



Repertorio Americano



AÑO V - N° 4

JULIO - AGOSTO - SETIEMBRE, 1979

HEREDIA, COSTA RICA

LITERATURA

IDEOLOGIA

CRITICA

(NOTAS PARA UN ESTUDIO DE LA LITERATURA COSTARRICENSE)

Manuel Picado Gómez

"José Arcadio Buendía pareció fulminado no por la belleza de la melodía, sino por el tecleo autónomo de la pianola, e instaló en la sala la cámara de Melquíades con la esperanza de obtener el daguerrotipo del ejecutante invisible."

García Márquez, Cien Años de Soledad.

+ Al margen.—

En el primer semestre de 1976, un seminario de la Escuela de Filología de la Universidad de Costa Rica, permitió discutir algunas de las ideas que se exponen en el presente escrito. En esa oportunidad, felizmente coincidieron amigos y estudiantes inmejorables. A ellos van dedicadas estas páginas con el deseo de que la positividad lograda en ese momento no nos haya ocultado la complejidad de los problemas que ahí se trató de formular y, en alguna medida, resolver.

+ Aclaración.—

La vaguedad y generalidad del título y subtítulo han sido buscadas. No obstante —y aunque paradójicamente restrictiva— es necesaria una explicación. No se pretende aquí hacer una concesión a cierta moda que fácilmente encuentra como ideológico lo que de antemano está leído como tal. No se trata tampoco del anzuelo publicitario de algunos trabajos cuya generalidad de presentación va de la mano, en muchos casos, con la pobreza de su temática y enfoque —algo así como esos jarabes de feria que tienen la curiosa virtud de reducir el precio a medida que amplían el espectro—.

Rotulando el ensayo del modo como se ha hecho, se quiere subrayar la desconexión de los términos ahí implicados: literatura/ ideología/ crítica. Sin embargo, esto no obedece a un afán de sentar un principio de análisis; es un medio más de apuntar a la necesidad de considerar estos factores en su coyuntura y sin prejuiciar —si tal cosa es posible— sobre el modo de su relación. Así, pues, el hiato operado sobre los términos persigue, contradictoriamente, por una parte, destacar la correlación de dichos factores y, por otra, la dificultad en que nos vemos para conceptualizar las formas concretas de su articulación. Preferimos así iniciar el trabajo con la decla-

ración de una insuficiencia, antes que ceder a soluciones gratas a urgencias de diversa fuente. Ahí en donde está en juego el lenguaje (¿y en dónde no lo está?) cada día parece más difícil atenerse a rectas y distancias más cortas entre puntos.

Por otra parte, la estrategia antes mencionada permite desbordar la mera problemática literatura-sociedad o literatura-ideología. Creemos necesario ampliar el marco de dichas cuestiones, no por considerarlo vano o ilegítimo, sino por resultarnos unilateral. Reducir la problemática a la presencia (o ausencia, según el caso) del componente ideológico en la obra, se presta a colocar el discurso crítico en una posición privilegiada. Ello puede ocultar el hecho de que la crítica es un lenguaje y como tal se mueve en coordenadas determinantes y determinadas. La excesiva atención a la problemática literatura e ideología podría crear la ilusión de un discurso más acá o más allá de esas determinaciones; con ello se corre el riesgo, pues, de exonerar al discurso crítico de la incidencia de un factor que precisamente se trata de observar en la obra literaria, desconociendo así la vigencia del mismo en el discurso que se encarga de aquélla. Las numerosas tentativas orientadas a postular una ciencia de la literatura coinciden, a nuestro juicio, en este fenómeno. La invocación de la ciencia y el método funciona en la mayoría de tales tentativas como un medio de asegurarse un terreno de neutralidad; sin embargo, eso es cosa que pareciera estar muy distante de ser probada. En el juego de la palabra, las cartas siempre van montadas.

De este modo, la presencia de los tres términos y el orden de los mismos se ha establecido adrede en virtud de consideraciones tácticas y de otras reflexiones que se desarrollarán más adelante.

Finalmente, quisiéramos que título y subtítulo fueran leídos como anáforas¹. Por lo demás, no fue de otra forma

Repertorio Americano

Universidad Nacional
Instituto de Estudios Latinoamericanos
Heredia, Costa Rica

Directora:
María Rosa de Bonilla

Directores Honorarios:
Isaac Felipe Azofeifa
Dr. Eugenio García Carrillo

Secretario:
Julián González

Comité de Redacción:
Director del Instituto de Estudios Latinoamericanos
Carlos E. Aguirre
Francisco Morales

Administración y Canje:
Instituto de Estudios Latinoamericanos
Apartado 86, Heredia, Costa Rica

Suscripción anual:
₡ 30,00
US\$ 8,00 para el exterior

Patrocinador:
Caja Costarricense de Seguro Social



como se concibió la práctica pedagógica en el curso antes mencionado. A su vez, este mismo gesto anafórico compensará, en caso de que ella resulte difusa, la ligazón de los materiales aquí reunidos.

I PARTE

I. CONSIDERACIONES GENERALES

"Hemos caído en el más profundo vacío,
pues nos hemos puesto de acuerdo."
Carmen Naranjo, Responso por
el niño Juan Manuel.

1. SOBRE EL CAMPO DE ESTUDIO

Originalmente, las presentes líneas tenían como tema el análisis de algunas muestras de la producción narrativa publicada en un período aproximado que oscila entre 1940 y 1950.

Los autores de dicha producción son: Adolfo Herrera García, José Marín Cañas, Carlos Luis Fallas, Fabián Dobles, Joaquín Gutiérrez y Yolanda Oreamuno. A ellos corresponden una veintena de novelas entre las cuales se hallan "monumentos consagrados" de la narrativa costarricense, tales como **Juan Varela** (1939), **Pedro Arnáez** (1942), **Mamita Yunai** (1941), **Ese que llaman pueblo** (1942), **Puerto Limón** (1950) y **La ruta de su evasión** (1949), para no citar más que una obra por cada uno de los respectivos autores aludidos arriba.

Para referirnos a estos autores y obras se usará el término período 1940-1950, en el entendido de que el vocablo no tendrá ningún sentido técnico, sino que será manejado en su acepción corriente de unidad cronológica. Esta denominación obedece al hecho de que es por esta época cuando se da la eclosión del grupo de novelas y autores que han ocupado nuestra atención.

El discurso literario que originalmente nos ocupaba ha sido objeto de diversas aproximaciones, las cuales se han resuelto en diferentes apelaciones de tipo clasificatorio (generación, promoción, grupo del 40). Las alusiones que se hacen sobre este campo tienden, por un lado, a destacar una cierta afinidad que se deriva de la lectura de las obras y, por otro, a poner de relieve la solidaridad que parece reunir a los autores. Por lo demás, en la mayoría de las aproximaciones críticas no queda nunca claro si los rubros clasificatorios se refieren a los autores, a las obras o a ambas cosas. En algunos casos pareciera que la afinidad de las obras establece una generación de autores; en otros, la comunidad de los novelistas un período o promoción literaria.

La noción de una afinidad entre los textos y los autores que nos ocupaban está presente tanto en los novelistas mismos, como en los comentaristas coetáneos o posteriores.

