre civilización y barbarie. En esa oposición se contraponen

Europa (civilización) y los trópicos (barbarie), metrópoli y periferia, región central del país y regiones periféricas, ciudad-campo. Con la única excepción de *Una Burbuja en el Limbo* la opción es por la civilización, la metrópoli, la región central, la ciudad. Esta última novela opta en sentido contrario.

Varios mitos relacionados con el *sexismo* tienen su plena expresión en esta corriente. En *Cuentos de Angustias y Paisajes* (1947) de Carlos Salazar Herrera, se destaca en forma consistente ciertos valores considerados positivos en una sociedad machista: el heroísmo de las madres, la sumisión al varón. Además, las mujeres de estos cuentos son ligeras en lo que se refiere a su relación sentimental: infieles, mezquinas, interesadas, de poco criterio.

Felipe a pesar de sus años se descuelga hasta el final del barranco para recuperar la dulzaina de su hijo; Manuela, Lupe, Jovita, son sinónimo de traición. Frente a esos casos se destacan las de virtudes deseables. Sumisas como Lina que cuando descubre la traición de su marido no protesta; o como Tana que ante la misma situación abandona el hogar, pero regresa años después y sin reclamo se "echa" a los pies de su compañero y se deja acariciar como una gatita. Con la única excepción del cuento titulado "El cayuco" tal es el esquema de todo el libro.

Desde el punto de vista *estilístico* el lenguaje es refinado pero no rebuscado. Ya se ha señalado la orientación simbólica. La metáfora, que es uno de los recursos preferidos, llega a su máxima expresión en Carlos Salazar Herrera, insigne estilista. La visión de Ignacio Ríos (*Una Burbuja en el Limbo*, p. 116) acerca el texto al realismo mágico latinoamericano.

La ubicación de las obras es variada, pero siempre en tiempos de transición. Por ejemplo, *Una Burbuja en el Limbo* se ubica en los primeros años de la independencia de Costa Rica. Los acontecimientos más importantes ocurren a partir de 1870 en tiempos del General Guardia, quien gobernó Costa

Rica entre 1870 y 1882. Hay alusiones a otros personajes históricos tales como el General Morazán quien invadió el país en 1842 para derrocar a don Braulio Carrillo, gobernante que en la novela es tío-abuelo de Pablo Ríos, jefe de la familia Ríos Galarza. Otra referencia que permite la ubicación temporal de la obra es el hecho de que Ignacio se alistó para combatir contra el dictador guatemalteco Justo Rufino Barrios (1865). Así mismo hay referencia a la expulsión de Monseñor Thiel de Costa Rica. En el caso de *Pedro Arnáez* se trata de los años que corresponden a la Guerra Civil Española y al inicio de la Segunda Guerra Mundial. El personaje principal se lamenta de la tragedia en que se ha sumido la cultura occidental, en la que comienza a privar el caos y no el orden, y en la que se hace abandono de las formas clásicas de cultura.

Comentarios finales:

El pensamiento del sector oligárquico y conservador encuentra su expresión artística en la corriente *naturalista*.

A comienzos de los años 40 las condiciones objetivas y subjetivas de la sociedad tal como lo hemos examinado, fueron creando en el sector conservador una verdadera preocupación. Este temor se acentuaba cada vez más ante la situación caótica mundial: Guerra Civil Española, II Guerra Mundial, crisis en los mercados.

En ese contexto, la corriente literaria naturalista se estructura sobre la base de un determinismo inconmovible, insistiendo en la inutilidad de toda forma de rebelión. Así, la jerarquía social y las divisiones de clase deben entenderse y aceptarse como un subproducto de las mismas fuerzas cósmico-naturales, determinadas de una vez y para siempre. Es inútil toda aspiración al cambio en cuanto al ordenamiento social, puesto que la felicidad de los individuos y de los pueblos consiste en *adecuar sus aspiraciones* a sus posibilidades objetivas.

Paraíso perdido

Obra	Descripción del estado de beatitud	Motivo de la caída	Peregrinaje: rasgos esenciales	Visión apocalíptica
Ese que llaman Pueblo	Régimen de pequeña propiedad. Armonía del hombre y la naturaleza. Relaciones serviles o patriarcales en la gran propiedad.	Expansión de la gran propiedad, como producto del egoísmo. Negligencia o abandono de la tierra. Rechazo a la jerarquía social.	Explotación, lucha de clases; angustia, agresividad. Riesgo de la propiedad, de la familia y de la vida.	La amistad es fuerza redentora cohesiva que puede evitar la destrucción social. Se impone el regreso a la tierra como condición indispensable.
Pedro Arnáez	Sumisión total al orden natural: inocencia.	Rechazo del determinismo natural.	Huida, desarraigo, minusvalía, descurrimiento de la inutilidad de la rebelión.	La reconciliación con Dios/Naturaleza por sumisión a la jerarquía natural y social, o la auto-destrucción del hombre.
Aguas Turbias	Idem.	Idem.	Idem.	Idem. Agrega el instrumento de la lucha: un partido político honesto.
Una burbuja en el Limbo	Una sociedad mágico-mítica en que impera armonía entre naturaleza y hombre, entre hombre y hombre.	Extrañamiento del campo. Dominio de los hombres convencionales sobre los libres.	Conflicto entre libertad y sumisión al orden social opresivo.	La naturaleza engendrará más hombres libres capaces de redimir a los hombres convencionales.

Este mensaje se expresa con toda claridad cuando se utiliza en las obras naturalistas tres figuras: el mito del Paraíso Perdido; el mito de la Predestinación Colectiva y la dicotomía Civilización-Barbarie.

En tal contexto, la ficción de la corriente naturalista deviene conservadora y realiza la prédica del conformismo. Como remedio al desasosiego de las masas populares, propone volver los ojos al pasado. Revaluarse en función de Dios-Naturaleza y aceptar el destino particular de manera sumisa.

Con la única excepción del narrador de *Una Burbuja en el Limbo* los narradores naturalistas sacralizan el orden establecido como el único posible. Puestos a escoger entre la ley natural y las doctrinas de cambio social, optan por la primera. Todo lo que no es natural es falso. Con una sola excepción, los textos naturalistas al escoger entre metrópoli y periferia, se deciden por la metrópoli, y se niegan a sí mismos, a su propia cultura, llegando incluso a calificar con ojos enajenados al hombre del trópico. La grandeza, lo mejor de la humanidad se descubre siempre en el otro (Europa) y en el pasado que fue mejor. La consciencia de estos narradores es consciencia escindida que no puede negar su realidad de ser del trópico. Para estos narradores el trópico es símbolo de barbarie. No pueden asumir con plenitud la cultura europea, a la cual ven como símbolo de civilización.

La función social de este determinismo ficcional deviene como una necesidad de sacralizar el orden social existente. Los analistas del campo artístico así lo comprendieron. A guisa de ejemplo puede citarse al comentarista Francisco María Núñez, quien al ocuparse de la obra de tres autores nacionales plantea la dicotomía "*cultura europea-cultura nacional*", abogando por una síntesis de ambas. Pero con base en su visión de las obras comparte la tesis de que lo europeo ha de verse como ejemplarizante, y por tanto los autores nacionales deberían definirse claramente por un arte nacional compatible con los modelos europeos. En tal sentido, Núñez (1946:20-24) alaba la

"actitud mental frente a la vida y los hechos de Marín Cañas", haciendo ver que la particular visión del mundo de novelas como *Pedro Arnáez* es ecuánime y objetiva, lo cual en este contexto equivale a decir que va de acuerdo con la visión de mundo en boga.

Algunas obras de la corriente naturalista:

1. José Marín Cañas, *Pedro Arnáez*, 1942.
2. Fabián Dobles, *Una Burbuja en el Limbo*, 1946.
3. Edelmira González, *Alma Llanera*, 1946.
4. Carlos Salazar Herrera, *Cuentos de Angustias y Paisajes*, 1947.
5. Julieta Pinto, *Cuentos de la Tierra*, 1963. Algunos cuentos.
6. León Pacheco, *Los Pantanos del Infierno*, 1974. Los datos a mano indican que esta novela se escribió en los años 40.

CAPITULO V

Corrientes de la Narrativa Costarricense

NARRATIVA TESTIMONIAL Y NARRATIVA EXISTENCIALISTA

1. EL CONTEXTO HISTORICO:

El Período transformista

Las conquistas populares y reformas correspondientes a la política populista del Presidente Calderón Guardia fueron respetadas por su sucesor y co-partidario Teodoro Picado. Más bien, este gobernante enfureció aún más a la oligarquía al aplicar el impuesto sobre la renta.

El sector de intelectuales agrupados en el Centro para el Estudio de los Problemas Nacionales, dada su incapacidad de lograr apoyo masivo por sí solos concretan alianzas con el ala progresista del Cortesismo, jefada por don José Figueres. Este dirigente venía madurando desde hacía años un proyecto político transformista (Jacobó Schifter, 1979). En 1942 Figueres fue expulsado del país por el gobierno calderonista pero regresa durante la Administración Picado.

Figueres era anti-liberal pero sin inclinaciones al marxismo. Más bien su pensamiento de entonces denotaba cierto acercamiento a los planteamientos cooperativistas. Sus planes pueden resumirse diciendo que se trataba de la implantación de un modelo desarrollista con impulso estatal y la liberación de Centroamérica de las dictaduras.

En 1945 se logra la unidad entre centristas y figueristas y se funda el Partido Social Demócrata, con lo cual hay un alejamiento del programa neo-liberal. Los centristas adoptaron el plan de Figueres aunque no su proyecto internacional.

La estrategia de lucha de este nuevo sector no pasaba expresa ni necesariamente por el proceso electoral. Sin embargo, ante la falta de base popular se alían con Otilio Ulate quien a la muerte de León Cortés había asumido el liderato del cortesismo y se comprometen a darle su apoyo para las elecciones de 1948.

Para ese momento histórico se había levantado una asfixiante campaña anti-calderonista y anti-comunista, alimentada por los errores y abusos de algunos funcionarios y dirigentes pro-gobiernistas y comunistas, y en parte, por los actos de sabotaje y terrorismo realizados por los mismos opositores y muchas veces atribuidos al gobierno.

La huelga de brazos caídos en julio de 1947 viene a poner al rojo vivo las tensiones. La consigna ulatista de que "si es calderonista, no le compre, no le venda" lleva a su máxima expresión la división y el enfrentamiento entre los dos sectores.

La oposición logra el control del Consejo Electoral y los social-demócratas colocan a uno de sus compañeros en la presidencia. Pero la conducta de dicho Consejo es ambigua durante el proceso electoral al punto de crear situaciones de incertidumbre y frustración en un sector grande de votantes. Los resultados arrojaron mayor abstención en las provincias de mayoría calderonista y votación plena en las opositoras. Además, el Consejo decide contar los votos con base en los telegramas recibidos y no los votos mismos. Finalmente la quema de un lote de votos en San José termina de sugerir que había un plan concertado para producir las condiciones que justificaran el levantamiento popular.

La realidad parece indicar que el sector figuerista no tenía interés en que Otilio Ulate ocupara la presidencia. Primero, porque la ideología del grupo estaba en lo social más cercana al reformismo calderonista que al ulatismo reaccionario. Segundo porque habría sido imposible realizar los cambios que el movimiento propugnaba dentro del marco de la Constitución. Y sin duda, el figuerismo se había preparado para

la guerra, pues tenía arsenales en varios lugares del país y una buena cantidad de armas y hombres en Guatemala. Además, contaba con numerosos infiltrados y simpatizantes en las propias filas gobiernistas.

Aprovechando el estado de cosas el sector figuerista se levanta en armas y toma el poder. Comprometiéndose a respetar las conquistas sociales, pacta con el calderonismo y el comunismo el fin de la guerra civil. Ya en el gobierno organiza una Junta Fundadora de la Segunda República en vez de llamar a Ulate a la presidencia (Oscar Aguilar Bulgarelli, 1969; Jacobo Schifter, 1979).

Ante el asombro de la oligarquía el movimiento figuerista respeta las garantías sociales, graba los capitales, nacionaliza la banca, llevando a cabo al mismo tiempo una fuerte represión contra calderonistas y comunistas a los cuales somete a expropiación de sus bienes inmuebles, destierro, tribunales especiales, cárcel y despido masivo.

El intento del nuevo sector gobernante por institucionalizar su movimiento encuentra una tenaz resistencia de la oligarquía. Hubo intentos de golpe de Estado. La Junta se ve forzada a convocar a una constituyente en la que fracasa, pues su representación en ella es poco más que simbólica. El movimiento social demócrata tiene que descansar en las armas para mantenerse en el poder y lo hace por 18 meses.

Finalmente se ve forzado a entregar el poder a Ulate, a quien reconocen como ganador del proceso electoral de 1948, y se lanzan a la tarea de crear un partido de amplio apoyo popular. Es así como en 1951 fundan el Partido Liberación Nacional, producto del consenso de amplios sectores medios que en año y seis meses de gobierno figuerista habían logrado identificar el modelo desarrollista e identificarse con él. Liberación a partir de las siguientes elecciones retoma el gobierno y fue hasta 1980 el partido que más veces había ocupado la presidencia desde el 48 y siempre logró la mayoría en el Congreso.

Liberación Nacional optó por los cambios lentos, por la vía democrática, por la descentralización del Estado que se convierte en benefactor, y por la ampliación del crédito. Transcurrida una década, aparece para 1961 perfectamente configurado el nuevo modelo económico. Se ha dado un cambio importante en el esquema agro-exportador al institucionalizarse un proceso de sustitución de importaciones. A partir de 1963 se organiza el Mercado Común Centroamericano, al que Costa Rica se incorporaría luego con vigor. Costa Rica pasa por una época de bonanza. La tasa de crecimiento del producto interno bruto es de un 7% entre 1961 y 1963 (Helio Fallas, pp. 30-32).

Este crecimiento se constituye en la base de una etapa de progreso en lo social. Se alcanzan metas significativas en los campos de la salud al ampliarse y modernizarse los servicios; se extiende la oferta educativa logrando la universalización de la instrucción escolar y la ampliación del nivel medio y superior con la fundación de nuevos colegios y universidades.

En el plano cultural se impulsan nuevas instituciones, entre éstas tres que iban a incidir en la circulación social de las obras de ficción: la Asociación de Autores, la Editorial Costa Rica y el Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes.

Una vez consolidado en lo fundamental el modelo desarrollista del liberacionismo, cesó la persecución contra los calderonistas primero y luego contra los comunistas. Esto facilitó la reinsertión de sectores dinámicos a la economía, posibilitando la unidad nacional en torno a algunas metas. La rápida expansión de los sectores medios vinculados ideológicamente al Partido Liberación Nacional y dependientes del modelo de desarrollo para su propia subsistencia, hacía imposibles los intentos oligárquicos de variar el rumbo aún cuando la oposición ganaba la presidencia, lo cual sucedió en tres ocasiones dentro del período objeto de estudio.

A partir de 1970 el pueblo vota masivamente por este partido y se suceden dos gobiernos liberacionistas. Sin embargo la actitud pasa de un gran optimismo a principios de la

década a denuncias de corrupción y descontento popular. El modelo liberacionista entró en crisis al sufrir tanto a consecuencia de su propio desgaste interno como por influencia de naciente crisis del capitalismo mundial.

El proceso de deterioro de las condiciones del intercambio comercial lo cual significaba que el país pagaba cada vez más caras su importaciones y se le obligaba a vender cada vez más baratas sus exportaciones, los procesos de guerra civil centroamericana y consiguiente destrucción del Mercado Común; el endeudamiento del país y las altas tasas de interés impuestas por los países acreedores; la crisis energética mundial; la inflación; el crecimiento de la población y la incapacidad del sector privado de absorber la mano de obra, lo que provoca el gigantismo estatal; iban a poner al país en una situación problemática que parece marcar el fin del período transformista y el resurgimiento de ideas y medidas neoliberales.

La creciente influencia de los medios de información colectiva y el consumismo que propician altera el patrón de consumo de la población. Se imitan hábitos de las sociedades industrializadas cayendo en masivas importaciones de artículos suntuarios para lo cual se facilitó el crédito.

2. LA EXPRESION LITERARIA

La Corriente Testimonial

Pasada la Guerra Civil la narrativa costarricense abandona los temas y sobre todo, el esfuerzo por desarrollar una ficción con intenciones didácticas. Ya no hay propuestas globales de solución sino que, a partir de 1952 los autores se vuelcan a producir un tipo de narrativa anecdótica. Se limitan a la denuncia pura y simple, se asombran y conforman con lo insospechado.