De parte de los escritores se encuentran afirmaciones reveladoras que destacan la conciencia de grupo. Al respecto ofrecemos tres muestras. La primera pertenece a Yolanda Oreamuno y aparece en una carta sin fecha que puede si-

tuarse hacia 1950. Significativamente su destinatario es el escritor Joaquín Gutiérrez, cuya obra **Puerto Limón** es tema de comentario en el mismo documento. Ahí se lee lo siguiente:

*"Como tú dices bien, es indispensable que estemos en contacto nosotros, los señores de esta generación."*²

En un artículo periodístico, bajo el título de "La Generación de 1940", el escritor Adolfo Herrera García, señala como integrantes de la misma, básicamente, a los autores a los cuales se ha aludido y de paso se incluye también él. Se señala aquí —dato que habría que pensar en varias perspectivas— la filiación de este grupo respecto de otro llamado "Generación de 1900".

"Séame permitido decir que Juan Varela (1939) es también de la generación del 40, hija respetuosa de la de 1900".³

Del escritor Fabián Dobles son las declaraciones siguientes, encontradas en un artículo interesante por el tono polémico y por el hecho mismo de recoger una confrontación entre dos autores.

*"Con todo, creemos que en Vida y dolores de Juan Varela, de Herrera García; en Mamita Yunai y Gentes y gentecillas, de Fallas; en Pedro Arnáez, de Marín Cañas, es decir, en los escritores de la joven novela tica, que, como modestamente también nosotros, han buscado la madera para sus "reales ficciones" en la sangre del pueblo, hay carne y alma, hay personajes."*⁴

De parte de los críticos y comentaristas de la época, se impone también la idea de una afinidad entre algunos de los textos y sus escritores. En 1942, Carmen Lyra —quien junto con don Joaquín García Monge compartiría el papel que Petersen⁵ llama de guía generacional— publica un artículo sobre la novela **Ese que llaman pueblo**:

"Ha aparecido en estos últimos días una editorial en San José que se llama "Letras Nacionales" y que se ha estrenado con la novela de Fabián Dobles, Ese que llaman pueblo. Es una novela que pertenece al mismo grupo de Mamita Yunai de Fallas, de Vida y dolores de Juan Varela de Herrera García".⁶

En 1947, un prestigiado crítico norteamericano, al estudiar la ya citada obra de Fabián Dobles procede también a señalar su familiaridad respecto de la novela de Carlos Luis Fallas.

"No one could call Tobacco Road a beautiful novel or even a well-written one, but La Gringa by Wyld Ospina is a very well written novel, even though it suffers from a poor plot. The same may be said of both Mamita Yunai and Ese que llaman pueblo. They have interest beyond the localness of their scenes, and their social significance is certainly as

*apparent as that of The grapes of wrath or Tobacco Road. There is nothing wrong with the thinking of either Fabián Dobles or Carlos Luis Fallas."*⁷

Las apreciaciones más recientes contenidas en obras mayores tales como las de Abelardo Bonilla⁸, Alfonso Ulloa Zamora⁹ y Alfonso Chase¹⁰, no difieren sustancialmente del tono y contenido de las afirmaciones anteriores. Sin embargo, se destaca el hecho de que es en el libro del profesor Bonilla en donde el término generación trata de usarse con algún contenido —por lo demás muy impreciso— para referirse a la literatura posterior a 1940. En un discurso cuyas connotaciones idealistas habría, por otra parte, que dilucidar, este autor indica que a partir de esa fecha se determina "*una nueva actitud del espíritu en el campo literario y artístico, lo que coincide con una nueva generación*"¹¹. En su contexto, el vocablo generación se entiende como "una nueva sensibilidad" que priva en lo lírico y lo narrativo.

Si en los estudiosos de historia literaria, la noción del conjunto se ha impuesto, no se ha intentado ninguna descripción ni explicación del hecho. Incluso la certidumbre ha cobrado vigencia —tal como se desprende de los testimonios anteriores— con rubros más o menos definidos tales como grupo, período o generación, con una marcada preferencia por este último.

Ahora bien, el término generación resulta muy tentador, gracias a las connotaciones actuales, para establecer series histórico-literarias. Sin embargo, enfrentar el sector en tanto grupo generacional, supone aclarar de previo una dificultad elemental de principios cual es la de explicitar alguna teoría de las generaciones literarias. Para obviar esta dificultad se podría elaborar una noción ad hoc o acudir a los diversos criterios que permiten postular y reconocer la existencia de una generación literaria; por ejemplo, las determinaciones de Julius Petersen en el campo restringido de la ciencia de la literatura o, en una perspectiva más amplia, las ideas de Ortega y Gasset o Julián Marías. No obstante, dicha operación no se ha efectuado aún y en caso de realizarse es de temer que ella podría dar cuenta de los escritores, pero no necesariamente de los textos, si es del caso que se quiera delimitar un corpus a partir de ellos.

A primera vista, pareciera entonces que nos hallamos ante un juego de espejos. Los críticos simplemente se han hecho eco de los autores o a la inversa y en este círculo se ha nutrido el lugar común que patrocina los reconocimientos. La coincidencia temporal de una serie de obras y autores sumada a los efectos de un modo de lectura —por cuyas coordenadas nadie responde— han sido así el punto de arranque para clasificar, periodizar y valorar. Queda, pues, la impresión de que autores y críticos se han limitado a crear y difundir una evidencia. De nuestra parte, esto nos obliga a señalar que es justamente en el sospechar de las evidencias donde quisiéramos iniciar la investigación.

Las consideraciones anteriores nos llevaron a desplazar nuestro campo de estudio y a postergar el objetivo inicial del modo como se explicará más adelante. A ellos llegaremos de modo muy periférico y oblicuo ya que nos parece indispensable desbrozar de antemano la maraña discursiva en que de una y otra forma se halla inscrita el área de estudio que se pretendía establecer y analizar.

2. TEMA, OBJETIVOS Y CARACTER DEL TRABAJO

En principio, las notas siguientes se organizarán básicamente como apuntes en torno de un doble plano discursivo cuyo objeto común viene dado por la producción narrativa costarricense del período 1940–50. De un lado, esta doble perspectiva está constituida por el discurso del novelista sobre su obra o la de sus coetáneos y, de otro, por el discurso de la llamada crítica literaria sobre esa misma obra.

Con esto se persiguen los dos objetivos que se enuncian y explican a continuación:

- a. Confrontar y poner entre paréntesis las formas de lectura a que han sido sometidas una serie de obras, tanto de parte de sus autores como de parte de críticos, comentaristas e historiadores de la literatura.

Con lo anterior se establecería, como paso previo a toda investigación, una suerte de estado del asunto que serviría como marco de referencia que nos obligaría a hacer otro tipo de discursos respecto de las obras en cuestión. Este objetivo, concebido así como una crítica de la crítica (de las lecturas) obedecería de tal manera no a un simple formalismo de una cierta retórica de la investigación, sino que respondería al deseo de proponer un discurso que escape de alguna manera a nociones hechas y al deseo mismo de chocar contra ellas. En este sentido, la finalidad es poner de manifiesto la convencionalidad de ciertas formas de lectura con el interés de hacerlas perder su transparencia (¿inocencia?), recordando de esa forma que también las lecturas tienen su historia.

- b. En segundo lugar, nos proponemos ofrecer algunos elementos para problematizar en torno de un sector de obras que, en principio, ofrecen algunos caracteres homogéneos.

Tal como se dijo anteriormente, este objetivo se cumplirá de modo oblicuo. Nuestro intento es reforzar la certidumbre de que es posible constituir un corpus cuya delimitación y análisis podría tener repercusiones no solo para él, en caso de que fuera tal, sino también para ulteriores segmentaciones de la historia global de la literatura costarricense.

Respecto de la naturaleza del presente estudio, es necesario reiterar que estas líneas se proponen indicar algunos datos a partir de los cuales podrían establecerse otras direcciones de estudio en un campo restringido de la literatura nacional. No se aspira, por lo tanto, a exponer los resultados definitivos o provisionales de una investigación formal, sino, y ante todo, a mostrar y reunir algunas observaciones con miras a un futuro proceso de estudio. Obviamente, ello nos obligará a movernos con frecuencia en un plano —esperamos provisional— de criterio poco estricto.

Los problemas de este ensayo de investigación configuran todavía un ámbito exiguo y ellos tendrían mayor sentido a la luz de un conjunto hipotético. Nos referimos a una historia de la literatura costarricense que pudiera asumir el lenguaje literario primeramente como práctica relativa a las formaciones históricas y, en segundo lugar, como práctica dis-

cursiva entre otras; es decir, más allá de los recubrimientos y sublimaciones de todo tipo con que la cultura suele privilegiar la llamada literatura.

3. PROCEDIMIENTOS

Hasta aquí nos hemos limitado a exponer el orden de nuestro estudio y a fijar su tema y objetivos. A continuación, y luego de una breve discusión metodológica, procederemos al desarrollo de los mismos. En primer lugar, se comenzará por discutir y aclarar el concepto de verosimilitud. Luego, la atención se concentrará en la crítica realizada a partir de las obras narrativas del período 1940–50. Se intentará ahí determinar las reglas del juego que maneja el discurso de la crítica literaria en relación con las obras que considera. En tercer plano, se recogerán algunos testimonios que podrían dar pie al establecimiento de una poética de los novelistas. Se entenderá por poética, el conjunto de supuestos que posibilitan y orientan la práctica del escritor; es decir, en último término, una teoría (y/o ideología) de lenguaje que subyace a las obras y las determina más allá de motivaciones conscientes y de opciones personales de variada índole. Finalmente, se harán algunas consideraciones generales y se enunciarán otras interrogantes derivadas del camino anterior. A esto corresponden la II y la III partes.

4. EL PROBLEMA METODOLOGICO

Desde una matizada gama de enfoques, son innumerables los metalenguajes que se ofrecen hoy a quienes se ocupan de asuntos relacionados con la literatura. De ahí que proponerse la base metodológica con miras a la obtención de una serie de conceptos que se retendrían o excluirían en virtud de su rendimiento operatorio, facilitaría sin lugar a dudas el trabajo.

Sin embargo, dado el carácter de estas notas, la base teórica no se propondrá con la finalidad de adquirir un metalenguaje técnico-descriptivo, sino como uno entre otros tantos problemas que hay que afrontar. Las opciones metodológicas serán, de este modo, el horizonte que da lugar a la estrategia.

No se trata, entonces, de invocar el método y la ciencia para obtener el amparo de un edificio conceptual que garantice respuestas más o menos seguras a antiguos problemas. A esta altura de nuestros conocimientos, el interés se pondrá en hacer los problemas y nada sería mejor que esas preguntas fueran otras. Plantear un marco teórico-metodológico y ejercitarlo al modo de una actividad escolar, podría conducir a formalizar lo consabido y contribuir así a darle mayor fuerza a aquello de lo cual justamente se trata de sospechar. Gran parte de los trabajos de inspiración estructuralista que últimamente circulan en nuestro medio, nos parecen adolecer de esto que, a nuestro juicio, constituye una falta de suspicacia teórica. No es haciendo un “collage” de metalenguajes —extraídos en muchos casos de líneas de estudio en las cuales tenían verdadero sentido o de momentos de análisis que se proponían movilizar el pensamiento— como se podrían hacer y resolver los problemas que surgen del intento de leer la literatura costarricense en una forma diferente.

No obstante lo anterior, en virtud de la necesidad de una mínima precisión y con el fin de tener una base metodológica lo suficientemente flexible como para que pueda ser modifi-

cada en el curso de un trabajo futuro, nos parece apropiado hacer unas pocas determinaciones generales de carácter **sumario y provisional**.

Según Oscar Tacca, "cada historia literaria no es sino la 'mise en page' de un criterio particular sobre la literatura".¹² Por ello, y dado que de alguna manera estamos en asuntos de historia literaria, aclaramos que de acuerdo con algunas corrientes predominantes en la teoría literaria, grosso modo, se comprenderá la literatura como un comportamiento sui generis de lenguaje; a su vez se entiende este de modo muy amplio y no reductible al objeto formal de la lingüística. Manejaremos, pues, la literatura como práctica discursiva. Por ella entenderemos no tanto la posibilidad de una actividad consciente cuanto la realización material, en el discurso, de un cierto tipo de relaciones conscientes e inconscientes del sujeto y el mundo; relaciones que, por otra parte, se dan en el lenguaje y por él.¹³

A su vez, se concebirá la historia de la literatura, en términos generales, como el estudio diacrónico de los sistemas de lengua literaria, tanto en sus relaciones entre ellos como en sus conexiones con otros sistemas, ya sean estos textuales o no.¹⁴

Respecto del término ideología, nos parece útil entenderlo, por ahora, como sistema de representaciones del mundo y de la sociedad que asegura a los grupos sociales su cohesión. En la sociedad de clases, el efecto ideológico se da a partir del momento en que la representación de la clase hegemónica se oculta como discurso (es decir, sistema de signos que en determinado momento estructura lo real de una cierta manera) y trata de implantar su imagen como la realidad misma. Ahora bien, si lo propio de tal efecto es el ocultamiento, en el funcionamiento textual (lectura-escritura) la ideología será operatoria antes que temática. O sea, el texto se lee y se escribe a partir de la ideología y no sobre ella. Por otra parte, la ideología es correlativa a una división de las prácticas discursivas la cual a su vez está ligada a una división social del trabajo históricamente dada.

En las páginas siguientes, con frecuencia se hablará de simbolismo. Esto se usará en relación con el concepto de imaginario y tendrá el sentido siguiente: El orden simbólico es el plano en que el sujeto se constituye al ser estructurado por las instituciones de la cultura y en primer término por el lenguaje. Lo simbólico es el campo de la comunicación intersubjetiva, de la práctica y el intercambio. Aquí la comunicación presupone un tercero ausente. En el plano imaginario, no hay verdadera comunicación puesto que ahí el sujeto está atrapado en su propia proyección. Este es el campo de la relación dual, relación indiscriminada y de fusión del yo y el otro.¹⁵

II. LO VEROSIMIL Y LA CENSURA

"Mientras la crítica tuvo por función tradicional el juzgar, solo podía ser conformista, es decir, conforme a los intereses de los jueces. Sin embargo, la verdadera crítica de las instituciones y de los lenguajes no consiste en juzgarlos, sino en distinguirlos, en separarlos, en desdoblarlos. Para ser subversiva la crítica no necesita juzgar: le basta con hablar del lenguaje en vez de servirse de él."

Roland Barthes, *Crítica y Verdad*.