Por un proceso de autocensura y las limitaciones existentes en el campo artístico, se omiten y ocultan los factores causales

y se renuncia expresamente a la riqueza ficcional que las corrientes reformista y naturalista habían incorporado.

Incluso, como elemento de transición se dio una de las novelas más importantes del país, novela que dicho sea de paso no es ubicable en las corrientes de su época, habiéndose adelantado a su tiempo en muchos aspectos: *La Ruta de su Evasión* de Yolanda Oreamuno. Esta novela pasa en ese momento sin pena ni gloria y hubo de ser redescubierta muchos años después por lo cual su influencia en la narrativa de ese momento no pudo darse.

Los temas son variados. Generalmente se centra en la denuncia de injusticias que afectan al campesinado y a las capas bajas ciudadanas. También retrata a ciertos sectores de la oligarquía venidos a menos. Es una narrativa de remembranzas, de aventuras de muchachos, tal el caso de *Marcos Ramírez* de Carlos Luis Fallas, quien inaugura esta corriente en 1952, y publica luego *Mi Madrina* dos años después. Se privilegian también temas de la clase media, como es el caso de *Una Casa en el Barrio del Carmen* de Alberto Cañas (1965). Surge por primera vez el tema del presidio con cuentos de José León Sánchez y su novela *La Isla de los Hombres Solos*. La pobreza es tema. Hay asomos de ciencia-ficción, como en *La Exterminación de los Pobres y otros Pienses* de Alberto Cañas (1974).

Los *narradores* de la corriente testimonial son monofónicos, omniscientes o equiscientes en su mayoría. Son relatores de cuentos que cuentan por el placer de contar. Son hacedores de chistes. Son amigos de un tiempo pasado que no reclaman como mejor pero que gustan de evocar.

Sus personajes son típicos en su mayoría. Los hay intransitivos como los de Julieta Pinto en *Si se oyera el silencio* (1967); los hay transitivos como en el cuento "¿Y si faltó yo?" de Fernando Durán Ayanegui (*El Último que se Duerma*, 1974).

En cuanto al sector social al que pertenecen, la mayoría de los personajes son de extracción popular. El campesino pobre, los marginados de la ciudad, son víctimas o protagonistas

dramáticos ("Pronta y cumplida" de Durán Ayanegui en el libro citado).

Las figuras literarias son inexistentes o sencillas. La riqueza simbólica de los naturalistas se ha perdido. El lenguaje es más bien directo. Se utilizan la ironía, el humor como recursos reiterados de la construcción ficcional. (Cañas y Durán Ayanegui usan reiteradamente estos recursos).

Hay cierto patetismo en muchos de los relatos de la corriente testimonial. Se busca conmover. Abundan las "vendetas" ("Regreso del Profesor" en *El último que se Duerma*", "Una Guitarra para José de Jesús" de José León Sánchez incluido en su colección *A la Izquierda del Sol* (1974). Igualmente puede citarse el caso de *Marcos Ramírez* como ejemplo de desesperación y frustración que conmueven.

Para la narrativa testimonial las circunstancias hacen al hombre, explican sus funciones. Todo es pasajero y la dicha lo es mucho más. En ese contexto, la función reflexiva está casi ausente, lo mismo que la función didáctica.

La ubicación de las obras testimoniales es tanto urbana como campesina. En el primer caso la mayoría de los relatos suceden en San José, en el segundo Guanacaste y Limón son ambientes muy reiterados.

En términos generales puede decirse que la corriente testimonial sigue un mismo esquema. Se trata de presentar una situación, describirla sin profundización en los factores causales y ofrecer uno de dos finales: el final patético, sorpresivo, o el final ejemplarizante. Contrástense al respecto por una parte los finales de "El último que se duerma que apague la luz" (Durán, 1974), "La Niña que vino de la Luna" (Sánchez, 1974) *Mas Abajo de la Piel* (Abel Pacheco, 1972), con *Una Casa en el Barrio del Carmen* (Cañas, 1965) y *Mi Madrina* (Fallas, 1954).

Comentarios finales:

La narrativa testimonial es pues una narrativa que se autocensura. Los problemas sociales se presentan como

Diagnóstico	Factores causales	Propuestas de solución	Función social
-sociedad --- -poder de la clase media -injusticia social -fatalidad	no se analiza	no hay: evidente ausencia de un proyecto	

problemas más bien individuales. Las relaciones son por lo general intraclase, y cuando trascienden ese ámbito, por ejemplo cuando aparecen gamonales y oligarcas, se presenta el problema como atinente a ese individuo particular y al contrario de la narrativa realista del período reformista, nunca como problemas o actitudes de clase.

No parece un problema de visión positivista. Aquí y allá surgen narradores que de pronto insinúan o mencionan de paso algún elemento causal que acerca a esta corriente mucho más al realismo. Lo anterior hace pensar más bien en lo que se ha dicho: hay contención, autocensura.

No es una narrativa innovadora en el sentido en que lo fueron las dos grandes corrientes de los años 40. Sus aportes más significativos son más bien temáticos: la oligarquía decadente, la población carcelaria, los negros limonenses como personajes, la ciencia ficción. En el plano formal, el chiste y la ironía.

Algunas obras de la corriente testimonial:

1. Carlos Luis Fallas, *Marcos Ramírez*, 1952.
2. Fernando Durán Ayanegui, *Dos reales y otros cuentos*, 1961. *El Último que se Duerma*, 1974.
3. José León Sánchez, *A la Izquierda del Sol*, 1972.
4. Hernán Elizondo Arce, *Memorias de un Pobre Diablo*, 1963.

5. Alberto Cañas, *Aquí y Ahora*, 1965. *Una Casa en el Barrio del Carmen*, 1965. *La exterminación de los pobres y otros pienses*, 1974.
6. Julieta Pinto, *Si se Oyera el Silencio*, 1967.
7. Abel Pacheco, *Más Abajo de la Piel*, 1972.

La Corriente Existencialista

Carmen Naranjo inaugura en 1966 una nueva corriente narrativa en nuestro medio: *Los Perros no Ladraron*. Se trata de una narrativa de desencanto, y en algunos casos de desesperación. Refleja la percepción de un sector de la intelectualidad costarricense de que el proyecto político que se había venido impulsando con el llamado "Estado Benefactor" estaba agotándose, de que los resultados visibles de esas políticas del fomento de una cultura de clases medias había llevado a la sociedad a una situación de medianía y de que las señales de corrupción y el entreguismo al extranjero eran alarmantes.

Los autores de esta corriente existencialista no ofrecen por lo general salidas positivas. Cuando ofrecen alguna, son salidas personales, maneras individuales de enfrentarse al problema, más que una solución global del asunto planteado. Los finales denotan que los narradores no aceptan la situación, es decir, no hay conformismo. Pero no se vislumbran salidas reales.

Sea la risa final de Sitaira en *La Paz del Pueblo* (Quince Duncan, 1978), o el "ambos sabemos que habrá un nuevo amanecer" del final de *El Sermón de lo Cotidiano* (Julieta Pinto, 1977). Sea la situación con el hijo adoptivo de *Memorias de un Hombre Palabra* (Carmen Naranjo, 1968) las soluciones tienden a ser el producto de una búsqueda personal.

Temáticamente se privilegian las relaciones de cada individuo con la sociedad global. La soledad, el cansancio, la angustia, la corrupción de la dirigencia política; la naturaleza

injusta de las estructuras sociales; la decadencia de los viejos valores oligárquicos; la mediocridad de los ideales de clase media; la entronización de prácticas propias de la sociedad de consumo; la frustración, la rutina y la deshumanización de la burocracia; el carácter impositivo y limitante de las relaciones interpersonales; problemas de identidad; la Guerra Civil del 48 y sus posteriores consecuencias; el erotismo: he ahí una variada colección, unida por el hilo común de la situación existencial de cada hombre. Cada uno como hombre y mujer en soledad, cada uno como ser humano frente al mundo y frente a los demás seres humanos.

Los *narradores* son por lo general omniscientes y polifónicos. Las personas gramaticales permiten al narrador cambiar la perspectiva. Se desarrollan líneas narrativas a nivel de la conciencia de los personajes. Puede decirse que con la sola excepción de Yolanda Oreamuno, ningún autor anterior a la introducción de esta corriente había utilizado con tanta consistencia las técnicas narrativas contemporáneas. De hecho, esta corriente reclama para sí la herencia innovadora de Oreamuno.

Los *protagonistas* son las circunstancias. Los personajes propiamente dichos son víctimas con pocas posibilidades de influir en lo que pasa a su alrededor. No son "héroes", son personajes que se aprovechan de las posibilidades que ofrece su medio, que se acomodan, que son cínicos. El mundo ficcional de los existencialistas refleja seres sin voluntad y sin identidad, que son retratados incluso en medio de su proceso de degradación. No hay héroes atípicos: la intención es mostrar lo que de común tiene la mayoría. Seres en transición, oscilantes, involutivos algunos.

Las *figuras* son otras. No se trata del recurso a la tradición cultural de occidente, o a la tradición cultural del país. Las figuras son de la sociedad de consumo. Nuevos tipos de referencialidad, nuevas maneras de ubicación. Por ejemplo, el narrador de *Feliz Año, Chaves Chaves* (Alberto Cañas, 1975) describe así la ciudad:

"A la gente de nota por la marca se le nota. Choferes en tránsito, mujeres con pantalones que descienden de los station-wagon para entrar a la iluminadísima botica. Las gentes de los distritos llegan en jeeps desvencijados. El brassiere que realmente modela (...) El pickup con el altoparlante. Esta noche gran baile en Chicos Bar, tome Coca Cola bien fría (p. 60) (subrayados nuestros).

Véase la combinación de elementos: las frases subrayadas responden a frases publicitarias de productos. El primero correspondía a una marca de cigarrillos. De inmediato se describe la escena de la llegada de dos sectores sociales a la "botica", los de station wagon y los de jeeps desvencijados. Se establece la ironía: "por la marca se le nota" a la gente de nota. Enseguida y sin aviso alguno se introduce otra frase comercial, del brassiere que modela. El Chicos Bar señala un fenómeno de descriollización al agregar el apóstrofe del posesivo en inglés a un nombre tan propio del folclore nacional.

En *La Rebelión Pocomía* (Quince Duncan, 1976) se aprecia en el cuento "Las Manchas del Ojo" el mismo recurso, pero aplicado a las noticias. El protagonista viene cavilando sobre su vida cuando decide comprar el vespertino *La Hora*. En medio de la preocupación que tiene por un serio problema de salud piensa y lee sucesivamente:

"Regis es más valiente que vos. Se enfrentó a una culebra. Una culebrota de este tamaño; ¡así de grande! Te lo juro: lo vi con mis propios ojos.
-Setenta y ocho heridos fue el trágico saldo del accidente ocurrido ayer a las dos y treinta de la tarde en Quebrada Honda, al precipitarse un bus lleno de gente a un guindo. El bus transportaba a manifestantes que regresaban de una reunión política en Puriscal.
"Te lo juro, aunque no querrás creerme es cierto. Te lo juro por lo más sagrado. Le sonrió a la culebra y se fue".
-Unidad para segundas elecciones (...) Sin sancionar contrabandistas de Chomes (pp. 46-47).

El juego de elementos referenciales y el pensamiento del personaje ubican al lector sin un discurso: se está en proceso electoral, y los políticos hacen sus cálculos (segundas elecciones) mientras un delito se queda sin castigo, y lo que es más angustiante el drama de fondo: un hombre acaba de enterarse que está a punto de morir y se plantea el problema de la valentía y la cobardía ante la muerte: Regis y la serpiente.

También está presente como un recurso importante lo onírico. Los distintos planos de una complicada realidad se presentan sin concesiones al receptor definido. Los elementos simbólicos que de esa experiencia se derivan deben ser descodificados por el receptor e integrados al planteamiento global. En *Ceremonia de Casta* (Samuel Rovinski, 1976) se lee:

“Pero la mujer saltó del borde de la cama y volvió a ser joven (...) Un aleteo siniestro estremeció sus entrañas. Pero los pájaros ya no se encontraban en el armario. La mujer se alargaba hacia la penumbra, tomando la figura de una cordillera con un desfiladero en medio, cerrado por la bruma. Y el hombre de negro había vuelto a sus anotaciones en el cuaderno, arrancando una risa sardónica en la calavera del gemelo” (p. 131).

Se trata del delirio de un hombre ante su propia muerte, que de pronto se enfrenta al repaso de su vida, a su juicio final. Pasa de los recuerdos al sueño y vuelve a la “realidad”, al primer plano de la vigilia, sin aviso para el receptor.

El desencanto es la característica común a todas las obras. El personaje de *Diario de una Multitud* (Carmen Naranjo, 1974) da el siguiente cuadro de la situación:

“De todas las historias soy el protagonista del peor papel (...) Cuando hablo me margino en los extremos, no me siento pueblo, no soy casta, no soy aristocracia, no pertenezco a ninguna clase. Completamente indefinido. Oigo a los que hablan, pero no hablan de

mí. Yo son un personaje de fábulas, sin tener la propiedad de un mito (p. 141).

En *Los Parques* (Gerardo César Hurtado, 1975) el cuadro anterior se completa:

"Mirá, preciosa, mis sueños existen. Luego con avenidas con monstruos y fanfarrias (...) Buscó una cajetilla de Viceroy (claro, pensó, el hombre radiante, despreocupado, elegante, conquistador, bien vestido, seguramente adinerado, que luego fuma en la cubierta de un yate. Ahí viene: EL HOMBRE INTERNACIONAL, (p. 23, subrayado del texto).

La ambientación y el juego con el tiempo es otra de las novedades de los narradores de la corriente existencial. Los problemas de la rutina continúan después de la muerte en "El trato de siempre", de *Hoy es un Largo Día*, (Carmen Naranjo, 1974), pues los personajes siguen en su mundo de novelas y chismes esperando la llegada de sus compañeras. Y resulta todavía más trágica la situación el "El viaje y los viajes" donde en plena vigilia el personaje entra en una especie de trance y asiste a una serie de acontecimiento que solo a él le pasan, pero al regresar a la "realidad" le falta una porción de tiempo. Es espacio-tiempo no-cronológico, un espacio psicológico, donde lo que importa es el drama interior de los personajes.

Comentarios finales:

La narrativa existencialista es una narrativa-denuncia, de función reflexiva. Nadie en particular es gestor de cambio. Nadie tiene una solución global que ofrecer. Aunque no se la puede tildar de enteramente pesimista, hay desencanto con el status quo. Se señalan las causas de ese desencanto. Se disecciona la sociedad en toda su complejidad. Al final no queda títere con

cabeza. Pero la narrativa existencialista no pasa de atisbos de solución. No asume posiciones claramente didácticas. Enjuicia. Sobre las salidas apenas sí insinúa, o guarda silencio.

Algunas obras de la corriente existencialista:

1. Carmen Naranjo, *Los Perros no Ladraron*, 1966. *Camino al Mediodía*, 1968. *Memorias de un hombre palabra*, 1968. *Responso por el niño Juan Manuel*, 1971. *Diario de una multitud*, 1974. *Hoy es un largo día*, 1974.
2. Rima de Valbona, *Noche en Vela*, 1968.
3. Julieta Pinto, *La Estación que Sigue al Verano*, 1969. *Los Marginados*, 1970. *El Sermón de lo Cotidiano*, 1977. *El Eco de los Pasos*, 1979.
4. Quince Duncan, "Demasiado peso" en *Una Canción en la Madrugada*, 1970. *Hombres Curtidos*, 1973. *Los Cuatro Espejos*, 1973. *La Rebelión Pocomía*, 1976. *La Paz del Pueblo*, 1976. *Final de Calle*, 1979.
5. Alberto Cañas, *Feliz Año, Chaves Chaves*, 1975.
6. Gerardo César Hurtado, *Así en la Vida como en la Muerte*, 1975. *Los Parques*, 1975. *Los Vencidos*, 1977.
7. Samuel Rovinski, *Ceremonia de Casta*, 1976.

CAPITULO VI

A manera de conclusiones: PISTAS Y ATISBOS FINALES

El estudio cuyo resultado se ha expuesto en las páginas anteriores apunta a aportar una visión sistémica de la narrativa costarricense. Tal motivación inicial llevó a insistir sobre la necesidad de ver la ficción desde una perspectiva de totalidad: el análisis de lo explícito en la obra, es decir su descripción, y el análisis de lo implícito, sea su interpretación contextual.