1. JUSTIFICACION

A la luz de algunas teorías, la obra literaria, debido a los rasgos que definen su lenguaje, aparece como un discurso abierto a múltiples significaciones e incluso como el lugar por excelencia de la aventura interminable del sentido. Diversos términos se han propuesto para referirse a esta capacidad polisémica constitutiva del discurso literario. Aguiar e Silva, por ejemplo, acuña el vocablo plurisignificación.¹⁶

Ahora bien, es un hecho que ante las diversas posibilidades significativas que ofrece la obra, cada época y sus respectivas formas de crítica, pone el interés en uno o varios de los sentidos posibles. Obviamente no es lo mismo leer *El Quijote* en el siglo XVII que hacerlo en nuestros días.

Valga esta breve consideración para legitimar la validez de un estudio "metacrítico". La actividad de crítica literaria señala las opciones hechas en torno a los múltiples sentidos posibles a partir de la obra. Desde esta perspectiva, el conocimiento de dicha actividad tiene una doble importancia. Por una parte, arroja un índice de las formas de lectura a las cuales una sociedad y una época someten sus textos; por otra, estas lecturas podrían —bien entendido— dar algún conocimiento sobre las obras, dado que responden de alguna manera al contacto con ellas.

2. LA VEROSIMILITUD

"Además, en las grandes verdades, lo único cierto es la aceptación unánime".
Carmen Naranjo, *Responso por el niño Juan Manuel*.

Es una noción muy difundida el creer que la literatura, no solo está sometida a la legalidad propia del discurso, sino también —cuando no exclusivamente— a las leyes de la realidad, de la cual el lenguaje literario representaría una imagen. No obstante, gracias al desarrollo de la semiología, el estudio ha dejado de privilegiar esta función reproductiva del lenguaje y el énfasis se ha desplazado hacia su carácter productivo.

En la teoría literaria de hoy priva el consenso de que la literatura es un lenguaje para el cual no tiene vigencia la prueba de la verdad, o, si se quiere, la distinción falso y verdadero. Su status de veracidad se propone como contextual y no como referencial. La verdad de la obra se fundaría, entonces, en sus tipos de lógica y no en su poder alusivo.

Esto lleva a replantear la relación —por lo demás altamente problemática— entre lo literario y lo no literario, o, si se quiere, entre la obra y la realidad. Aunque es innegable que ambas dimensiones se entremezclan y confunden, no es menos cierto que la prueba de verdad (como confrontación de lo dicho y el referente) resulta inoperante para el estudio de los vínculos entre el mundo de las obras y su contorno.

Algunos estudiosos consideran que el problemático nexo entre ambas zonas, se deja formular mejor gracias a un término de larga tradición en la cultura occidental: lo verosímil. Este es un concepto mediador que viene a llenar el vacío que se instaura entre la autonomía del signo y la realidad. Gracias a él, se supera la antinomia creada entre la inmanencia del discurso y la instancia de lo real.

"Podría decirse —afirma Gérard Genette— que lo verosímil tiende a someter un texto literario a la prueba de la verdad, apelando para ello a elementos extraliterarios".¹⁷

La función de la verosimilitud consiste en generar mecanismos que hagan creer que el discurso literario —y cualquier otro— no está regido por las leyes propias del simbolismo, sino por las de su referencia (y dependencia) de lo real. Bajo este concepto se agrupan los elementos de los que se vale el discurso para sostener la ilusión de que él se adecúa, de que él es el referente, para producir lo que Barthes llama el "efecto de realidad".¹⁸ Todorov aclara esto del modo siguiente:

"Se hablará de verosimilitud de una obra en la medida en que ésta trate de hacer creer que se conforma a lo real y no a sus propias leyes; dicho de otro modo, lo verosímil es la máscara con que se disfrazan las leyes del texto y que nosotros debemos tomar por una relación con la realidad."¹⁹

La verosimilitud apunta a la relación de la obra con algo disinto de sí misma, pero que, sin embargo, no es la realidad. Esa otra cosa es un discurso diferente que puede adoptar diversas formas. Incluso podría decirse que la verosimilitud es el tributo que debe pagar el texto por su naturaleza simbólica.

Lo verosímil actúa como un mecanismo de control al cual se ve sometido el texto por parte de una difusa zona extratextual, también ella de naturaleza discursiva. Es, pues, una pugna por transparentar el discurso literario e integrarlo en otro que se postula como "la realidad". Por eso, para Christian Metz, lo verosímil es un "arsenal sospechoso de procedimientos y trucos que querrían hacer natural el discurso".²⁰

La verosimilitud cumple una función normativa. Determina lo que es "verdadero", lo que parece "natural" a los ojos (¿o al lenguaje?) de unos autores y un público determinados. En virtud de ella, se configura el campo de los posibles y por eso su función es coercitiva y prescriptiva.

Desde el punto de vista de la producción de literatura, lo verosímil abre o cierra el campo de lo literariamente decible. En el caso de la crítica, configura el marco de lo aceptable. En el primer caso, abarca los mecanismos de "naturalización" del texto; en el segundo, la pauta de lectura que reescribe un texto "verdadero". En último término, lo verosímil se plantea como una censura sobre la actividad simbólica y que trabaja tanto sobre autores como sobre lectores. Este es el campo donde se juega la verdad de las representaciones vehiculadas en el discurso.

Como concepto de análisis, la noción de verosímil es un término muy rico. Permite conocer convenciones culturales y relativizarlas, recordando que también ellas pueden pasar como "naturales". De esta manera, se ofrecería una posibilidad de acceso al simbolismo descentrando el discurso (¿haciéndolo excéntrico?) y evitando así el juego de espejos que antes se señaló.

3. LA CRITICA VEROSIMIL

"Plomo y machete para los cabrones. Pero total libertad de crítica, polémica, discusión y controversia, cuando se trata de arte, literatura, escuelas poéticas, filosofía clásica, los enigmas del Universo, el secreto de las pirámides, el origen del hombre americano, el concepto de Belleza, o lo que por ahí se ande . . . Eso es cultura . . ."

Alejo Carpentier, *El recurso del Método*

La crítica literaria es una elección de significaciones hecha ante la lengua plural de la obra. Tal como lo afirma Roland Barthes:

"Ciertamente, la crítica es una lectura profunda (o mejor dicho, perfilada); descubre en la obra cierto inteligible y en ello, es verdad, descifra y participa de una interpretación".²¹

En otras palabras, la existencia de un significado, cuya fijación justamente se persigue, es el a priori de la crítica. Ahora bien, independientemente de cómo se considere ese significado, lo importante es elegirlo e imponerlo como respondiendo a la naturaleza de las cosas. Pero, esta elección e imposición no son gratuitas ni desinteresadas. En virtud de sus particulares rasgos históricos, la comunidad funda un código que dicta lo que debe ser verosímil para la crítica. Este código actúa como filtro selectivo que determina el modo cómo hay que leer las obras. En el caso de que estas no se ajusten fácilmente a la disposición, se generan mecanismos especiales de recuperación. Entre ellos el más claro y frecuente es el de la filiación: tal obra es aceptada porque puede leerse de la misma manera que tal o cual otra que ya ha sido proclamada fuera de dudas. En este sentido resulta ejemplar el caso de Marcos Ramírez de Carlos Luis Fallas; originalmente se le tuvo postergada por una serie de razones, pero de unos años para acá se convierte en texto escolar porque, entre otras razones, Marcos Ramírez "es para nuestras gentes lo que Tom Sawyer de Mark Twain es para el pueblo norteamericano: el arranque de su genio universal que siempre está en el ombligo de sus niños, que son espontáneos por niños, y sabios porque no saben nada de nada"²². Incluso para reforzar la aceptación de la obra, sus ediciones vienen acompañadas de una mención otorgada por una fundación norteamericana.

Si la recuperación es del todo imposible, el texto es declarado ilegible o, en su variante actual, hermético. Con ello se le ubica al margen del sentido o se le expulsa del ámbito literario. Recuérdense al efecto las vicisitudes de Mamita Yunai, que fue declarada fuera de concurso porque no era una novela.

Cuando la institucionalidad excluye una obra, la censura puede adoptar diversas formas que pueden ir desde el aislamiento y el silencio en torno de un autor y su producción, hasta la censura abierta y brutal (confiscación y quema de libros).

A partir del código de verosimilitud, se funda una lógica que es la que mueve las páginas literarias de los periódicos, las conferencias, ensayos, jurados, concursos y otras tantas acti-

vidades relacionadas con el asunto literario. A ello no escapan el estudio y la enseñanza formales de la literatura, desde la escuela primaria hasta la universidad.

El código adopta múltiples formas. Puede llamarse "la tradición", "el buen gusto", "la autoridad de la Academia", "la opinión de los entendidos", "la opinión común", "las capas más sensibles de la intelectualidad", etc., etc. Lo importante es que él se constituye como el marco de referencia (o preferencia) a partir del cual nace "el sentido común". Gracias a él, se funda un sistema de aceptaciones (lo verosímil) y de rechazos (lo inverosímil) que da vida a la llamada crítica literaria.

*"Cada época —afirma Genette— tiene su sistema de verosimilitud; la nuestra tanto como las otras. Y la historia de la crítica solo está hecha en juicios fundados en el sistema de verosimilitud vigente en una época, y, en particular, en sus teorías científicas."*²³

4. LAS FORMAS DEL DISCURSO

"Miden la colocación simétrica y casi secreta de las expresiones, ponen en fila las voces y las van fusilando en nombre de un idioma que solo ellos conocen."

Carmen Naranjo, Responso por el niño Juan Manuel.

En términos generales, el código (en adelante puede leerse código) de lo verosímil puede ser caracterizado gracias a las formas de su razonamiento.

En primer lugar, y este pareciera el caso más frecuente, el discurso tiene premisas tácitas. Tal como lo afirma Barthes:

*"Ese verosímil casi no se expresa en declaraciones de principio. Siendo lo que va de suyo, permanece más acá del método, puesto que el método es antes bien el acto de duda por el cual uno se interroga sobre el azar o la naturaleza."*²⁴

Dicho de otra forma, las coordenadas de las valoraciones y juicios sobre las obras se mantienen en reserva y de esta forma el crítico se atribuye el privilegio de hablar de un discurso silenciando cualquier alusión al suyo; más bien actúa (juzga) de modo que su palabra aparezca en su más "natural" transparencia con la intención, muchas veces declarada, de que la obra pueda manifestarse a través suyo. El crítico escamotea las reglas del juego y da por supuesto que el público debe conocerlas y además participar de ellas.

En segundo lugar, es posible encontrar en algunas ocasiones las premisas base del razonamiento. Ellas se dan, sin embargo, en términos de repudio o adhesión y nunca con miras a la controversia de las nociones en juego. Es en este momento cuando afloran el discurso humanista, sus respectivas axiologías éticas y estéticas y la constelación forma-fondo, universalidad del arte, creación e inspiración, la Belleza como manifestación del Espíritu, producto del Hombre, etc. Dichas nociones alcanzan en muchas ocasiones la categoría de artículo de fe y se constituyen frecuentemente en el terreno común

donde derechas, izquierdas, vanguardias, centros, antiguos y modernos, obtienen una tranquilizadora isotopía.²⁵

En el ámbito nacional y en relación con esto, léanse las siguientes afirmaciones del autor y crítico literario don Alberto Cañas. Las citas se extraen de un artículo periodístico escrito como reacción ante ciertas apreciaciones del novelista Quince Duncan. Este último, en su respectivo artículo precisamente señala a Cañas la ausencia de bases explícitas en su actividad de crítico literario. Dice don Alberto Cañas:

*"Y lo que de mi persona dice, a fe que es lo más halagador que sobre tan flaco tema he tenido la fortuna de leer en mucho tiempo. En resumen, que, cuando hago reseñas, no es posible saber sobre qué bases o desde qué puntos de vista lo hago. Y tengo para mí que al decir tal cosa, me ha dado una categoría que yo no me había conferido; precisamente la de crítico. Porque en dos platos, ha dicho, más bien, reconocido, y perdónese-me la inmodestia, que hago de crítico sin prejuicios."*²⁶ (subr.)

Siempre en relación con lo anterior, léanse las siguientes afirmaciones contenidas en el artículo antes citado. Obsérvese aquí la función asignada al crítico y al lector y la inoperancia acordada a los supuestos de tal labor:

*"El crítico ideal sería, a mi modestísimo entender, un hombre con profundos conocimientos acerca de la materia artística o literaria sobre la cual escribe, lleno de lecturas y antecedentes, poseedor de la más vasta cultura que fuese posible, y con un criterio personal sobre las cosas, criterio con el cual encuentro yo, su lector, cierta afinidad espiritual que me induzca a creerlo, y a convertirlo en mi guía (pero jamás en guía absoluto). Y nada más. Me importará un comino que sea católico o marxista, estructuralista o masón, existencialista o yoga (. . .)."*²⁷

Las características anotadas al razonamiento de la llamada crítica literaria podrían explicar algunos hechos frecuentes en esta actividad. Para no citar más que algunos pocos tenemos: su escaso rigor; las bizantinas polémicas²⁸ en que desembocan los más nimios detalles de una obra o de una biografía; la ausencia de formación específica en quienes se dedican a esta actividad, etc. Lo anterior podría, sin embargo, tomarse como simple efecto de superficie. Por eso, aquí interesa destacar que, lógicamente, el especial carácter de sus premisas concede al razonamiento una gran flexibilidad y esto hace que el discurso de la llamada crítica literaria se resuelva en una retórica cuya figura clave es el entimema.

Habiendo calificado al discurso de la crítica literaria como un discurso básicamente entimemático, se hace necesario detenerse en la noción de entimema y en sus posibles consecuencias.

Al efecto, recuérdese que en la tradición lógica y retórica el entimema tiene dos acepciones. Ambas no son incompatibles y permiten caracterizar en su funcionamiento simultáneo el discurso de la crítica.

En primer lugar, para la tradición aristotélica, el entimema es un silogismo fundado sobre verosimilitudes, es decir, sobre aquello que reviste las apariencias de la verdad. Para Aristóteles, el entimema está suficientemente definido por el carácter verosímil de sus premisas. Se trata de un silogismo retórico desarrollado a partir de lo probable y con miras a obtener la persuasión; por ello, se opone a la deducción analítica cuyo fin es la demostración.