Esta perspectiva impuso en primer lugar la necesidad de detectar el conflicto de cada una de las obras estudiadas en relación con el conjunto de obras publicadas en un momento dado. Pero a la vez, por ser un análisis con visión holística, cada uno de los subconjuntos de obras se contextualizaron con una perspectiva histórica.

Se analizaron las progresiones de las obras, es decir, el fluir de los acontecimientos en cada relato, desde un estado inicial o planteamiento, hacia un desenlace cualquiera o resultado. El estudio de la progresión posibilitó establecer en primer lugar para cada una de las obras de ficción analizadas, los procesos de cambio de los fenómenos y hechos del discurso ficcional.

Al estudiar la progresión de cada una de las obras de ficción costarricense, se privilegiaron tres elementos: el planteamiento, la transición y el resultado.

El planteamiento fue entendido no como "el elemento con el que empieza la obra" sino más bien como un elemento estructural que puede ser implícito, o puede ser ubicado en cualquier lugar del relato, incluso previo a su inicio. De ahí que a lo largo de una primera etapa del presente estudio, fueron de suma importancia los conflictos que ponen a los personajes en movimiento; los obstáculos que se presentan como retos por superar, como desafíos; las tareas o metas impuestas o asumidas por el protagonista; los elementos estéticos y simbólicos que

acentuaban el dramatismo, creando el clima adecuado para explicar y justificar el movimiento o actitud inicial.

Algunos autores costarricenses manejan el planteamiento o situación inicial con maestría. Uno de los casos que merecen destacarse en esta categoría es Carlos Salazar Herrera.

El estudio del segundo elemento de la transición, que tampoco es ordinal, resultó también de gran utilidad. En efecto, es el elemento más dinámico pues se trata del verdadero "suceder" en el relato. Su análisis permitió detectar las formas de relación entre individuo-naturaleza-sociedad, y los esfuerzos hechos o no para superar los obstáculos o plasmar los objetivos. A lo largo de la transición se detectaron mitos que dan sentido u ocultan la realidad y símbolos que representan aspectos de esa realidad.

Particularmente rica en símbolos y mitos resultó la transición de la novela *Pedro Arnáez* de José Marín Cañas. Los recursos empleados demuestran cierta erudición en lo que se refiere a la cultura greco latina y a la civilización judeo-cristiana.

El resultado o desenlace fue otro elemento fundamental en la primera etapa del estudio, al permitir apreciar que los problemas o conflictos que se presentan en las obras así como las metas propuestas por, o impuestas a los personajes acaban o no de manera positiva. En general puede afirmarse que los tipos de desenlaces contribuyeron a la construcción de los subconjuntos de las obras de ficción.

En efecto, la mejoría, igualdad o empeoramiento de la situación final en relación con la inicial, junto al análisis de los factores causales fueron de gran utilidad. De esta forma se obtuvieron por ejemplo, las primeras pistas para considerar que los autores de los años 40 no se han de agrupar como "generación" como han querido algunos, puesto que dentro de esa supuesta uniformidad hay dos visiones de mundo radicalmente opuestas: la que atribuye los logros y fracasos de sus personajes a factores naturales y la que por el contrario ve los factores sociales como los determinantes. En el estudio de

estos subconjuntos se utilizaron también como categorías de análisis las interpretaciones psicológica y la metafísica de la realidad.

No menos importante fue el estudio de las voces, esos elementos ficcionales que tienen en la obra el papel de actores y relatores: narradores y personajes. Estos suplantán al interior de la obra el papel que en la realidad social cumplen las personas.

El Narrador asume en la obra de ficción la tarea de ubicar al receptor, de describir el escenario, de contrastar los ambientes y situaciones, de tomar la palabra y prestarla a sus personajes. Enjuicia, ordena, filtra, reflexiona, valora, celebra. No es el auto, es un superpersonaje ficticio. Y no representa necesariamente los puntos de vista de aquel. A manera de ilustración puede tenerse presente al narrador de *El sitto de las Abras* que no solo asume el papel tradicional sino que, distanciándose de sus personajes y un tanto a la manera del teatro de Bertold Brecht rompe la magia del relato y se detiene a llamarles la atención.

Se dedicó tiempo suficiente al estudio de los narradores desde otros puntos de vista. Se consideró la fonía encontrándose casos de polifonía como el de *Manglar*, pero en general se puede decir que la mayoría de los narradores de la narrativa costarricense son monofónicos. No obstante, a partir de la narrativa existencial esa tendencia tiende a cambiar, notándose más bien una tendencia hacia la polifonía.

Desde el punto de vista de la conciencia de los narradores se detectó en la narrativa costarricense las cuatro posibilidades sugeridas por Oscar Tacca. Narradores infrascientes como los de Argüello Mora y Edelmira González, que saben menos que sus personajes. Las hay también equiscientes y suprascientes, pero la mayoría son omniscientes.

En cuanto a los personajes, los narradores de la ficción costarricense varían en su preferencia según el subconjunto y autores. Así, mientras el mejor exponente de la narrativa

naturalista, Marín Cañas, privilegia los arquetípicos, la iniciadora de la corriente existencialista, Carmen Naranjo, prefiere los típicos. Un caso de personaje atípico por excelencia es el de Ignacio Ríos Galarza, personaje central de *Una Burbuja en el Limbo* de Fabián Dobles.

En lo que se refiere al movimiento de los personajes en las obras de ficción, puede decirse que las preferencias también se modifican según obra y autor. Los personajes de Salazar Herrera por ejemplo tienden a ser intransitivos. Fósiles que no cambian o cíclicos que dan la apariencia de cambio pero acaban de nuevo en lo mismo, como es el caso de "El Grito". Así mismo, se descubre en *Una Casa en el Barrio del Carmen* de Alberto Cañas variados tipos de personajes intransitivos, inclusive el caso de José Eduardo e Inés que al casarse estabilizan sus vidas y se guardan fidelidad, pero un análisis más cercano revela que sus estructuras mentales básicas se mantienen inalterables.

Algunos personajes creados por los narradores de Carlos Luis Fallas, ilustran la posibilidad de personajes transitivos. En este caso, evolucionantes. Otros, como el de Cecilia en *Manglar* cambian de repente, es decir es un caso típico de personaje transitivo mutante.

Lo anterior tuvo su importancia en el estudio, al permitir al equipo establecer hipótesis sobre la visión de mundo de las obras. Se consideró como una pista importante detectar la posibilidad de cambio existente en el mundo ficcional de cada obra. Esto tiene repercusiones posteriores en la interpretación, cuando se discute si en el mundo de tal o cual corriente ficcional las cosas están dadas para siempre o pueden variarse, si se modifican en forma lineal con mejoras o degradación constante, o se cambian para no cambiar.

El análisis de las perspectivas de las voces en cuanto a aspectos como jerarquía, ubicación y valoración del espacio y del tiempo, también tuvo su lugar en el estudio. Los contenidos sexistas por ejemplo se mostraron diáfananamente como una constante de la narrativa costarricense. Hay algunas excepciones,

por supuesto. Pero interesante fue descubrir cuán idéntica es la concepción del asunto en autores masculinos y femeninos, e inclusive hay menos machismo en *Manglar* escrito por un hombre, que en *Alma Llanera* escrito por una mujer.

La concepción social darwinista también constituye una constante en la narrativa costarricense. Desde Argüello Mora hasta el realismo reformista (por supuesto hay excepciones, como el de Fabián Dobles), uno de los factores causales más importantes que definen la conducta de los personajes es su filiación racial. Llamó mucho la atención este aspecto que no es compatible con la idea de igualdad racial que nuestra sociedad tiende a levantar como bandera. Este racismo no solo se aplica en sentido global a tal o cual grupo racial, sino que tiene connotaciones regionales cuando se refiere a Guanacaste y Limón, dos de las tres provincias más mestizas del país.

La valoración que hace de su espacio y su tiempo las voces fue de gran utilidad para comprender el nivel de alienación y el grado de arraigo o desarraigo que tienen los personajes en relación con su momento y su entorno. Las referencias al tiempo real tienen la virtud de poder relacionar ficción e historia, para entender mejor el contexto estructural.

Del estudio anterior puede inferirse que antes de los narradores de la corriente existencialista, el relato costarricense tiende a ser lineal. A lo más que se llega es a la evocación de recuerdos, que se hace encadenando relato con relato pero siempre con la idea de darle al lector todas las gradas hechas. Esta tendencia sin embargo se rompe con los narradores existencialistas que establecen sus claves referenciales de manera indirecta (casos de *Los Parques*, *Feliz Año Chaves Chaves*, *Final de Calle*) y abandonan definitivamente la narración lineal.

Las figuras varían según la corriente, pero puede decirse en general que en la narrativa costarricense hasta los años 70, hay poca tendencia a lo simbólico, poco uso de la visión mítica, pero abundancia de estereotipos cuando se trata de la mujer,

del chino, del negro, del campesino y del extranjero. La riqueza simbólica está prácticamente concentrada en los nacionalistas y naturalistas; los mitos no son abundantes pero llama la atención la persistencia del mito del paraíso perdido en algunos autores de los años 40, recurso que trasciende las corrientes narrativas, aunque es de hacer notar que no siempre se utiliza con la misma intención.

El estudio del receptor definido fue uno de los aspectos más interesantes. Ha habido poco desarrollo teórico en cuanto a la comprensión de este elemento ficcional. De hecho, en la mayoría de los casos hay que deducir su presencia. No obstante, en el caso de la narrativa positivista, el receptor definido aparece más explícito: "querida lectora" dicen algunos narradores.

Llamó mucho la atención la evolución del lector definido, destinatario ideal del relato costarricense. Mientras que, en el caso de la narrativa positivista la selección léxica y conceptual indica una figura instruida, refinada, en la narrativa del realismo reformista, tiende a ser una figura que requiere de mucho detalle. Hay que darle todo hecho, hay que explicarle el final de los relatos. Su capacidad de inferencia, de deducción es mínima, y hay un gran temor a que la interpretación del receptor no sea la que supuestamente quiere el autor. Esto llevó a derivar algunas hipótesis relacionadas con el receptor indefinido, sobre la idea que el autor tiene del lector costarricense.

Finalmente, en el estudio de lo explícito se compararon en forma global las diferencias y coincidencias detectadas: modelo ideal de sociedad ficcional, relaciones naturaleza - colectividad-individuo; estructura y coherencia interna del mensaje, manteniendo siempre presente que las obras de ficción son subsistemas de un sistema más amplio del cual surgen y al cual se integran.

Esta visión global fue la que permitió la clasificación de las obras en las corrientes descritas: el *positivismo* en sus dos tendencias: la aristocrática y la nacionalista. Positivista en su

visión de mundo, en su concepción literaria, en tanto que son autores que como hemos visto se ocupan de lo existente, de lo dado, y solo tangencialmente de los factores causales. Pero además, aún cuando lo enfocan no hay una definición clara, ni un análisis a fondo, sino que esos casos se aceptan como explicaciones consolidadas, es decir, como cuestiones dadas.

Igualmente fueron surgiendo los subconjuntos que permitieron agrupar a unos como realistas y reformistas, y a otros como naturalistas y conservadores. El realismo costarricense lo es en tanto distingue los factores sociales como los más determinantes en la conducta individual. Esos factores sociales tienen que ver con la clase o grupo social, con la coincidencia o confrontación de intereses en lo político y en lo económico. Y el realismo deviene reformista en cuanto a su visión de mundo asociado a las tendencias reformistas de la época, que buscaban una reforma social. Frente a esta corriente y coincidiendo en el tiempo, el naturalismo atribuye la conducta social a la naturaleza. Su posición en lo político es conservadora, al descalificar por inútil todo movimiento social. Sin embargo, en lo literario es una corriente innovadora que incorpora nuevos elementos estilísticos a la narrativa costarricense.

Las otras dos corrientes, la testimonial y la existencialista, tomaron cuerpo de la misma manera. La narrativa testimonial se acerca en algunos aspectos al positivismo en su tendencia de privilegiar lo dado. Pero no escapa de esa clasificación en tanto que señala tímidamente factores causales, y acercándose al realismo ve la conducta individual como un producto de la dinámica social. Pero hay una evidente auto-contención que no permite el pleno florecimiento del realismo. Se queda al nivel de testimonio, al nivel de presentación de los hechos. La existencialista en cambio, sí va más allá que el testimonio. Pero su visión de mundo no es de atribuir a la organización social los vaivenes de la conducta individual y colectiva. La visión es meta-natural: la vida en general o no tiene sentido o la tiene muy diferente a la que le hemos atribuido. El problema no es

la naturaleza ni la sociedad tomados como elementos independientes, el problema es el hombre mismo. El hombre víctima de un estado de cosas que no lo toma en cuenta, que lo arrastra de todos modos no importa lo que haga, no importa su ideología. La única solución posible parece ser que ese hombre INVENTE un significado propio, su propia razón de ser.

El análisis de lo implícito, o sea de la estructura subyacente, de las relaciones de coherencia entre el suceder imaginario (ficción) y el suceder "real" (sistema económico, político, social), llevó a una pesquisa de las fuentes de la producción ficcional y a una consideración de la función específica que cada subconjunto de ficción cumplió o pudo haber cumplido en un período histórico.

Al abordar la narrativa costarricense con un criterio sistémico, se plantearon algunos problemas a resolver. No era posible limitarse a una clasificación por "generaciones" porque como los casos de Carmen Lyra y Fabián Dobles lo demuestran un autor no tiene por qué permanecer estático en su visión de mundo. Carmen Lyra de hecho pertenece tanto a la corriente aristocrática, (*Los cuentos de mi Tía Panchita*, *En una silla de ruedas*) en la que produjo varias obras como a la corriente del realismo reformista (*Bananos y Hombres*). Fabián Dobles se ubica al menos con una novela (*Una burbuja en el Limbo*) en la corriente naturalista al presentar como única salida posible una nueva generación concebida biológicamente. Esta postura se modifica en *Aguas Turbias* en la que, aunque mantiene posiciones naturalistas, lo determinante es lo social. Un análisis de sus otras obras demuestran que Dobles se apartó totalmente del naturalismo, sin perder su respeto y amor por la naturaleza, pero eliminando toda connotación mística y determinista. En todo caso, la clasificación por generaciones se presentaba como un elemento demasiado superficial para ser pilar de una aproximación sistémica.

Otras categorías fueron demostrándose como insuficientes: el ordenamiento cronológico tiene, entre otros, el problema de

las obras que fueron escritas en una fecha y publicadas en otra. A guisa de ejemplo puede citarse la novela de León Pacheco, *Los pantanos del infierno* que fue escrita originalmente en los años 40, pero publicada en 1974.

El enfoque holístico exigía por otra parte trascender aspectos de tema, estilo, biografismo, psicologismo. El enfoque sistémico exige una visión de conjunto. Es decir, era un imperativo de la opción metodológica ver la obra literaria en su especificidad ficcional, pero siempre integrada al mundo real. Lo anterior llevó al estudio de la historia, para así hallar las pistas que permitieran una interpretación en contexto de la narrativa costarricense sin maniqueísmos.

El producto no ha de concluir aquí. No puede ningún estudio pretender ser una respuesta definitiva. La verdad científica no es sino una respuesta adecuada que funcione. Hacia el futuro habrá que profundizar en los estudios para completar, mejorar o modificar estas tesis.

Heredia, Campus Omar Dengo, 1985

Santo Domingo, diciembre de 1990

ANEXO I

ESTADO DE LA CUESTION: JOAQUÍN GARCÍA MONGE

En el capítulo donde se destaca el papel de la crítica en el objeto de estudio que nos ocupa, como es obvio se presenta un resumen de los resultados de tal investigación. Por esta razón, creemos conveniente el aporte de un estado de la cuestión que se refiere a un solo autor, para que así sea lo más exhaustivo posible.

Joaquín García Monge nos presenta posibilidades favorables en el sentido de que su labor trascendió la producción literaria y la crítica se ocupó de él en forma amplia.

La investigación se centra en los años que van de 1900 a 1977, por razones prácticas y porque la delimitación mencionada abarca casi en su totalidad los años de producción literaria estudiados en este trabajo.

Encontramos aproximadamente ciento sesenta referencias, y es importante destacar que más de ciento veinticinco son ajenas a su labor literaria.