En segundo lugar, a partir de Quintiliano se encuentra otra acepción del vocablo. En ella, la figura es caracterizada no por el contenido de sus premisas, sino por el modo elíptico de su articulación. De esta manera, el mecanismo persuasivo se hace más sutil ya que lo verosímil ni siquiera se nombra; debe "tenerse en mente" puesto que es el a priori indiscutible que sostiene el razonamiento. El entimema resulta así un silogismo truncado por la supresión de partes que deben caer por su propio peso; en último término, se funda, entonces, en una prohibición de hablar: no hay que decir lo que va de suyo.

De esa manera, "la verdad" se obtiene en el lenguaje, pero a partir de algo sobre lo cual el lenguaje no tiene vigencia. Con ello se asegura que si bien el sentido se da en la palabra, tiene su condición de posibilidad en una zona exterior e inaccesible a ella. Es en este mecanismo justamente donde nacen las razones de todas las actividades (exégesis, hermenéutica, comentario, crítica) que se originan en el postulado de un sentido primero que se "encarna" en la palabra, pero cuya existencia es anterior a la actividad lingüística e independiente de ella. En la segunda acepción, el entimema es, pues, un silogismo que está armado en la mente, pero que es incompleto en la expresión; se plantea así como una insuficiencia del lenguaje en sus servicios a la Razón.²⁹

5. VIOLENCIA Y PLACER

En ambas acepciones de entimema se da un gesto básico: la operación de establecer una suerte de forma trascendental. Esta no debe enunciarse o sobre ella no hay que hablar en caso de que la misma se declare. Por eso, el crítico hace metalenguaje sobre la obra, pero se prohíbe hacerlo sobre su propio discurso. El suyo es un discurso crítico que no se critica.

A su vez, en las dos nociones de entimema, se observa un rasgo común: el poder de lo consabido. Ya sea que se exprese, ya sea que se elida, la presuposición de lo consabido es el motor de esta figura lógico-retórica. A partir de ahí se desarrolla una eficacia que pone en juego nada menos que la violencia y el placer.

El entimema implica un gesto primario de fuerza: exige tener en mente (o en palabra) ciertas verdades no discutibles. En principio es, pues, un violento mecanismo de inclusión/exclusión: si se quiere ingresar al círculo de los que saben "eso", hay que meterse dentro de una racionalidad y prohibirse hablar de ella. Quien no cumple con dicha iniciación, se veda el acceso al sentido y queda confinado al campo de lo impensable o indecible.

Con su razonamiento entimemático el verosímil crítico impone un dominio de validez y excluye cualquier otro. Sin embargo, esta violencia de principio no excluye el placer:

"El entimema tiene el encanto de un encaminarse, de un viaje; se parte de un punto que no necesita ser probado y de allí se va hacia otro que tampoco necesita serlo; se tiene la agradable sensación (aún si procede una fuerza) de descubrir algo nuevo por una suerte de contagio natural, de capilaridad que extiende lo conocido (lo opinable) hacia lo desconocido. Sin embargo, para brindar la máxima satisfacción, esta marcha debe ser controlada: el razonamiento no debe ser tomado de muy lejos y no hay que pasar por todos los escalones para sacar la conclusión; sería cansador (...); porque hay que contar con la ignorancia de los oyentes (la ignorancia es precisamente esta incapacidad de inferir a través de numerosos eslabones y de seguir mucho tiempo un razonamiento); más bien hay que explotar esta ignorancia dando al oyente la sensación de que él la superó por sí mismo, por su propia fuerza mental; el entimema no es un silogismo truncado por carencia, degradación, sino porque hay que dejar al oyente el placer de completar él mismo un esquema dado".³⁰

De este modo, escribir y leer la crítica literaria configura una formación asociable con una estructura sadomasoquista. Se acepta la violencia de un sometimiento, pero con ello se asegura el placer de hacer y comprender una infinidad de discursos. Todo esto con promesas de "una profunda revelación", una "prístina intuición", un "verdadero atisbo", etc.

Por otra parte, obsérvese que lo anterior implica que el discurso de la crítica literaria procede por mecanismos de ampliación. A partir de ciertos datos básicos se desarrollan la lectura y la escritura y a ellas se tiene acceso toda vez que se hayan percibido y clasificado los principios y su juego. En este sentido, la crítica literaria se acercaría a ciertas actividades discursivas, tales como el crucigrama, el acertijo, la letanía, los "tests" de "fill in the blanks" y tantos otros más.

Nótese, por otra parte, que de ser cierto lo anterior, el código de verosimilitud impone una lectura y escritura de modelo fonológico: combinación infinita de unidades de número finito en el marco de un sistema cerrado.

Finalmente, es preciso anotar que el tipo de discurso entimemático trae consigo, además, un proceso de disimulación y ocultamiento. La ampliación debe actuar de tal modo que las claves se difuminen y desaparezcan de la superficie del discurso. Justamente hay que escamotear las reglas de la convención, para que esta pase por natural.

III. LAS REGLAS DEL JUEGO

"En cierta ocasión en que el padre Nicenor llevó al castaño un tablero y una caja de fichas para invitarlo a jugar a las damas, José Arcadio no aceptó, según dijo, porque nunca pudo entender el sentido de una contienda entre dos adversarios que estaban de acuerdo en los principios."

García Márquez, *Cien Años de Soledad*.

1. LA REALIDAD ES LA REALIDAD

Cuando se analiza la crítica hecha en torno de las obras narrativas del período 1940–50, salta a la vista un hecho que, precisamente, es el que nos ha movido a estas consideraciones. Se trata del carácter tópico de ciertas afirmaciones constantes en los comentarios acerca de ese grupo de obras y escritores.

Los focos de atención de quienes en una forma u otra se han acercado a las novelas del período, están constituidos básicamente por tres aspectos. A saber: el lenguaje, el acento personal y la naturalidad o artificiosidad de los textos.

Se puede formular estas constantes por medio de tres oposiciones con carácter de gradación, las cuales se articularían así:

- + *“lenguaje referencial/lenguaje no referencial”*
- + *“presencia del autor/ausencia del autor.”*
- + *“Naturalidad de los textos/artificiosidad de los textos.”*

El juego de estas tres oposiciones constituye, sino la totalidad del código de lo verosímil crítico, por lo menos buena parte de él, tal como funciona en Costa Rica respecto de la novela del período 1940–50. A partir de ahí, los comentaristas hacen todo tipo de enunciados, casi siempre con intenciones explícita o implícitamente valorativas.

Hay que destacar que los polos de las oposiciones son intercambiables. Aprovechando la flexibilidad propia del razonamiento crítico, un mismo elemento puede dar base a una valoración positiva o a su contrario. Por ejemplo, en unos casos, lo que se lee como presencia del autor se celebra como un acierto, mientras que en otros se reprocha como falla técnica.

El común denominador de los tres tópicos está sostenido en la idea de que lenguaje referencial, acento personal y naturalidad son factores cuya reunión conduce, sin ninguna duda, a una impresión que se resuelve en el término de “realismo”. Sin embargo, en este punto el discurso se detiene ante la amenaza de una tautología: la realidad es la realidad. En otros registros podría enunciarse: así es la vida o, aún, así es la cosa. Siempre, eso sí, en el entendido de que cuál y cómo serían aquí las preguntas más impertinentes.