Con este panorama, en que observamos que pesa tanto la labor de García Monge en el campo no literario, surge la necesidad de dividir el producto de esta revisión en dos grupos. El primero y más amplio es el que presenta a García Monge como un personaje costarricense, cuya labor tuvo gran importancia tanto en el ámbito nacional como en el internacional. El segundo es el que se refiere a su obra literaria propiamente.

En el primer grupo encontramos que los estudiosos se refieren a este autor en cuatro aspectos fundamentalmente: como americanista, como político, por su labor en *Repertorio Americano* y a su persona en términos biográficos, en muchos casos.

Como americanista, José R. Castro expresa:

Hombre americanista, hacedor de cultura

Por su parte, Luis F. de las Cañas informa:

El gobierno del Perú entregó a García Monge la condecoración de la Orden del Sol del Perú, se le calificó de hombre de América.

Francisco Hernández señala:

Destacado americanista, conocido en los pueblos americanos por sus virtudes personales y por sus ideas acerca de temas como tradición americana, filosofía, política, libertad y otros asuntos de interés latinoamericano.

A su labor como político, se refieren los críticos en términos como los siguientes:

Repertorio Americano siempre está presente allá donde se atenta contra la libertad de prensa... allá donde el pensamiento es callado. Su voz de protesta se escucha en todos los confines.

Victoria Garrón de Doryan en un artículo sobre Joaquín García Monge presenta algunos párrafos de la declaración que éste dio cuando se le postuló como candidato a diputado por el Partido Vanguardia Popular:

Como Diputado posible me reservo absoluta Libertad de pensar y de conducta. A las ideas no las temo, por arriesgadas que sean. He reflexionado lo bastante la historia del mundo para explicarme que las ideas hoy alarmantes y perseguidas, mañana se aceptan sin temor. Lo esencial es que a su debido tiempo se discutan, se comprendan.

Su trabajo en *Repertorio Americano* ha sido exaltado por nacionales y extranjeros. Juan José Carazo en una serie de ocho artículos publicados en *La Prensa Libre* entre los meses de enero y febrero de 1956, entre otros aspectos destaca la labor de García Monge en aquella revista, sus aciertos y logros.

José Nucete-Sardi en su artículo "El Premio Cabot y García Monge", refiere a la prensa otorgada a García Monge en Venezuela por su labor en *Repertorio Americano*.

Manuel Crespo en "Joaquín García Monge y su Repertorio Americano" expresa que esta revista la empleó su autor para luchar contra los dictadores y déspotas americanos.

Como es usual en la crítica costarricense, García Monge fue destacado por los estudiosos desde el punto de vista de su vida personal, de sus cualidades, de su biografía.

Alfonso E. Barrientos en "Con don Joaquín García Monge" hace un resumen de sus recuerdos personales con el autor de *La Mala sombra*.

Títulos de artículos como los siguientes ejemplifican este aspecto de la crítica:

"Don Joaquín, el maravilloso"

"García Monge, gran laico santo"

"García Monge: moderno apóstol"

"La UNESCO rindió tributo a García Monge"

"Soledad y modestia de don Joaquín"

El segundo grupo, como ya mencionamos, es el que estudia a García Monge como literario o creador de ficción. En este sentido, la crítica puede resumirse en cuatro apartes, a saber: creador de la novela realista, iniciador del costumbrismo, influencias manifiestas, y uso del lenguaje popular y sencillo. Estos aspectos aparecen bien delimitados en *Historia de la literatura costarricense* de Abelardo Bonilla, por lo que podemos afirmar que este estudioso logra resumir la crítica anterior a su estudio y que la posterior a él puede ubicarse en los cuatro apartes que el mismo Bonilla señala claramente.

– Creador de la novela realista:

"El creador de la novela realista costarricense, tanto en el fondo como en la forma, es Joaquín García Monge".

- Iniciador del costumbrismo e influencias manifiestas:

“El propio autor nos ha confirmado que fue, así, un discípulo de Pereda y del realismo español. Sin embargo, tuvo el acierto de no seguir sus términos y de crear una forma y una expresión originales y adaptadas al panorama, a las costumbres y al alma nacionales...”

- Uso del lenguaje popular y sencillo:

“Se había forjado un lenguaje personal, como Azorín en sus primeros escritos, aunque con un sentido muy distinto. El punto reemplaza muchas veces los nexos gramaticales. Tiene ciertas predilecciones por los verbos en presente y por el empleo de voces y giros de genuino sabor nacional”.

En este sentido, Alberto Cañas en el artículo “Ese lenguaje de don Joaquín destaca lo siguiente:

“La prosa cultísima y bien burilada del maestro está salpicada conscientemente de lenguaje popular. Giros, expresiones, usos de conversación diaria del costarricense...”

Lenguaje no aderezado sino simple, lenguaje no académico sino llano; no el giro artísticamente buscado o rebuscado, sino la expresión espontánea que puede adquirir valor estético si la emplea un artista”.

Es imprescindible destacar que la anterior caracterización de la crítica hecha a la obra García Monge a través de los años, es representativa de la crítica realizada en esos mismos años a diversos autores.

Para concluir este informe, se presenta parte del artículo “Hijas del campo” de Manuel Argüello Mora, que se caracteriza por un afán moralista y por una visión subjetiva del objeto en estudio:

Y por lo mismo que sentimos por él una grande simpatía, no podemos menos que indicarle dos defectos que resaltan en "Hijas del campo". Es el primero, el olvido que con frecuencia padece, de que, no son los personajes imaginados por él los que hablan, sino, el mismo escritor que relata. García, cuando relata o describe, continúa haciendo uso del lenguaje antigramatical o incorrecto que en sus diálogos acostumbran sus fingidos personajes, olvidándose que no son ellos sino el autor el que hace de la palabra. El segundo defecto, que en Zola no lo sería, sino, al contrario una gran cualidad, consiste en contar con colorido demasiado vivo, ciertas escenas de amor, que los padres de familia no permitirán que sus hijas lean".

ESTUDIOS SOBRE JOAQUIN GARCIA MONGE

A. BIBLIOTECA NACIONAL

1. Periódicos

Abreu Gómez, Ermilio. "Joaquín García Monge". *La Prensa Libre* (10 de noviembre, 1958), p. 2.

Aguiluz, Marcial, "Benemeritazgo de la patria para el profesor don Joaquín García Monge", *La Nación* (7 de octubre, 1958), p. 51.

Arce, José María. "Joaquín García Monge", *Diario de Costa Rica* (17 de noviembre, 1958), p. 4.

Arciniegas, Germán. "Costa Rica ha dado muestras de más madurez que otros pueblos mayores", *Diario Nacional* (7 de junio, 1957), p. 8.

———. "Don Joaquín, el maravilloso", *Diario Nacional* (2 de febrero, 1959), p. 2.

Argüello, Agenor. "García Monge, gran laico santo", *Diario de Costa Rica* (10 de febrero, 1959), p. 5.

Argüello Mora, Manuel. "Hijas del campo", *El Figaro* (3 de octubre, 1900), p. 2.

Arraiz, Rafael Clemente. "García Monge: moderno apóstol". *Diario de Costa Rica* (14 de febrero, 1946), p. 5.

Baeza Flores, Alberto. "Don Joaquín", *La Nación* (3 de noviembre, 1974, suplemento), p. 4.

———. "El pensamiento de García Monge", *La Nación* (20 de abril, 1975), p. 5.

Barrientos, Alfonso Enrique. "Con don Joaquín García Monge", *Diario de Costa Rica* (23 de noviembre, 1958), p. 27.

Belaúnde, Víctor Andrés. "Repertorio Americano ha sido el órgano representativo de lo más selecto de la producción latinoamericana", *La Nación* (27 de noviembre, 1958), p. 41.

Bermúdez, Samuel. "Por qué permitió que se publicara su biografía", *La Prensa Libre* (7 de noviembre, 1958), p. 5.

———. "García Monge. Un gran americano que nació en un pequeño pueblo", *La Tribuna* (5 de febrero, 1946), p. 11.

Bonilla Balderes, Abelardo. "La Sección de don Joaquín". *La Nación* (22 de noviembre, 1958), p. 4.

Calcagno. "La UNESCO rindió tributo a García Monge". *La República* (7 de marzo, 1959), p. 18.

Cañas, Luis F. de las. "Homenaje del Perú al profesor don Joaquín García Monge", *La Nación* (2 de noviembre, 1958), p. 13.

Cañas Escalante, Alberto. "Ese lenguaje de don Joaquín...", *Excelstor* (7 de julio, 1975), p. 3.

———. "La clara voz de don Joaquín García Monge", *La República* (17 de noviembre, 1963), p. 2.

Carazo, Juan José. "García Monge ciudadano de América", *La Prensa Libre* (25 de enero, 1956), p. 3, (26 de enero, 1956), p. 3, (27 de enero, 1956), p. 5, (28 de enero, 1956),

p. 3, (2 de febrero, 1956), p. 3, (3 de febrero, 1956), p. 15, (7 de febrero, 1956), p. 2, (14 de febrero, 1956), p. 3, (15 de febrero, 1956), p. 3.

Cardona Peña, Alfredo. "Cartas de don Joaquín García Monge", *La Nación* (16 de agosto, 1975), p. 15-A, (17 de agosto, 1975), p. 15-A.

———. "Soledad y modestia de don Joaquín", *La Nación* (27 de noviembre, 1974), p. 29-C.

Castegnaro, Ernesto. "Joaquín García Monge", *La Nación* (4 de setiembre, 1975), p. 15.

Castillo, Abel Romero. "Admiración de los hombres de corazón cabal de nuestra América tiene García Monge", *La Nación* (21 de setiembre, 1956), p. 5.

———. "Carta de Abel Romeo Castillo", *Diario de Costa Rica* (11 de noviembre, 1958), p. 8

Castro, José R. "Repertorio Americano", *Diario de Costa Rica* (29 de noviembre, 1958), p. 4.

Castro Argüello, Alicia. "Venezuela rinde un justo homenaje al panamericanista García Monge". *Diario de Costa Rica* (25 de julio, 1944), p. 4.

Certad, Aquiles. "Es hora de que los americanos de las tres Américas digamos simplemente América para señalarnos una única patria", *La Tribuna* (27 de julio, 1944), p. 1.

———. "Mitín Pro-Repertorio", *Diario de Costa Rica* (15 de marzo, 1946), p. 5.

Ciófalo Zúñiga, Francisco. "Don Joaquín García Monge", *Diario de Costa Rica* (28 de agosto, 1955), p. 13.

Chase, Alfonso. "Presencia de García Monge", *La República* (21 de setiembre, 1964), p. 13.

———. "Un recuerdo para don Joaquín", *La República* (7 de febrero, 1965), p. 18.

Diario de Costa Rica. "Homenaje de García Monge en México", *Diario de Costa Rica* (23 de agosto, 1959), p. 19.

———. "La Dirección General de Cultura de El Salvador honra a un costarricense", *Diario de Costa Rica* (3 de marzo, 1975), p. 1.

———. "La lección del maestro", *Diario de Costa Rica*, (21 de enero, 1956), p. 4.

———. "No es profeta en esta tierra", *Diario de Costa Rica* (30 de abril, 1953), p. 4.

———. "Trece escritores costarricenses en la Biblioteca Universal de París", *Diario de Costa Rica*, (22 de octubre, 1972), p. 18.

Diario Nacional. "García Monge", *Diario Nacional* (20 de enero, 1956), p. 1.

———. "Los dictadores han contribuido a hacer excelente literatura en nuestra América", *Diario Nacional* (20 de enero, 1956), p. 6.

Dobles, Margarita. "Don Joaquín", *La República* (12 de noviembre, 1974), p. 11.

Dobles Segreda, Luis. "Joaquín García Monge". *Diario de Costa Rica* (13 de marzo, 1946), p. 5, (14 de marzo de

1946), p. 5, (16 de marzo, 1946), p. 5, (17 de marzo, 1946), p. 5, (19 de marzo, 1946), p. 5.

Echeverría Loría, Arturo. "Joaquín García Monge el sembrador de ideales", *Diario de Costa Rica* (22 de enero, 1956), p. 4

El Imparcial, Guatemala. "Otra gran pérdida: García Monge", *La Prensa Libre* (14 de noviembre, 1958), p. 2.

Ferrero Acosta, Luis. "De nuevo la clara voz de don Joaquín García Monge", *La República* (9 de enero, 1972).

———. "La americanidad según García Monge", *La Nación* (23 de enero, 1977), p. 3.

———. "Recuerdo de García Monge". *La Prensa Libre* (15 de julio, 1959), p. 4.

García Monge, Joaquín. "Cómo haría yo un diario a los costarricenses", *Excelsior* (16 de febrero, 1975), p. 3.

———. "Declaraciones", *La Tribuna* (16 de abril, 1920), p. 3.

———. "Es una gratísima sorpresa", *La República* (8 de octubre, 1958), p. 10.

Garrón de Doryan, Victoria. "Trayectoria y tránsito de Joaquín García Monge", *Diario de Costa Rica* (23 de abril, 1972), p. 12.

González Valdez, Clara. "Don Joaquín García Monge", *Diario de Costa Rica* (10 de noviembre, 1960), p. 4.

Hernández, Francisco. "Don Joaquín García Monge, apóstol americano", *La República* (5 de octubre, 1958), p. 3.

Jiménez Canossa, Salvador. "Joaquín García Monge", *La Prensa libre* (4 de noviembre, 1958), p. 2.

Kasari, Joris. "Hoja, tras los pasos de García Monge", *La Prensa Libre* (3 de julio, 1976), p. 7.

La Nación, "El escritor debe responder a su época", *La Nación* (21 de febrero, 1967), p. 8.

La Prensa Libre. "Corona literaria para Joaquín García Monge", *La Prensa Libre* (10 de noviembre, 1958), p. 2.

La República. "Chisporroteos", *La República* (15 de enero, 1963), p. 2.

———. "Don Joaquín García Monge". *La República* (16 de noviembre, 1974) p. 1.

La Tribuna. "El maestro García Monge", *La Tribuna* (8 de mayo, 1920), p. 2.

———. "Florilegio", *La Tribuna* (8 de setiembre, 1920), p. 3.

Lyra, Carmen. "Carta de Carmen Lyra. Reconoce los méritos de la obra del señor García Monge", *Diario de Costa Rica* (28 de julio, 1922), p. 4.

Meoño Vicenzi, Edwin. "Joaquín García Monge", *La Hora* (29 de abril, 1969), p. 4.

Miranda Arellano, Gladis. "Un vistazo a las noveletas", *La República* (7 de marzo, 1975), p. 11.

Monestel Vincenzi, Bolívar. "Oro de nobles quilates", *La Prensa Libre* (20 de enero, 1956), p. 2.

Montenegro, Isberto. "Su obra no morirá...", *La República* (2 de noviembre, 1958), p. 6.

Mujica, Juan. "García Monge, apóstol de las letras", *Diario de Costa Rica* (8 de enero, 1961), p. 21.

Muñoz, Yolanda. "Joaquín García Monge", *Diario Nacional* (20 de enero, 1956), p. 4.

Núñez, Francisco María. "Anecdótico costarricense", *Diario de Costa Rica* (16 de noviembre, 1960), p. 2.

———. "García Monge, periodista y ensayista", *La Nación* (22 de febrero, 1971), p. 16.

———. "García Monge, valor de las letras americanas", *Diario de Costa Rica* (26 de octubre, 1958), p. 26.

———. "Vida, obra y pensamiento de García Monge", *Diario de Costa Rica* (1^º de diciembre, 1958), p. 24.

Pacheco, León. "La vigencia de García Monge", *La Nación* (26 de octubre, 1975. Suplemento), p. 1.

Penelas, Angel. "Opina García Monge", *Diario Nacional* (3 de marzo, 1954), p. 1.

Presidente Somoza. Nicaragua. "Mucho debe la cultura de Centroamérica al infatigable esfuerzo de don Joaquín García", *La Nación* (12 de febrero, 1958), p. 13.

Quino Caso. "Don Joaquín García Monge", *Diario de Costa Rica* (21 de diciembre, 1958), p. 6.

———. "Elogio de don Joaquín García Monge", *Diario de Costa Rica* (6 de setiembre, 1944), p. 5.

Reyes, Alfonso, "Don Joaquín", *La Nación* (7 de junio, 1976. Suplemento), p. 6.

Rodríguez Garavito, Agustín. "Don Joaquín García Monge o el espíritu", *La Republica* (10 de julio, 1957), p. 22.

Rojas Vincenzi, Ricardo. "Joaquín García Monge", *La Prensa Libre* (20 de enero, 1956), p. 2.

Sánchez, José León. "Joaquín García Monge: símbolo cultural de un continente", *Ultima noticia* (1º de noviembre, 1958).

Sánchez, Luis Alberto. "Don Joaquín" (Tomado de *El Tiempo* de Bogotá), *Diario de Costa Rica* (12 de octubre, 1946), p. 5.

Silva Castro, Raúl. "Don Joaquín García Monge", *La Prensa Libre* (25 de noviembre, 1958), p. 8.

Trigueros de León, Ricardo, "Joaquín García Monge", *Diario de Costa Rica* (10 de mayo, 1959), p. 26.

Ulloa Zamora, Alfonso. "García Monge, un costarricense universal", *Diario de Costa Rica* (1º de noviembre, 1958), p. 2.

Ureña Morales, Gabriel. "García Monge y su Desamparados", *Diario de Costa Rica* (30 de noviembre, 1958), p. 14.

2. Revistas

Arguedas, Samuel, "García Monge", *Repertorio Americano*, 19, No. 13 (octubre, 1929), p. 207.

Aub, Max. "Obra de Romano". *Cuadernos Americanos*, 67, No. 1 (Enero-febrero, 1953), pp. 122-124.

Ayala, Juan A. "García Monge: eco de América", *Repertorio Americano*, 48, No. 7 (junio, 1953), p. 107.

Bandeiro, Manuel. "Joaquín García Monge", *Brecha*, 3, No. 8, p. 20.

Brenes Mesén, Roberto. "García Monge", *Repertorio Americano*, 19, No. 13 (octubre, 1929), 207.

Cardona Peña, Alfredo. "Gloria a don Joaquín", *Brecha*, 3, No. 3 (noviembre, 1958), p. 10.

Crespo, Manuel, "Don Joaquín", *América*, 2, No. 8 (agosto, 1950), p. 6.

El Espectador. "Joaquín García Monge", *El Espectador*, 1, No. 2 (julio, 1929), p. 1.

Flores, Mario. "García Monge", *Repertorio Americano*, 19, No. 13 (octubre, 1929), p. 207.

Frank, Waldo. "Un aplauso muy honroso", *Repertorio Americano*, 10, No. 19 (julio, 1925), p. 304.

Gallegos, Rómulo. "Gallegos a don Joaquín", *Cuadernos Americanos*, 67, No. 1 (enero - febrero, 1953), p. 154.

Garnier, José Fabio. "Obras de Joaquín García Monge", *Anales del Ateneo de Costa Rica*, 2, No. 4, p. 321.

Gide, André. "In memoriam", *Repertorio Americano*, No. 9-10 (marzo, 1932), pp. 129-153.

Iduarte, Andrés. "Llor a don Joaquín", *Cuadernos Americanos*, 67, No. 1, p. 151.

Jiménez, Octavio. "Un escritor mejicano y don García Monge", *Repertorio Americano*, 20, No. 15 (abril, 1930), p. 231.

Marín Cañas, Francisco, "Brújula quieta", *Brecha*, 3, No. 3 (noviembre, 1958), p. 25.

Nieto Caballero, Agustín. "Orgullo de nuestro continente". *Cuadernos Americanos*, 67, No. 1 (enero - febrero, 1953), p. 100.

Pandemonium. "Abnegación", *Pandemonium*, 1, No. 2 (noviembre, 1902), p. 155.

Reyes, Alfonso, "De la vida literaria", *Repertorio Americano*, 1, No. 13 (Febrero, 1920), p. 200.

Rodríguez Ruiz, Francisco, "Los primeros trabajos", *Repertorio Americano*, 7, No. 11 (diciembre, 1923), p. 168.

Sáenz, Carlos Luis. "La adhesión de los jóvenes", *Repertorio Americano*, 20, No. 19 (mayo, 1930), p. 304.

Sáenz Cordero, Manuel. "García Monge", *Repertorio Americano*, 19, No. 13 (octubre, 1929), p. 207.

Torri, Julio. "De la vida literaria", *Repertorio Americano*, 1, No. 13 (febrero, 1929), p. 200.

Umaña, Salvador. "La estimación extranjera, por Juana de Ibarbourou y Salas Marchán", *Repertorio Americano*, 9, No. 18 (enero, 1925), p. 287.

Unamuno, Miguel de. "Carta a Joaquín García Monge", *Repertorio Americano*, 2, No. 30 (agosto, 1921), p. 422.

Vargas Salas, José E. "Escritores de Costa Rica". *Repertorio Americano*, 48, No. 3 (febrero, 1953), p. 39.

Vincenzi, Moisés. "La voz de los lectores", *Repertorio Americano*, 2, No. 30 (agosto, 1921), p. 428.

Vinyes, Ramón. "De la vida literaria". *Repertorio Americano*, 1, No. 13 (febrero, 1920), p. 200.

B. BIBLIOTECA DE LA UNIVERSIDAD DE COSTA RICA

Abreu Gómez, Ermilio. *Escritores de Costa Rica, Joaquín García Monge, Roberto Brenes Mesén y Carmen Lyra*. Washington: Unión Panamericana, 1950.

Amador Guevara, José. "La noticia nos llegó a Santo Domingo" en *Costa Rica en Itá y otros artículos*. San José: Lehmann, 1960, pp. 42-43.

Arias - Larreta Abraham. "Así vi a don Joaquín García Monge hace diez años". *Brecha*, No. 3 (1959), pp. 6-8.

Bonilla Baldares, Abelardo. "Joaquín García Monge", *Brecha*, 2, No. 5 (1958), pp. 1-3.

Cardona Peña, Alfredo. "Alfonso Reyes y Joaquín García Monge", *Brecha*, 5, No. 9 (1961), p. 3.

———. "En la muerte de don Joaquín García Monge", *Brecha*, 3, No. 6 (1959), pp. 8-10.

Cordero Amador, Raúl. "Joaquín García Monge", *Centroamericana*, 5, No. 18 (1958), pp. 77-78.

Crespo, Manuel. "Joaquín García Monge y su Repertorio Americano", *Repertorio Americano*, 42, No. 1 (1945), pp. 14-15.

Chase, Alfonso. *Narrativa contemporánea de Costa Rica*. San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1975.

———. *Joaquín García Monge. Obras escogidas*. San José: EDUCA, 1974.

Echeverría Loría, Arturo. "Don Joaquín García Monge", *Brecha*, 3, No. 2 (1958), pp. 12-13.

Ferrero, Luis. *La clara voz de Joaquín García Monge*. San José: Editorial Don Quijote, 1963.

García Carrillo, Eugenio. *Cosas de don Joaquín. Cómo lo vio su hijo*. San José: Trejos, 1962.

———. "Mi don Joaquín García Monge", *Brecha*, 5, No. 1 (1960), p. 5.

Garnier Ugalde, José Fabio. "Joaquín García Monge" en *Perfume de Belleza*. (1990, pp. 139-154.

Garrón Orozco de Doryan, Victoria. *Joaquín García Monge*. San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1971.

Guillén, Fedro. "García Monge, paladín, periodista y maestro", *Brecha*, 3, No. 6 (1959), pp. 10-11.

Gutiérrez, Joaquín. "Don Joaquín García Monge", *Atenea*, 133, No. 383 (1959), pp. 21-28.

———. "Don Joaquín García Monge", *Brecha*, 3, No. 5 (1959), pp. 7-10.

Henkin, A. "Joaquín García Monge and his Repertorio Americano: alegacy of Andrés Bello", *Hispania*, 54, No. 2 (1971), pp. 345-348.

Hernández, Frank. "Las tijeras de don Joaquín", *Brecha*, 1, No. 18 (1957), p. 10.

Herrera Porras, Nora Ma. *La presencia del catolicismo en la novela costarricense*. Tesis de grado, Universidad de Costa Rica, 1972, pp. 21-26.

Lars, Claudia. "Mi don Joaquín García Monge", *Brecha*, 4, No. 2 (1959), pp. 6-7.

León, Trigueros de. "Recuerdos de García Monge" en *Perfil en el aire*. San Salvador: Ministerio de Cultura, Departamento Editorial, 1955, pp. 97-101.

Meoño Vincenzi, Edwin. "Joaquín García Monge" en *Cincuenta figuras literarias de América*, 1971, pp. 26-28.

Nucete- Sardi, José. "Rutas: El premio Cabot y García Monge", *Repertorio Americano*, 41, No. 10 (1944), pp. 145-149.

Olivares Figuero, R. "Joaquín García Monge: tres novelas (reseña)", *Revista Nacional de Cultura*, 23, No. 142/143 (1960), pp. 279-280.

Grantes, Alfonso. "Don Joaquín García Monge; grande hombre de la pequeña Costa Rica", *Brecha*, 3, No. 4 (1958), pp. 17-18.

———. "García Monge, creador del costumbrismo costarricense", *Guión literario*, 4, No. 43 (1959), pp. 1-5.

Ortega Díaz, Dolfo. "García Monge", *Brecha*, 3, No. 2 (1958), pp. 12-13.

Oxley, Alan J. "García Monge", *Américas*, 11, No. 2 (1959), p. 15.

Ramírez, Edgar. "Brenes Mesén, García Monge y la educación", *Filósofo*, No. 3 (1954), pp. 15-17.

Reyes, Alfonso. "Don Joaquín García Monge", *Brecha*, 3, No. 7 (1959), p. 7.

Rojas Vincenzi, Ricardo. "Joaquín García Monge", *Crítica literaria* (1929), pp. 5-29.

Ruiz Valverde, Nora, "Joaquín García Monge como director de la Biblioteca Nacional (1920)" en *Biblioteca Nacional Miguel Obregón*, San José, 1973.

Sáenz Elizondo, Carlos Luis. "Una lección de don Joaquín", *Brecha*, 3, No. 32 (1958), p. 2.

Sáenz, Vicente. "Supervivencia de García Monge", *Brecha*, 3, No. 6 (1959), pp. 11-13.

Salazar Herrera, Carlos. "Don Joaquín García Monge, apóstol americano", *Brecha*, 1, No. 11 (1958), p. 18.

Smith, Edward Roberts. *Maestros de juventudes: Brenes Mesén y García Monge*. Presentados por Luis Ferrero. San José: Ediciones Quijote, 1971.

Sotela, Rogelio. *Valores literarios de Costa Rica*. San José: Imprenta Alsina, 1920.

Silvain, James O. "Costa Rica mystics: Joaquín García Monge", *Hispania* 25, No. 1 (1942), pp. 82-83.

Terán Gómez, Luis. "Joaquín García Monge, símbolo de confraternidad", *Brecha*, 3, No. 9 (1959), pp. 8-9.

Torres, Edelberto. "Joaquín García Monge", *Brecha*, 6, No. 7 (1962), pp. 1-4, 7-9.

Zelaya Castillo, Antonio. "El maestro García Monge", *Revista de los Archivos Nacionales*, 9, No. 7/8 (julio-agosto, 1945), pp. 340-343.

Zeledón, Marco Tulio. *Bosquejo biográfico del benemérito don Joaquín García Monge*. San Salvador: Secretaría General de la Organización de Estados Centroamericanos, 1960.

———. "Duelo del idioma", *Brecha*, 3, No. 2 (1958), pp. 1-3.

———. "Don páginas de don Joaquín García Monge", *Brecha*, 3, No. 3 (1958), pp. 2-4.

———. "Homenaje a García Monge", *Cuadernos Americanos*, 67 No. 1 (1953), pp. 93-156.

———. "García Monge en la literatura costarricense". *Educación*, 4, No. 11, pp. 8-13.

———. "Joaquín García Monge", *Educación*, 4, No. 11 (1958), pp. 10-14.

———. "Páginas de don Joaquín", *Educación*, 4, No. 11 (1958), pp. 15-71.

———. "Dos semblanzas sobre García Monge. Necrología". *Boletín de la Academia Costarricense de la Lengua*, 2, No. 2 (s.f.), pp. 23-28.

———. "In memoriam". *Repertorio Americano*, 50, No. 11 (extraordinario, 1959).

———. Número dedicado a don Joaquín García Monge en el 25 aniversario del *Repertorio Americano*, 42, No. 10-12 (1946).

**Anexo II. Obras localizadas
Narrativa costarricense 1900-1950**

AUTOR	OBRA	FECHA	EDITORIAL	OBSERVACIONES
Manuel Argüello Mora (1834 - 1902)	Costa Rica pintoresca	1899	Imprenta y Litografía Española	Leyendas y tradiciones y paisajes.
	La bella herediana El amor a un leproso	1900	Idem	} Es un solo tomo
		1900	Idem	
	Un drama en el presidio de San Lucas Un hombre honrado Las gemelas del mojón Elisa Delmar	1900	Tipografía La Paz	} Es un solo tomo
		1900	Idem	
		1899	Imprenta María vda. de Linares	
	La trinchera Margarita (Obras literarias e históricas)	1899	Idem	} Novela histórica in Costa Rica pin- toresca
		1899	Idem	
		1969	Editorial Costa Rica	
	Pío Viquez (1850 - 1899)	Miscelánea	1903	Tipografía Nacional

AUTOR	OBRA	FECHA	EDITORIAL	OBSERVACIONES
Manuel de Jesús Jiménez (1854-1916)	Noticias de antaño Doña Ana de Cortabarría Cuadros de costumbres	1946-49 1902	Imprenta Nacional Tipografía Nacional	In Revista de Costa Rica en el siglo XIX.
Juana Ferraz vda. de Salazar (1855)	El espíritu del río	1912	Imprenta Moderna	Novela socialista.
Jenaro Cardona (1863 - 1930)	El primo La esfinge del sendero Del calor hogareño	1905 1929	Tipografía Nacional Imprenta Tragoni Imprenta Sauter y Arias	Novela. Escrita y publicada en Buenos Aires, donde ganó un concurso. Cuentos.
Manuel González Zeledón (MAGON) (1864 - 1936)	Cuento	1947	Imprenta Nacional	1895 - 34. Varias ediciones.
Carlos Gagini (1865 - 1925)	Chamarasca A París Cuentos grises	1895 1910 1918	Imprenta María vda. de Lines Imprenta del Comercio Falcó y Borrásé	Novelita de costumbres, in Páginas Ilustradas.

AUTOR	OBRA	FECHA	EDITORIAL	OBSERVACIONES
	El árbol enfermo	1918	Trejos	Esbozo de novela costarricense.
	La caída del águila	1920	Trejos	Novela.
	La sirena	1920	Trejos	Novela.
	Novelas	1922	Trejos	
	Vagamunderías	1925	Trejos	
	(Al través de mi vida)	1961	Editorial Costa Rica	Cuentos y Teatro.
Anastasio Alfaro (1865 - 1961)	El delfín de Corubici Petaquilla	1923 1917	Imprenta Alsina Imprenta Alsina	
Aquileo Echeverría (1866 - 1909)	Crónicas y cuentos míos	1934	Imprenta La Tribuna	Escritos entre 1888 - 1910.
Ricardo Fernández Guardia (1867 - 1950)	Cosas y gentes de antaño Crónicas coloniales Cuentos típicos Hojarasca	1935 1921 1901 1894	Imprenta Trejos Tipografía Nacional	
	La miniatura Espigando en el pasado.	1920		Cuentos.
Roberto Brenes Mesén (1874 - 1947)	Lázaro de Betania	1932	Editorial El Corvino	

AUTOR	OBRA	FECHA	EDITORIAL	OBSERVACIONES
Teodoro Quirós (1875 - 1902)	Artículos escogidos	1904	Imprenta Alsina	
Rafael Troyo (1875 - 1910)	Terracotas: cuentos breves Estados de alma Corazón joven Poemas del alma Topacios; cuentos y Fantasías	1900 1903 1904 1906 1907	Imprenta María vda. de Lines Imprenta Alsina Idem Idem Idem	Novela sentimental. Novela psicológica Cuentos o cuadros.
Ramón Zelaya (1875 - 1950)	Bocetos raros. Cuentos fuertes y rosados	1920	Imprenta Alsina	
Fabio Baudrit* (1875 - 1954)				*Obra dispersa en El Figaro, El Heraldillo de Costa Rica, Repertorio Americano, etc.
Alejandro Alvarado Quirós (1876 - 1945)	Episodios novelescos de la guerra	1915	Imprenta Moderna	En colaboración con Enrique R. Clare. Tiene más obra en prosa.
María Fernández de Tinoco (1877 - 1963)	Zulay y Yontá	1909	Imprenta Alsina	Publicadas bajo el título Novelas.