En este cuadro, la literatura expresa, reproduce, comunica, etc., “la realidad”, “la vida”, pero estos términos deben permanecer más allá de todo discurso. Ellos y sus variantes no son lenguaje y este no debe tocarlos; ellos deben quedar, pues, ahí como origen, primer motor. Con la virtualidad de la tautología se oculta la mediación simbólica; a su vez, ello permite escamotear la medida en que las representaciones históricas son de índole discursiva y el grado en que la formación económica comparte y/o confronta sus leyes con la formación de los discursos y la producción de los significados.

Queda así claro, cómo lo verosímil (crítico o literario) obedece a una racionalidad de lenguaje que ignora la dialéctica sujeto–lenguaje y oculta la interacción de ambos en el marco de una formación socio–histórica. El discurso de la

crítica literaria constata que nada ha pasado y que el cuadro de representaciones sigue en pie: nada hay que temer de tal o cual obra; en ella se encarna lo real siempre idéntico a sí mismo (“acuerdo unánime”).

A continuación se desarrollan e ilustran las afirmaciones hechas. Tal como se observará, en los ejemplos escogidos para comprobar cada una de las oposiciones, se encontrarán muestras de las otras dos. No podría, obviamente, ser de otra manera, puesto que se trata de un funcionamiento simultáneo que se desglosa para efectos de exposición. Los ejemplos serán proporcionados en muchos casos por el libro de don Abelardo Bonilla, *Historia de la literatura costarricense*. Se acude a esta obra, no sólo por los indiscutibles méritos que posee, sino y ante todo, porque en ella se dan en su forma canónica las afirmaciones que se encontrarán en los demás críticos.

En el libro antes mencionado, el rasgo básico de lo verosímil crítico se halla confirmado desde las páginas introductorias. Obsérvese la peculiar actitud que el profesor Bonilla adopta ante los principios que van a guiar su libro:

“El método seguido en este libro ha sido determinado por el desarrollo y por las características de nuestra literatura. Creemos que una preocupación exagerada por el método puede llegar a ser un obstáculo en la libertad y amplitud del tratamiento del objeto literario, que es lo que en último término interesa.”³¹

2. LA PALABRA DE FAMILIA CONOCIDA

El crítico se afana por buscar la mayor o menor capacidad referencial del lenguaje de la obra. Lo que se subraya es ante todo la presencia en el texto de modos identificables de discurso, de formas de habla de filiación reconocida: lenguaje campesino, lenguaje de la burguesía, habla de los bananeros, etc.³²

El aspecto de lenguaje se destaca para señalar su familiaridad respecto del habla de determinadas zonas geográficas, grupos étnicos y clases sociales. Interesa, pues, la capacidad de la palabra literaria para evocar un medio físico y social y su respectivo discurso.

En particular, la atención se dirige aquí al habla de los personajes. (Por lo demás el fenómeno raramente se da a nivel del narrador ya que éste marca justamente una particular jerarquía gracias al uso de un lenguaje medio). En algunos casos, el crítico suele poner de relieve la mayor o menor capacidad del texto para reproducir incluso un tipo especial de dicción.

Véase la siguiente afirmación del Dr. Víctor Ml. Arroyo:

“Prevalece en Mamita Yunai un estilo coloquial. Las conversaciones entre los personajes tienen la frescura y espontaneidad de los diálogos reales tantas veces escuchados por Carlos Luis en comisariatos, fondas y campos de banano. Esta reproducción del habla popular, que parece la cosa más sencilla, es en extremo difícil.”³³

Respecto de Joaquín Gutiérrez, observa don Abelardo Bonilla algo muy similar:

*"En el aspecto externo, en la descripción y especialmente en los diálogos, el autor obtiene notas de realismo y colorido e imita con acierto la dicción regional."*³⁴

A partir de la oposición lenguaje referencial/ lenguaje no referencial, los críticos suelen distinguir una literatura popular de otra que no lo es, o una literatura netamente nacional de otra que no lo sería. Véanse a continuación dos ejemplos; uno con carácter laudatorio y otro con tono de censura. Ambos son tomados de **Historia de la literatura costarricense** y se refieren a Marín Cañas y Herrera García respectivamente:

*"El autor logra diferenciar admirablemente los escenarios, el costarricense y el salvadoreño, no solamente en lo relativo al paisaje y las costumbres, sino también lingüísticamente (...)"*³⁵

*"(. . .) está redactada —alude a la novela Juan Varela— con evidente inmadurez, aunque con agilidad. Su tesis colectivista es absurda y une, a detalles de gran realismo y acierto psicológico e idiomático, imágenes y expresiones poemáticas que no corresponden al modo de ser de nuestro pueblo."*³⁶

Desde el punto de vista de la oposición aquí manejada, la función del crítico es comprobar que en la obra se mantiene la división social de los discursos. Su labor es reconocer los modos de habla y corroborar su filiación en la práctica social. Cuando el ajuste se logra, la obra es declarada "realista" y refleja el "modo de ser" costarricense.

3. OMNIPRESENCIA DEL CREADOR

La crítica pone todo su interés en determinar hasta qué punto el escritor se revela en su obra. Al buscar lo que se considera mayor o menor presencia del autor, el interés se dirige tanto hacia aspectos ideológicos suscritos por el novelista fuera del texto, como, en general, hacia todo tipo de elementos que puedan ser leídos como autobiográficos.

Desde este punto de vista, la experiencia personal se convierte en criterio de autenticidad del texto. Lo sentido, lo vivido, lo sufrido, etc., son aquí términos muy frecuentes.

La cita siguiente está en un prólogo a **Mamita Yunai**:

*"Esta primera novela, tan plena de crudeza y de ternura a la vez, surgió como consecuencia del trabajo político del autor. Sin embargo, no es una obra de afán proselitista. Refleja con duros colores la realidad vivida dolorosamente por el autor, cuya habilidad como narrador es extraordinaria."*³⁷

Refiriéndose a Joaquín Gutiérrez, don Abelardo Bonilla apunta lo siguiente:

*"Es otro escritor de izquierda, con igual capacidad para sentir sus ideas y pelear por ellas que para bromear con todas las doctrinas, como lo revela en su conversación o en sus dos novelas."*³⁸

El caso ejemplar de búsqueda de la mayor o menor presencia del autor en su obra, lo constituye el grueso de la bi-

biografía crítica sobre la novelista Yolanda Oreamuno. Paradójicamente, en varias manifestaciones la escritora revela su oposición a tal tipo de lectura. En una de sus cartas, se refiere a un concurso literario en los términos siguientes:

*"Habrá que recordarles con Lawrence que el verdadero papel del crítico es liberar la obra del hombre que la ha creado."*³⁹

Más explícita es aún en su ensayo sobre Max Jiménez:

*"Todavía creemos en Costa Rica que se hace crítica aludiendo al individuo, a Max en este caso, o que se elude el hacerla poniendo conceptos tan diplomáticos como "tenía una consciente visión artística", "sorprendía por desorbitado", "se salió del medio", "era rico en colorido", con lo cual pretenden los críticos quedar bien con el autor y evadir responsabilidades sobre su propia opinión."*⁴⁰

En este punto la función del crítico es doble; no solo tiene que reconocer en la obra el elemento personal del autor, sino que además tiene que comprobar si tal elemento está garantizado efectivamente por la vida del escritor. Esta comprobación es lo que da pie a las valoraciones de autenticidad, sinceridad, espontaneidad y otras tantas variantes del realismo que se busca en este nivel.