AUTOR	OBRA	FECHA	EDITORIAL	OBSERVACIONES
Claudio González Rucavado (1878 - 1928)	El hijo de un gamonal	1901	Imprenta de Padrón y Pujol	
	Escenas costarricenses	1906	Imprenta Nueva	
	De ayer	1907	Imprenta Alsina	
	Egoísmo	1914	Idem	Novela.
Cipriano Güell (1880 -)	De la ruta de la vida	1940	Trejos	Experiencias en Guana- caste.
Joaquín García Monge (1881 - 1958)	El moto	1900	Imprenta Greñas	
	Cuadros	1900	Imprenta Greñas	
	Hijas del campo	1902	Padrón y Pujol	
	Abnegación	1917	Imprenta Alsina	
	La mala sombra y otros sucesos			1901 - 1941.
Quenitos				
Rubén Coto (1882 - 1956)	Para los gorriones	1922	Biblioteca Re- pertorio Americano	
Modesto Martínez (1884 - 1952)	Héroes del campo	1929	Talleres Gráficos de La Tribuna	

AUTOR	OBRA	FECHA	EDITORIAL	OBSERVACIONES
José Fabio Garnier (1884 - 1958)	La primera sonrisa La esclava Nada* Parábolas	1904 1905 1906 1916	Imprenta Lines Imprenta Greñas Tipografía Nacional Idem	Novelas. Novela dialogada. Ensayos semblanzas. Tiene una amplia obra teatral.
Rómulo Tovar (1883 - 1967)	De variado sentir El taller de Platero	1917 1919	Imprenta Alsina Ediciones Joaquín García Monge	
Gonzalo Sánchez Bonilla (1884 - 1969)	Geranios rojos	1908	Imprenta Alsina	
Joaquín Barrionuevo (1885 - ?)	Albores	1906	Imprenta Alsina	
Carmen Lyra (1888 - 1949) (Seudónimo de María Isabel Carvajal)	En una silla de ruedas Las fantasías de Juan Silvestre Los cuentos de mi tía Panchita	1918 1918 1920	Imprenta Torno Falcó y Borrásé Imprenta Alsina	Muchas ediciones. Traducciones
Abelardo Bonilla (1889 - 1969)	El valle nublado	1944	Imprenta Trejos	

AUTOR	OBRA	FECHA	EDITORIAL	OBSERVACIONES
Gonzalo Chacón Trejos (1890 - 1970)	El crimen de Alberto Lobo Tradiciones costarricenses	1928 1936	Trejos Trejos	
Luis Dobles Segreda (1891 - 1956)	Por el amor de Dios Rosa mística Caña brava	1918 1920 1926	Imprenta Alsina Idem. Trejos	Cuentos. Cuentos, leyendas, paisajes.
Francisco Soler (1892 - 1920)	El resplandor del ocaso	1918	Imprenta Falcó y Borrásé	
María Leal de Noguera (1892 -)	Cuentos viejos	1923	Imprenta Trejos	
Moisés Vincenzi (1895 - 1964)	Atlante Caracteres humanos La Rosalía	1927 1935-36 1931	Imprenta Trejos Idem Idem	Bocetos de novela fantástica. 2 volúmenes. Novela picaresca.
Aníbal Reni (1895 - 1966) (Seudónimo de Eulogio Porras)	Sacajunches Estampas guanacas- tecas Recados criollos	1936 1944 1944	Imprenta Española Editorial Tecolotl	Cuentos guanacastecos.
Hernán Zamora Elizondo (1895 -)	Y el perro cayó muerto Entre los niños	1926 1925	Imprenta El Heraldillo Idem	Novela corta. Cuentos infantiles.

AUTOR	OBRA	FECHA	EDITORIAL	OBSERVACIONES
Octavio Jiménez (1895 -) (Seudónimo de Juan del Camino)	(Cuentos y cuadros impresionistas en Re- pertorio Americano) i.e. "La telaraña de Navi- dad", "Llegó la lluvia".			
Caridad Salazar de Robles (1895 -) (Seudónimo de Cira)	Un Robinson tico Celajes de oro	1927 1921	María vda. de Lines Idem	Novela didáctica. Cuentos morales.
Immanuel Thompson (1895 -)	Cuentos de oro Bajo el sol de América El castellano de Bosworth	1930 1932 1928	Tipografía San José Tipografía Maucci s. imprenta	
Manuel Segura Méndez (1895 -)	Doña Aldea	1948	Ed. El Cuervo	
Vicente Sáenz (1896 - 1963)	Cuentos de amor y de tra- gedia	1920	Imprenta Falcó y Borrásé	
Camilo Cruz Santos (1897 - 1970)	De mi vida inquieta La jaula vacía, el bibelot y otros cuentos	1930 1930	Imprenta Alsina Idem	

AUTOR	OBRA	FECHA	EDITORIAL	OBSERVACIONES
Víctor Manuel Elizondo (1897 -)	Bajo el manto de Themis	1945	Imprenta Española	Cuentos.
Clara Diana (1900 - 1945) (seudónimo de María Ester Amador)	Atardeceres	1929	Imprenta Alsina	
Max Jiménez Huete (1900 - 1947)	Unos fantoches El domador de pulgas El Jaul	1928 1936 1937	Imprenta Alsina Ed. Hermes (Cuba) Ed. Nascimento (Chile)	Novela. Novela.
Carlos Jinesia (1900 -)	Páginas de amor Cromos	1919 1932	Falcó y Borrásé Alsina	
J. Francisco S. Villalobos (1900 -)	Burbujas de oro	1925	Trejos	Poesía y prosa.
León Pacheco (1902 - 1982)	Los pantanos del infierno	1940		

AUTOR	OBRA	FECHA	EDITORIAL	OBSERVACIONES
Lilia Ramos (1903 -)	Diez cuentos para ti Cabezas de mis niños Cuentos de Nausicaa	1942 1950 1952	Trejos Ed. La Nación Atenea	
Arturo Castro Esquivel (1904 -)	El tesoro del Rajah Minucias Junto al surco El médico del pueblo	1927 1927 1931 1934	Rojas y Castro María vda. de Lines Borrásé Trejos	Novela fantástica a lo Salgari } Novelas de tema nacional
José Marín Cañas (1904 - 1981)	Pedro Arnáez "La vejez de la espada" El infierno verde Memorias de un hombre triste Los bigardos del ron Coto Lágrimas de acero Tú, la imposible	1942 1928 1935 1929 1934 1929 1931	Trejos Espasa-Calpe (Esp.) Borrásé "La Hora" Suces. de Rivade- neyra (España) Idem	Crónica, in Los bigardos... Novela. Cuentos, estampas. Novela. Novela.
María del Socorro González de Tinoco (1905 -)	Aparta de tus ojos	1947	Trejos	Novela.

AUTOR	OBRA	FECHA	EDITORIAL	OBSERVACIONES
Carlos Salazar Herrera (1906 - 1982)	Cuentos de angustias y paisajes (Tres cuentos)	1947 1965	Atenea Editorial Costa Rica	También: cuentos (Imprenta Española, 1936).
José Neri Murillo (1910 - 1972)	El retorno de la paz	1948	Borrasé	
Carlos Luis Fallas (1909 - 1966)	Mamita Yunai Gentes y genticillas Mi madrina Marcos Ramírez Tres cuentos*	1941 1947 1954 1952 1967	Soley y Valverde Imprenta Falcó Idem Idem Editorial Costa Rica	"La dueña de la guitarra de las conchas de colores", "Barreteros" (1941). "El taller" (1950).
Adolfo Herrera García (1914 - 1975)	Juan Varela	1939	Lehmann	
Yolanda Oreamuno (1916 - 1956)	La ruta de su evasión	1949	Ed. del Ministerio de Educación Pública (Guatemala)	
Román Jugo (1916 -)	Los límites del hombre	1950	Borrasé	

AUTOR	OBRA	FECHA	EDITORIAL	OBSERVACIONES
Fabián Dobles (1918)	Ese que llaman pueblo Aguas turbias Una burbuja en el limbo El sitio de las abras	1942 1943 1946 1950	Ed. Letras Nales, Trejos Ed. L'Atelier Ed. Ministerio de Educación Pública (Guatemala) Ed. L'Atelier Ed. Aurora Social Ed. del Reperto- rio Americano Trejos	Cuentos. *Tiene obra en los años 60.
Joaquín Gutiérrez (1918)	Cocorí Manglar Puerto Limón	1947 1947 1950	Ed. Rapa-Nui (Chile) Ed. Nascimento (Chile) Idem	*Tiene obra en años pos- teriores.

ANEXO III

UNA OBRA DE RUPTURA: LA RUTA DE SU EVASION

de Yolanda Oreamuno

Por su contribución específica al desarrollo de la narrativa costarricense, por lo que significa de innovador en las letras nacionales, se ha considerado necesario realizar un análisis más a fondo de *La ruta de su evasión*.

Esta obra obtiene el "Premio 15 de Setiembre" en Guatemala, correspondiente al año 1948, y es publicada en 1949 por el Ministerio de Educación de aquel país centroamericano. La versión que se utiliza para el presente análisis es de Editorial Universitaria Centroamericana (EDUCA, 1976) y es la tercera.

Desde el punto de vista formal, *La ruta de su evasión* es la novela que incorpora la polifonía como una de las características específicas. Hay un estudio psicológico de cada personaje en forma muy pormenorizada. Vista temáticamente, la novela presenta el problema femenino como su preocupación fundamental, desde una perspectiva feminista en el mejor sentido de la palabra. Y es, desde el punto de vista de su ubicación, una novela totalmente urbana, siendo en esto precursora de los existencialistas.

La obra está centrada en una familia, la de don Vasco Mendoza. Roberto, hermano mayor de la familia, envía a su hermano Gabriel a buscar a su padre porque su madre enferma se ha agravado. Se inicia entonces un acelerado proceso de degradación lineal que dura años, en que la madre doña Teresa, agonizante, pasa por un juicio de conciencia en el cual el narrador se constituye en el acusador principal y termina con la muerte de su hijo Gabriel y su propio fallecimiento.

El presente estudio analiza la progresión en primer término, siguiendo la línea expositiva de la obra. Luego se analizan las voces, comenzando con el narrador, y se hace un comentario sobre los personajes principales y sus relaciones entre sí. Sigue

después un análisis de algunas de las figuras simbólicas, una breve referencia al receptor definido y una exposición de la visión del mundo dominante en la obra.

Progresión

El planteamiento abunda en recursos lingüísticos que acentúan la tensión, crean el ambiente psicológico adecuado: "Cielo oscuro (...) aire frío (...) viento cortante de intermitentes rachas". Por orden de su hermano Roberto, Gabriel sale en busca de su padre, don Vasco, porque Teresa, su enferma madre ha empeorado, y el marido ha andado de juerga durante varios días.

No tiene la menor idea sobre el recorrido por seguir. Es una ciudad grande y él no cuenta a su haber con experiencia en la vida nocturna; además de que es distraído por naturaleza. De ahí que se vea forzado a poner el problema en manos de un chofer de taxi y confiar en su buen juicio.

Pero el taxista requiere de detalles. Gabriel entonces inicia una minuciosa descripción de su padre, para la desesperación del taxista, con énfasis en los rasgos de su carácter. Empieza, así, un proceso de transición perfectamente lineal: descubre la ciudad nocturna con sus luces y sus casas de prostitución; descubre a su padre en esa dimensión de hombre de tabernas y burdeles por lo que comienza a perderle todo respeto (pp. 1-26).

Para Teresa comienza el juicio. Ha estado postrada en la cama por algún tiempo, pero no es sino ahora cuando regresa Vasco y se atreve a hablar de ella como un "cadáver" que se inicia el desfile de acontecimientos de su vida que la obliga a rendir cuentas.

La transición de la obra desde el punto de vista de su "historia" principal es el juicio: "En este minuto inconmensurable en que rindes cuenta de ti misma a ti misma" (p. 49) le indica a

Teresa el narrador. Se suspende en un estado semejante al del limbo: algo oscuro retiene su vida por años (pp. 147-48, 257).

Son cuatro los cargos principales por los que ella tiene que responder: primero, su sumisión; el segundo, el tremendo fetichismo hacia las cosas; luego, su incapacidad de amar; finalmente, su existencia como ser convencional.

Ha sido sumisa a todos los despotismos. Al de su madre (p. 47) cuando se empeña en escogerle su novio y termina casándose con Vasco porque por una parte lo encontró guapo, pero sobre todo porque su madre dijo que era un buen partido (p. 99). Ha sido sumisa a su marido porque estuvo convencida de que sin padre y señor no vendrían las señoras importantes a tomar el té, ni los amigos de su marido a tomar el vino. No se puede ser mujer completa, llega a afirmar, sin hombre. Tiene alma de trepadora social, pero no el temple para hacerlo. No sabe correr los riesgos ni emprender las batallas necesarias para su ascenso social. Es más, llega a confesar su condición de posesión absoluta de su marido: hago lo que él quiera, afirma, porque le pertenezco (pp. 34, 99-100).

Su ideal de llegar a ser "noble, rica y feliz" (p. 36) la lleva a acumular cosas. Cose desesperadamente, alejándose incluso de sus hijos, con tal de hacerse una casa grande, comprarse unos muebles grandes, en fin, llenar la casa de objetos: su vajilla, sus sillones. El suyo es un mundo donde los valores más importantes son los de la posesión. "Una casa propia hecha por nosotros mismos, esto confiere dignidad" (p. 35), afirma. Tiene, pues, que tener esto y aquello, y trabaja para conseguirlos sin realmente lograrlos. Se trata de tener para ser.

Teresa, por cierto, es incapaz de amar. Tolera la ilógica reacción de su marido cuando "Yoka", uno de los varios perros de raza del hogar, muerde al hijo menor Alvaro (pp. 32-33). Don Vasco castiga a su hijo porque el perro lo ha mordido y ella no ha hecho más que guardar silencio. "En la Teresa de entonces quedó también en proyecto la voluntad de pararse frente a don Vasco y exigir" (p. 34).

Su sensualidad ha sido frustrada por sus experiencias íntimas. Primero, tomada a la fuerza en la noche de bodas por don Vasco. Luego, días después cuando se ha sentido voluptuosa y lo ha esperado con gozo y esperanza, ha sido rechazada groseramente (pp. 49-50). De modo que ni siquiera desde el punto de vista físico y emotivo ha podido ser mujer.

Esta incapacidad de amor se proyecta en sus hijos. Puesto que no han sido hijos de gozo ni de esperanza, en tanto no han sido deseados ni aceptados realmente por ella ni mucho menos por su marido, para ella concebir ha sido realmente pecar. Tuvo miedo de decir que estaba embarazada. El primer llanto de su hijo no le produjo ternura maternal sino "lástima". No la llenó de esa alegría de saber que ha dado vida a un ser (pp. 51-52).

Y el colmo de todo fue su actitud con Esteban. Este amigo de su marido logró despertar en ella una nueva visión del mundo. Es un hombre cabal, cortés, y la única persona con la que Teresa logra algún grado de comunicación. La llena de ilusión y comienza a vivir su vida en función de las visitas del joven. Incluso llega a pensar en sus hijos con ternura maternal en algún momento y por primera vez. No obstante, acepta que Esteban se entregue a la policía para ser deportado a una muerte casi segura, suplantando a su marido, contrabandista de armas, maestro de los negocios oscuros. La aceptación pasiva de ese sacrificio voluntario se justifica con los argumentos de siempre: mantener el status quo, salvar su "hogar" del escándalo. Manda al cadalso, así, al único ser humano que ha podido poner una gota de gozo y de paz en su vida (pp. 238, 239, 340, 295).

Sumisa cual es, apegada a las cosas, incapaz de amar, Teresa deviene una mujer totalmente convencional. La misma definición de hogar, dada por don Vasco e introyectada y compartida por ella, descarta la felicidad y

cualquier otro valor subjetivo. Es solo una institución moral. De modo que no sorprende verla enviando a Esteban a la muerte:

Le agradecí mucho a Esteban (...) que se fuera de nosotros salvando con su propia vida y su propio honor la vida y el honor de Vasco y de todos. Porque el honor de esta casa no tiene menoscabo, el nuestro es un nombre limpio y no tenemos nada de qué avergonzarnos (pp. 295-296).

Tal afirmación trágicamente contundente se da en el lecho de su muerte y "hace ya tantos años". Es decir, al enfrentarse a la realidad de que ha sido una mujer convencional, encuentra que ha actuado bien.

La sentencia no la favorece. El resultado es una total y absoluta derrota: las señoras nunca llegaron por las tardes a tomar el té, ni los amigos de Vasco el vino. Jamás conoció el amor, ni como mujer, ni como madre. Ni siquiera fue capaz de ser amiga de alguien. Su convencionalismo no la dejó.

Gabriel así lo señala: su aceptación silenciosa de todas las ignominias la llevó poco a poco a aniquilar a toda la familia. Los hizo insensibles a la ternura, porque nunca tuvo tiempo ni deseos de darles a sus hijos la atención, las caricias, el amor que necesitaban. Encuentra el hijo que su madre muere poco a poco, con el mismo deleite morboso con que levantó su casa ladrillo por ladrillo. Muere mientras la casa se queda vacía, sin la dignidad que tanto soñó ella. Y Teresa estaba allí, oyendo y presenciando todo, sin poder siquiera defenderse, "porque sus hechos, los suyos propios, sólo se estaban volviendo palabras en la boca hiriente de Gabriel" (pp. 266-268).

Triste conclusión final:

Con las piedras no se forman almas, ni con los clavos se fijan conceptos, ni con cemento se edifica la moral. Mientras Teresa construía y construía desesperadamente esa armazón, los seres se desintegraban a su lado sin que ella lo notara... (p. 298).

Don Vasco alcohólico, Roberto se deshumanizaba con sus disciplinas, Gabriel se deshacía en su sensibilidad enfermiza, Alvaro se debatía en la morbosidad, mientras ella colocaba un cerrojo, ampliaba un aposento, abría una puerta.

...Ella pudo salvar del alcoholismo a su marido, de la insensibilidad a Roberto, de la locura a Gabriel, del embrutecimiento a Alvaro, pero sólo había edificado una casa que también estaba deshaciéndose. Eso era todo (p. 298).

Comprende al fin que su vida en realidad no ha sido simplemente inútil: ha vivido destruyéndose a sí misma y a los demás.

Gabriel llega a su crisis final: destruye por infundados celos la casa de Elena Vindas, la amante descubierta en la universidad y con la que quería casarse. Es cruel con su madre, es cruel con Aurora, aquella vecina que vivía enamorada de él y que fue capaz de seguirlo para ser su concubina. Y termina quitándose su propia vida, mientras se debatía en las más desesperantes incoherencias; se lleva a su madre con él en el último gesto solidario de toda su vida, muere en el instante mismo en que lo hace su hijo.

Las voces

La obra es polifónica. Esta característica, que había aparecido escasas veces en la narrativa costarricense, porta ahora un aditamento técnico nuevo: el uso de la segunda persona gramatical para narrar, el pronombre tú.

El narrador es omnisciente, pero con frecuentes intervenciones de la autora para dar explicaciones sobre Aurora, u opiniones sobre los hombres (pp. 162, 163). Pero el gran juez es el narrador, que conduce el juicio contra Teresa, convirtiéndose en "tu recuerdo", en la mano que la guía a través del lento y penoso camino hacia la muerte (pp. 63, 49, 64).

Pero quizás el aporte más interesante a la narrativa costarricense es la creación de una gran cantidad de personajes, cada uno con su estudio psicológico. Vale decir, el narrador se toma el tiempo necesario para entregarle al lector definido no una descripción exteriorista (que tampoco omite), sino un estudio integral de los rasgos físicos, emotivos y mentales de cada uno de los personajes que intervienen en la novela.

La novela estudia la estructura de una familia de clase media baja; la presenta como una institución vertical, feudal, fría, ahistórica. El producto de esas relaciones verticales son seres deformes, incapaces de comunicarse entre sí y con conexiones muy difíciles con los demás. Por esto, en la casa de los Mendoza los visitantes se sentían mirados con hostilidad (p. 43).

La relación entre marido y mujer es de servidumbre. Don Vasco demanda de Teresa servicios que ella, por ser mujer y *su* mujer está obligada a dar: ¿me planchaste el vestido, me arreglaste el cuello de la camisa, pesaste al niño, tienes la comida lista? Lo que es más, cosifica a su mujer al poseerla como quien posee una cosa. Incluso se jacta de que "la puedo retener o la puedo tener". La legalidad, en estas relaciones, es una forma de dominación: es, legalmente, el marido; es decir, el dueño. Por eso las relaciones íntimas se convierten también en otra forma de dominación. Se realizan partiendo de una orden: Teresa, suéltate el pelo, quítate la ropa, date la vuelta (pp. 68, 152, 153).

La incomunicación es la característica más notoria entre los miembros de la familia y en su relación con los demás. Por más esfuerzos que se realizan, nunca encuentran la palabra correcta para expresar lo que quieren, ni sus interlocutores logran dar con los términos necesarios para dialogar con ellos (p. 141). Existe una serie de prejuicios sobre el papel y las características del hombre y de la mujer que hace casi imposible que pueda darse un trato adecuado entre uno y otra. La mujer es "deliciosamente tonta", "malignamente inteligente" o padece

de una "estúpida docilidad" (pp. 165, 202). Es más, cuando en un momento Gabriel mejora sus nexos con su mujer Aurora, por medio de una tierna caricia, lo que logra es una caricatura que hace que ella se eche para atrás asustada (p. 253). La única comunicación real que jamás hubo en esa familia, fue la de Teresa con Esteban, una suerte de mártir voluntario que la conoció por ser amigo de don Vasco y que termina dejándose prender por la policía en vez de éste. Teresa y Esteban se amaron y lograron establecer un estimulante vínculo en silencio (pp. 236-237).

Los Mendoza y aquellos con los cuales se relacionan son personas que cosifican a la gente. Cuando Gabriel y su recién adquirida amiga y posterior amante, Elena Viales, se llevan el cadáver de una india a la casa de aquélla, en vez de una autopsia realizan un verdadero "destace". Pero en medio de ello, Gabriel no puede librarse del morboso sensualismo común a todos los hijos de don Vasco: piensa en los "pechos grandes", el "vientre carnos", la "cadera estrecha", las "piernas delgadas", las "rodillas negruzcas" (p. 119).

Las relaciones sociales, precisamente por la incomunicación existente, se convierten en verdaderos actos de agresión. Vivir es golpear, maltratar, romper. Es más, según insiste el narrador, romper es una función normal del hombre. Ya se mencionó el "Teresa desnúdate" de Vasco. Elena Viales, hija de un excéntrico que la cría de conformidad con su visión de lo que debe ser una mujer, también rompe (pp. 122, 138, 153).

Los miembros de la familia se valen de muchos recursos para sobrellevar esa suerte de castración emotiva que padecen todos. Para el hijo mayor, Roberto, es el naturismo. Es una "religión" exigente que demanda un apóstol, un sacerdote, una víctima expiatoria. Roberto se entrega a ella con un fanatismo que impresiona. A sabiendas de que esa costumbre es considerada en el seno de la sociedad y de la familia como un delito que, además, aumenta la propensión de los individuos a

ciertas enfermedades, el muchacho vive acomplexado. El vicio es producto de la situación general de la familia, el resultado de la estructura de la cual forman parte.

Los niños nunca fueron deseados. El siguiente párrafo ilustra este hecho en toda su trágica dimensión:

Quando supiste (...) que ibas a tener un hijo, tuviste miedo de decirlo. (...) Cuando tu marido lo notó, tampoco dijo nada (...) Sólo una vez hablaron de él: – ¿Has pensado, Teresa en el dinero que cuesta un hijo? ¿Te das cuenta? No tendré con qué mantenerlo cuando ya me es tan difícil estudiar y sostenerte a ti y a la casa (p. 51).

Y es que la casa de los Mendoza está construida sobre reglas y no sobre el amor. Cuando nace el niño, don Vasco toma medidas disciplinarias. Así, establece horas de comidas, horas de dormida y "evitarse de todo punto su llanto". La risa y el llanto estaban prohibidos en esa casa (p. 52). Don Vasco define el hogar de una vez y para siempre:

Un hogar es una institución moral, fijada mediante reglas estrictas, mantenida con paciencia y a veces hasta dolor, y fortalecida en conceptos éticos concretos que nada tienen que ver con la "alegre acumulación de detalles". (p. 291).

El hogar es, pues, una convención social, correspondiente a un modelo de vida, vertical en sus relaciones, mantenido con paciencia y con dolor, en que no caben conceptos tan "superficiales" como el amor.

Esta actitud se transmite a las nuevas generaciones. Roberto, al reflexionar sobre la muerte de su esposa Cristina y de su hijo, reconoce que aquel niño era un interesado y que no había campo para ellos en su corazón ni en el hogar del cual formaban parte (p. 173).

Es en ese hábitat terrible, rodeado por una ciudad de población numerosa, con relaciones impersonales y de agresión,

en que subsiste la familia Mendoza hasta que, gradualmente, al faltar el sostén de aquel aparato huero que era su hogar, comienza un proceso de descomposición que los llevaría inexorablemente a su propia destrucción.

En la tremenda convulsión que significó la enfermedad de Teresa, en las sucesivas oleadas de infortunio que cayeron sobre aquella familia, todos sus miembros fueron arrastrados. La familia, en realidad, es una alegoría del orden feudal, de la subsistencia de un orden viejo ya superado por la historia, de un status quo establecido sobre bases que ya no son válidas y que son, por lo tanto, ahistóricas.

Los personajes son variados. Teresa es un arquetipo de la mujer de clase media, trepadora social, que aspiró a tener un marido guapo y lo consiguió en Vasco, pero vive sexualmente frustrada, sin haber podido establecer jamás con él la comunicación que tanto anhelaba. Vive pensando en que "ha de ser bonito" tener con quien hablar, tener quien la mire, quien la escuche (p. 67).

En su platónico romance con Esteban, amigo de su esposo, Teresa descubre esa posibilidad soñada como una realidad posible. Descubre con él la ilusión de la novedad, la dimensión del no-tiempo y logra, incluso, pensar en su futuro hijo con alegría.

De hecho, Esteban representa para ella la libertad. Para esperarlo, se pone el perfume que él le regaló. Cuando él está, el tiempo no concuerda con el reloj y las horas se hacen minutos. Cuando él está, todo anda bien, todo se viste de eternidad: será siempre igual y feliz (p. 227-233).

Don Vasco Mendoza es también un arquetipo. Se concentran en este personaje las características de toda una generación de varones. Es el modelo logrado del ideal de la sociedad feudal. Su hijo Gabriel define muy bien cuál ha sido su papel en la familia, su papel de señor de la opresión. Lo siente como un peso; arrogante, violento, ególatra, inteligente pero cruel, cínico.

En efecto, conoció a Teresa un domingo y el martes le anunció a la desconcertada mujer: te casarás conmigo mañana. En su primera noche de bodas la tomó por la fuerza (pp. 48-49). Para él, la cortesía es solo un formalismo mecánico. No aspira a que lo quieran sus hijos, sino a que lo respeten. Se complace en ejercer, incluso con la mirada, su dominio sobre Teresa, pero siente un gran desprecio por ella. Para él, la conversación de la mujer es gritería de animales y considera que la mujer se aburre de la "sesuda" conversación masculina. Las mujeres tienen un sitio del que no deben salirse nunca (pp. 30, 33, 40, 74, 75, 78, 79, 152, 155).

Los hijos de los Mendoza son cada uno un caso. Roberto ha llegado a introyectar la noción que su padre tiene sobre la disciplina, que él convierte en un valor supremo. Sus objetivos son tan exteriores como ególatras: ha de ser el primero de la clase. Las metas que se autoimponía eran difíciles de lograr. "Su vida se ceñía a los más estrictos cánones (...) propios". (p. 53).

Roberto tuvo siempre una visión utilitaria de las cosas: estudiaba música y lee libros para "cultivarse". Cuando llegó a la conclusión de que su peso no correspondía a su estatura, devoró libros y libros de medicina hasta dar con el naturismo. Luego se sometió a ella con una disciplina férrea, inflexible, alcanzando así la meta deseada de aumentar peso y darse una figura estilizada (pp. 44-45, 51, 53, 54).

Pedante y patán como su padre, sentía un profundo desprecio por su madre y por todas las mujeres. Cuando Cristina, una compañera de estudios con la que mantenía relaciones íntimas, queda embarazada, Roberto decide casarse con ella para defender su propio honor y el de su familia. Anuncia que se va a casar *mañana*:

Me caso con ella porque está embarazada; va a tener un hijo que supongo mío, y es mi deber hacerlo (...) ninguno de nosotros puede hacer una cosa incorrecta. Es cuestión de honor y disciplina (...) No estoy enamorado de ella. Ni siquiera me gusta (p. 58).

Planteado el dilema de cuál va a ser la suerte de la muchacha a su lado, insiste en su particular visión del mundo:

No me importa que ella acepte quedar como una miserable criatura –después de todo siempre lo ha sido– pero no permitiré que ella, ni un accidente fortuito y desagradable, ensucien mi honorabilidad y decoro personales. Voy a salvar un alto concepto de mí mismo (...) a pesar de Cristina (p. 59).

Difícilmente puede encontrarse un cuadro más desesperante que ese. Roberto es el ideal que corresponde a una generación anterior y que se plasmó en la persona de don Vasco, elevado ahora a una enésima potencia.

Gabriel, el favorito de su madre, padece de una crónica sensualidad mecánica (p. 10). De niño, huyó de los desnudos pechos de Frau Schneider, una mujer del barrio a la que llevó un recado de su madre. Tuvo miedo de mirar y de tocar a la mujer (pp. 11, 22).

Es un rebelde contradictorio que, por una parte, sueña con ser como su padre, pero que al mismo tiempo lo rechaza y odia (p. 24). Se empeña en no someterse a la rígida disciplina que impone su hermano Roberto en la casa, como resultado de su conversión al naturismo (p. 56).

Distraído, tímido, un compañero de clase lo define así: Oye sin escuchar, mira sin ver, evita amistades y a los muchachos, se aísla en clase, se niega a las bromas:

Separado de todo por esta sala de humedad y sombra (se refiere a la sala de la casa de los Mendoza), por la voz metálica de su hermano mayor y por todas las cosas que no se ven y ocurren más allá de la cortina divisoria (p. 46).

Gabriel también siente un gran desprecio por las mujeres, para él, Aurora es absurda, arbitraria, de sensibilidad superficial como todas ellas. Llega a la conclusión de que la mujer no está

hecha para el pensamiento, sino para el goce; que ellas sólo saben desear y el deseo no es constructivo. Tienen toda psicología de víctimas: buscan el maltrato. Se las descuaja y luego volverán para sonreírle al hacha y al verdugo. Ha visto a su madre: he allí su modelo, su punto de referencia, su estereotipo, porque a partir de ella generaliza. La mujer es sólo real cuando miente, afirma él. La mujer, en fin, es incapaz de lograr un proceso puramente imaginario (pp. 89, 91, 92, 93, 94, 113, 123, 127, 129, 137, 138).

Gabriel sostiene relaciones denigrantes con dos mujeres. Primero con Elena. Su amor por ella es un amor enfermizo. Comienza con los dos destazando un cadáver y termina con él destrozando la casa de Elena en un arrebatado de celos absurdos y absolutamente infundados. Sintió el deseo de destruir porque, en vez de poseer él, estaba siendo a su juicio poseído por Elena. Repite sin saberlo el "pendular hábito de su padre": caminar de un lado a otro. Destruye toda la casa por dentro, buscando unas imaginarias evidencias de ocultas historias amorosas de su amante y acaba llorando, "con lágrimas de hombre, escasas, amargas y puras" (pp. 210-212).

Su relación con Aurora resulta igualmente degradada; ella siempre trató de interesarlo. Cuando tuvo problemas con Elena y decide irse de su casa, ella vino a él a entregarse como "un cero a la izquierda" para ser tomada bestialmente y en silencio cada noche. El no la aceptó ni la rechazó. La cosifica; la reduce expresamente a la condición de "perra" y ella lo acepta así (pp. 247-248).

Al final, Gabriel entró triunfalmente en su tremenda derrota interior. Recapitula su vida; jamás un beso de su madre, él jamás la besó, ni dio un golpe a la espalda de sus hermanos. En su casa, se habló del sexo como se conversa del pan, destruyendo todo el mito y así el encanto. Lucha consigo mismo, se deshace de Aurora a quien manda a la calle y prepara su suicidio. Ha descubierto su incapacidad de amar, defecto que atribuye a sus padres, pues ni madre lo dejaron tener. Y muere llevándose

consigo a su madre, quien en el momento mismo de la muerte de Gabriel dio lo que fue quizás la única orden de su vida: siénteme, dijo, pronunció el nombre de su hijo y se murió también (pp. 262, 303, 319, 320-321, 323, 327, 359).

El hermano menor de la familia, Alvaro, es un ser igualmente deforme. De una timidez extremadamente enfermiza, pasa el tiempo como un ser de instinto, concentrado todo el tiempo en una complacencia consigo mismo, con una autoindulgencia que ni siquiera alcanza para ser narcicismo.

Fernando Viales es un ser típico. Reúne algunas características típicas de los hombres europeos, pero no es un modelo que concentra todas las características de su sexo. Tiene, por una parte, una clara actitud de desprecio hacia la mujer pero, a la vez, contrario a Vasco Mendoza, quiere producir un nuevo tipo de mujer, liberada de las tareas de su condición femenina, dura, masculina.

Viales utiliza a su hija, Elena, como conejillo de Indias. Aplica a ella su teoría sobre la libertad femenina. Considera a su hija su propia creación (pp. 205, 217). No la quiere como fue la madre de Elena: dócil, dispuesta a aceptar la vida con resignación: "Seres así, preparados para todas las aceptaciones, no tienen derecho a existir" (p. 202). Le prohíbe a su hija la "estupidez" de enamorarse. Sus sueños de crear una mujer distinta no contemplan la posibilidad de que ella se comprometa sentimentalmente.

Fernando Viales quiere una mujer racional. Considera que las mujeres contemporáneas están todas en una situación de adaptación a su medio. Todas están más o menos destrozadas por dentro, son incapaces de adaptarse con éxito al mundo moderno. El modelo que tiene para crear su mujer ideal, es el hombre. El hombre es siempre el modelo. Ha logrado un gran desarrollo por siglos de ejercicio de su libre albedrío (pp. 218-221).

Dentro de ese modelo, una relación sentimental estable con Gabriel o con cualquier otro hombre sería imposible. El

matrimonio, según Fernando Viales, habría convertido a Elena en una planta y destruido lo que él considera su obra maestra. Interesante es notar que la relación con Elena destruye a Gabriel.

Elena Viales es una mujer típica. Lo que aparenta ser (atípica) no es más que una cuestión artificial. La primera impresión que da Elena Viales es la de una mujer liberada. No es tímida. Desafía a los hombres. Según sus ideas, la derrota es necesaria y no hay que sufrir por ella. Muestra ante las cosas un gran desapego: para ella no hay nada permanente.

Pero, enfrentada al amor, se descubre la mujer típica que hay debajo de su piel. En el fondo, Elena responde a lo que en la obra sería una mujer promedio. Poco a poco comenzaba a perder la "educación" dada por su padre. Surge en ella una calmada vocación que el Narrador atribuye a su herencia materna: era la hija de una mujer criolla, una mujer "plácida que se dejó morir", simplemente, con la salvaje resignación de una planta o un animal" (p. 201). Lo que tenía de atípico: su libertad, su insolencia, su actitud personalísima y voluntariosa resultaba ser un barniz superficial. Estaba a punto de dejarse, de abandonarse en los brazos de Gabriel cuando intervino su padre.

Otro personaje importante en la obra es Aurora. Muchacha vecina de los Mendoza que cree estar enamorada de Gabriel y cuando abandona la casa se va con éste. Lo sigue con resignación hasta su muerte. El estudio detenido de este personaje se omite aquí, pues es una buena ilustración para el análisis del complejo de Edipo en la novela, en la sección correspondiente al estudio de figuras.

Las figuras

– La casa

Ya se ha señalado lo que la casa representó en la vida de Teresa. Cuando se fue Esteban y con él la luz, hizo la casa

(p. 294), a costa del sacrificio de sus hijos (p. 295). Es una cuestión de status, de dignidad. Una casa propia confiere a las familias respetabilidad.

– *Fetichismo*

Sin duda, en la novela, las cosas tienden a asumir las cualidades del dueño. Así, la descripción de la sala es patética: cortinas pesadas y oscuras; alfombras que parecían no haber sido holladas por pie alguno; escobas que barrían en un solo sentido, geométricamente; muebles anchos y rígidos; paredes desnudas, salvo por un cuadro de ninfas de largos velos. Deidad inferior de la naturaleza, insecto inmaduro, cualquiera de las acepciones de la palabra apuntan a un estado de degradación. Silencio frío, humedad, moho, reloj grande que da la hora con graves campanadas y un cortinón que divide el salón del resto de la casa (p. 42).

– *Los colores*

Azul: tristeza.

Blanco: flor.

Verde: tarea difícil de realizar, la dureza de la realidad (pp. 244, 250).

– *Esteban*

Esteban toma su nombre del primer mártir de la Iglesia cristiana (véase Hechos de los Apóstoles, caps. 6, 7 y 8). Llega a la casa de los Mendoza en diciembre, constituyendo en la vida de Teresa un verdadero regalo de Navidad. Realmente, fue la única visita que jamás tuvo. La única vez en que pudo lucir sus

manteles. Ella lo presente y lo recibe en forma de una alegría intensa, que llena totalmente su vida.

Esteban responde al modelo clásico: es blanco y bello, pero es también un lisiado. Trae a su vida toda una visión diferente del mundo: sabe hacer un gesto a tiempo; tiene el sentido del silencio oportuno; posee la capacidad de compartir una pena, de evitar un dolor, de hacer un sacrificio. Es, de veras, un mensaje nuevo, un "evangelio" para Teresa.

Es también un poco el profeta. No solo anticipa el futuro, es capaz de darle explicación coherente a los actos humanos, a las relaciones entre las personas. Sabe de la interrelación existente entre los seres humanos y que, en consecuencia, muchos de nuestros actos dependen de otros. Sabe buscar, a la manera franciscana, la felicidad y el gozo en los seres "elementales": en los animales, en los niños, en los pobres. Yoka, por eso, no lo ataca. El temible perro de don Vasco, alentado por su amo a agredir, se calma en presencia de Esteban. Se niega a aceptarlo. Lo encuentra amigo. Tenía un poder interior que hacía que Teresa se sintiera transparente en su presencia (pp. 64, 65, 73, 80, 100, 101, 104-105).

Esteban fue la más clara oportunidad de Teresa para iniciar un proceso de humanización. Confesó ella que aunque la rutina de su vida fuese la misma, todas las cosas se ungiéron de una secreta alegría: cantos de la naturaleza, sus dolores se mitigaron, se llenó de valor. Pero el verdadero mensaje del mártir y profeta no caló lo suficiente para lograr en ella una auténtica transformación.

– *Cristina*

Este nombre, también de connotaciones cristianas, define al personaje. Femenina de Cristo, da la vida para salvar a su marido. No acepta la violencia y la grosería con resignación, pero plantea la lucha en el terreno de la violencia física, terreno

en el que a todas luces llevaba las de perder. Mujer sencilla, la queja surge como reacción a la violencia y a la sátira, pero gusta de pasar horas tejiendo y bordando.

Rumia sus rencores, sin realmente llegar a la rebelión definitiva. Su cualidad de símbolo es, pues, sólo parcial: no responde a un ideal evangélico, sino a una imagen degradada de lo que sería un Cristo. Su gesto de sacrificio no tiene la grandeza del heroísmo, sino el sello de lo inevitable. La indiferencia de Roberto hacia ella, cuando en la antesala del parto él no la puede acompañar al hospital porque tiene algo que hacer, es la gota final: mueren en ella todos los deseos de vivir:

El espíritu cerrado, con el deseo anulado, con la voluntad muerta, con todo lo negativo para esta posición positiva de la vida (...) me abandono (...) No puedo obedecerla, enfermera, lo siento, no tengo tiempo de cerrar los ojos (p. 179).

Pero Cristina no logra superar tampoco la alienación de todas las mujeres del libro. Vive en función del varón, reconociendo en él una superioridad indisputable. En su lecho de muerte menciona el nombre de su marido, "Roberto", y una calma, "plana, inacabable me viene" (p. 179).

Sacrificio de dudosos resultados. Si bien Roberto afirma, al dejar su casa, que la muerte de su esposa lo ha hecho ver claro, es un hecho que empaqueta con la meticulosidad de siempre (p. 193).

— *Aurora*

Aurora es exactamente eso: el alba de un nuevo tipo de mujer. Parte de un marcado complejo de Edipo, que le viene de una experiencia infantil. Una noche sorprende a sus padres en la intimidad. La actitud de su madre es totalmente prejuiciada, insegura, agresiva. Su padre, en cambio, reacciona con calma,

la levanta, la tranquiliza, la lleva a su cuarto y se queda con ella hasta que se duerme. Aurora siente, a partir de ese momento, una admiración infantil, una identificación plena con su padre.

Extrovertida, busca en Gabriel la imagen paterna. Siente una adoración extrema por el sexo masculino que ella ha idealizado: su silencio, su pensamiento hondo y abstracto; Gabriel es más hombre cuando mira pensando, porque es en el pensamiento en que el hombre es hombre, en la razón se salva.

Su madre, en cambio, daba la imagen de todo lo negativo. Despertó con su reacción el desprecio de su hija, su asco. ¿No ha sido esa la experiencia de una mala noche? No se levantó su padre, ridículo en su desnudez pero sereno, para asegurarle a la hija que la vida continúa, que nada ha pasado. Su madre la agredió de palabra, la agredió con sus gestos (pp. 82, 87, 90, 138, 241, 273, 276-278).

Para Aurora pues, el hombre era un ser sublime, semidios. No pierde la certeza de sus movimientos, es capaz de todo lo positivo, de todo lo noble.

Es en el fondo, una imagen feudal. Llegó a ver en Gabriel:

Un ser soberbio, majestuoso, omnipotente; un señor de su vida y hacienda que la distanciaba con un leve gesto de la mano y la acercaba sumisa y obligada con el amago de una sonrisa (...) Verlo tan majestuoso, tan pleno, producía en su alma doble satisfacción: la de su propia intrascendencia (intrascendencia dulce, perfumada, melancólica), y la confirmación de esa sublimidad que ella necesitaba para creer en él (p. 310).

Una fortaleza, pues, un castillo, un señor feudal, dueño de la vida y de la muerte. Y frente a su grandeza, la propia pequeñez que la impulsó alguna vez a sentir la necesidad de "pedir perdón por haber pedido perdón" (p. 311). Tal es la imagen idealizada de su padre que ella busca en Gabriel.

Y por lo tanto, su amor más que amor es una entrega sumisa a una relación altamente quimérica. Su amor no necesitaba razones, porque para amar nada es necesario. Para ella, llegar amando es llegar en donación. El amor vive de sí (pp. 161, 170, 241, 257).

Mundo irreal el suyo, en que coge estrellas en un reflejo, humo en un cristal por quebrarse. Va callando su propio grito, aprisionando su propio gesto, destruyendo sus propios deseos. En el fondo ella quiere ser querida, como mujer no le basta querer, aunque diga exactamente eso (pp. 231, 243, 244, 248, 249).

Cuando Gabriel comienza a debilitarse, a cambiar su brusca parquedad por gestos cariñosos, cuando deja de ser fuerza impersonal, cuando sus "sabios gestos masculinos habían perdido fuerza" (pp. 299, 309), afloran entonces el hastío y la rutina de un amor no realizado. Tiene que dejar su posición de rodillas, incluso para darle a él la mano, poniéndose como su igual. El proceso de liberación se ha iniciado, la *aurora* comienza a nacer. De pronto muere Gabriel, víctima del suicidio. No murió con la densa y digna serenidad que ella esperaba.

Entonces Aurora descubre que, relamente, no ha recibido nada a cambio de lo mucho que ha dado y, por ende, en realidad está intacta. Siente, entonces, una súbita alegría: es una mutante que llega a la conclusión de que ha amado a un muerto. Apagó la luz para esperar el milagro del nuevo día (pp. 353, 359, 360, 361).

La aurora; la posibilidad real de que la mujer se libere. No por artificios del trágico experimento de Fernando Viales. No es esa la vía. Es por el doloroso camino del descubrimiento, de la mujer que ha tocado fondo en su condición de ser ajeno, de ser alienado, de ser totalmente nulo. Es en la mutación que trae la experiencia traumática: la destrucción de la figura paterna, del complejo de Edipo; es, en fin, en la humanización de la feudal imagen masculina en que la mujer puede ser libre.

Receptor definido

Dirigido a un receptor de estrato alto (hay referencias a las mujeres pobres con un sentido de lo ajeno), la novela transcurre como un tratado psicológico del problema de la mujer en una sociedad en transición. El receptor tiene un nivel educativo importante: conoce las malas novelas de 1900 sobre 1850 (p. 41). El tono del discurso es de una pausada reflexión psico-filosófica y presupone el conocimiento de ciertos mitos y complejos ya clásicos en la civilización occidental.

Visión del mundo

La sociedad actual es una sociedad en transición. Por una parte, está la sociedad feudal. Los valores, la moral están contruidos sobre bases falsas: sacrificio, lealtad, ausencia de prejuicios, amor; tales elementos no pasan de ser "decorosos nombres" para ocultar la angustia. Por otra parte, un paganismo naciente pero inauténtico, igualitario, más de pose que vivencial. Por eso no logra liberarse de la angustia. La mujer entonces continuaba con el alma cargada de un elemento místico, religioso, "hasta podría decirse satánico para considerar al hombre" y es por eso que los hombres se constituyen en señores feudales fuera de tiempo, dueños de la vida y de la hacienda de las mujeres (p. 281, 282).

La liberación se logra por un proceso de mutación en que la mujer toma conciencia de su situación, se da cuenta de que en el fondo no debe nada porque nada ha recibido a cambio de lo mucho que ha dado y, por ende, que puede entonces liberarse y ser.

El hombre y la mujer son, por naturaleza y por condicionamiento cultural, diferentes el uno del otro. Ellos rompen. Ellas reconstruyen. Ellos piensan. Ellas están hechas para el goce: la mujer se presenta a los ojos masculinos como

indiferente o superficial, fetichista y masoquista, farsante y mentirosa. Su función es ser compañía y entrega. El hombre se hace ancho en la mujer, en tanto que ella se agota en cosas fértiles. Pero no se entienden: siempre han hablado lenguas distintas. El piensa. Ella siente.

Por eso los hombres se levantan sublimes, y las mujeres se arrastran en una estúpida e injustificada docilidad: él se salva en su pensamiento, ella en su amor.

Una relación de este tipo lleva irremediabilmente a plantear la incomunicación como el gran problema. La novela es, en realidad, sodalística al situar en la herencia histórica la causa del problema. La contradicción fundamental de la sociedad se da entre un viejo orden feudal y la nueva sociedad liberal. El hombre es, en el fondo, un pagano; la mujer carga sobre sí la noción cristiana del pecado y este peso no la deja ser. Para ella todo es pecaminoso, incluso confiar en la bondad de un hombre que no sea su marido. Cabe preguntarse si no es ésta una reminiscencia de la Europa feudal, con el bárbaro cristianizado y su mujer romana-cristiana. Lo que es un hecho palpable es que toda la novela está cargada de una perenne frustración. Nada se realiza a plenitud; todo está a medio hacer; todo se desmorona; nada deviene triunfante. Si varón y hembra fueron creados, Babel los destruyó. Sólo en la destrucción final del estereotipo puede venir algún grado de liberación.

HISTORIA CRITICA

DE LA NARRATIVA

Costa Ricense

E

El conocimiento de la narrativa costarricense está en relación estrecha con el de nuestra historia. La narrativa - cuento, novela- es la forma literaria más desarrollada en Costa Rica desde el siglo XIX. Y es también la expresión ficcional con más arraigo en la nacionalidad. Menos sujeta que la poesía a los vaivenes de escuelas, tendencias y movimientos en boga, pero con un desenvolvimiento más sostenido que la dramaturgia, la narrativa ha tenido una evolución que va desde un realismo tradicional hasta el uso de técnicas experimentales e innovadoras en la producción contemporánea más reciente. El interés por encontrar raíces y sustentar una homología de lo social con la producción ficcional, lleva a los autores de esta investigación a ahondar en los rasgos que conforman la identidad costarricense plasmados en su literatura narrativa.



SIDUNA



F17511

Editorial Costa Rica