Toda reminiscencia biográfica, todo lo que para el crítico pueda ser leído como toque personal, es visto de modo positivo. Sin embargo, el asunto se vuelve problemático cuando el toque del escritor se percibe bajo la forma de contenido político o ideológico, sobre todo —claro está— si dicho contenido tiene resonancias opuestas a la visión del crítico.

Tal tipo de contenido es visto como algo que desmejora la calidad del texto y siempre recibe una condenatoria o, si es del caso, un paliativo. En el ejemplo siguiente, es claro cómo la presencia del autor en forma de contenido ideológico es valorada negativamente:

*"Como en otras obras de Dobles, en esta se pierde a veces el sentido épico con la intromisión del autor y de sus ideas en el relato."*⁴¹

Si bien, cualquier alusión de la obra que responda a una posición política del escritor, es vista como un atentado a la norma literaria, el asunto puede ser neutralizado siempre y cuando la obra pague su tributo a las galas retóricas u ofrezca otros elementos que obvien el problema. Reléanse al efecto las últimas citas arriba dadas de don Víctor Ml. Arroyo y don Abelardo Bonilla respectivamente.

En este sentido, el mecanismo de filiación también funciona como medio para recuperar el texto y concluir diciendo, tal como lo hace el crítico norteamericano ya citado al inicio: *"There is nothing wrong with the thinking of either Fabián Dobles or Carlos Luis Fallas"*. De esta forma, cualquier asomo en la obra de la posición política del escritor es reducida a mal necesario y compensada por la presencia de tales o cuales factores considerados estéticos. Además, y de paso, se observa que otras obras presentan la misma "anomalía" y, sin embargo, son "buenas".

4. SIEMPRE LO NATURAL

Lo que se considera como una mayor o menor naturalidad o artificiosidad de las obras, permite a la crítica dividir el conjunto en dos grupos: unas espontáneas, claras, sinceras, naturales, en último término; otras, literarias, retóricas, cerebrales, sofisticadas. Las primeras, producto de la inspiración, la capacidad afectiva y la experiencia personal; las segundas, originadas en la elaboración y el trabajo técnico.

Entre las primeras se señala a las obras de Fabián Dobles, José Marín Cañas y Carlos Luis Fallas, que pareciera citarse como el caso por antonomasia. Las siguientes afirmaciones sobre Fallas y Dobles, respectivamente, se toman de don Abelardo Bonilla:

"No hay en él propósito literario, no hay construcción y mucho menos galas retóricas. Describe con sobriedad (. . .)." ⁴²

Ese que llaman pueblo, su primera novela, publicada en 1942, es su mejor obra, tanto por el estilo directo y "novelístico" sinceramente adaptado al relato y sin preocupaciones literarias (. . .)." ⁴³

En el segundo grupo se menciona a Joaquín Gutiérrez y con mayor insistencia a Yolanda Oreamuno. En ambos casos, se destaca el interés de ambos escritores por los aspectos técnicos, valga decir artificiosos. También en ambos casos, el verosímil crítico supera el problema tratando de reducir el texto "raro" a otro ya conocido. Como aquí no cabe la reducción a discursos reales —tal y como es el caso de la polaridad lenguaje referencial/no referencial— los textos son remitidos a otros textos literarios con el fin de legitimarlos y mermar de esta manera su carácter conspicuo. Por eso, en el caso de Gutiérrez y Yolanda Oreamuno, es lugar común señalar influencias europeas y asociarlos con movimientos de la vanguardia. En general, los textos artificiosos resultan inverosímiles y de alguna manera se les condena. Véase lo que a continuación se afirma sobre la obra del escritor antes citado:

"Manglar es un enorme esfuerzo intelectual y técnico, al mismo tiempo descomulgado y unitario, en el que aparecen el sobrerrealismo y la influencia de John Dos Passos y de Joyce." ⁴⁴

"Insistimos en que la novela está construida intelectualmente, hasta en los numerosos detalles irónicos y burlescos que contiene, y a pesar de la similitud doctrinaria de los autores, nos da un caso literario radicalmente opuesto al de Fallas." ⁴⁵

Desde otra perspectiva, las anteriores frases podrían resultar significativas. El hecho de que la crítica mantenga una actitud tan particular respecto de escritores como los citados y otros más —v.g. Max Jiménez— podría ser leído como un indicio de que en estas obras existiría un intento de ruptura del código. Debería reflexionarse sobre éste afán de ruptura, de salida de un código alienante de verosimilitud. En el caso de Yolanda Oreamuno, el gesto es sistemático, por lo menos en las intenciones de la autora.

Finalmente, téngase en cuenta que lo verosímil se manifiesta claramente cuando se rompen sus fronteras y asoma la convención que lo funda.

IV. NOTAS PARA UNA POETICA

1. EL ESCRITOR COMO INFORMANTE

Conocer el cuadro de intereses en que el autor ubica su obra, puede surtir de pistas al investigador. Sin embargo, con las notas que van a continuación no se pretende fundar en la palabra no literaria del novelista, las claves de una hermenéutica.

Indudablemente, hoy se está menos propenso a la "terrible superstición estética" ⁴⁶, herencia del romanticismo, consistente en declarar al autor el intérprete único y autorizado de su obra.

Por lo demás, desde hace mucho tiempo los estudios sobre el discurso literario han demontado la "falacia genética" ⁴⁷ y han mostrado la imposibilidad de identificar el "yo" del texto y el "yo" del escritor.

En la actualidad, resulta muy difícil aceptar sin más la inocencia de la mediación simbólica y tratar de reducir las relaciones del hablante y su palabra al inmediatez de los esquemas del tipo "tener en mente-expresarse". De este modo, el ejercicio del lenguaje se plantea en tanto que riesgo cuyas consecuencias hay que afrontar, antes que como instrumento pasivo al alcance del sujeto para decir así no más lo que él quiera.

La ruptura hecha por Freud y los avatares que la misma ha conocido, del mismo modo que las transformaciones de las ciencias del lenguaje, han debilitado la representación de un sujeto libre e incondicionado ante el cual se ofrecería en posición de exterioridad y con carácter de instrumento un objeto llamado lenguaje, el cual sería más o menos preciso para sus fines de comunicación y expresión. Dentro de ese cuadro de "libre expresión", nótese que la literatura aparece justamente como la ocasión por excelencia de la libertad de palabra.

No obstante, las líneas de estudio ya señaladas autorizan más bien a considerar el sujeto como realidad que se constituye en el ejercicio históricamente dado de la palabra ⁴⁸; es decir, como efecto (o defecto) de lenguaje, antes que como individuo libre que se apropiaría con mayor o menor plenitud de la instancia simbólica. ⁴⁹

Por lo dicho hasta aquí, debe quedar claro que al centrar la atención en algunos testimonios de los novelistas del período 1940–1950, se hace en el entendido de que se busca un "informante" entre otros, cuya declaración —no valorizada de antemano— podría ser útil para el planteamiento de ciertos problemas.

2. ALGUNOS TESTIMONIOS

Si se analizan, a la luz del código de la crítica, las motivaciones extratextuales de los novelistas del período, se observará la vigencia de la misma verosimilitud en las preocupaciones de los escritores.

Las tres oposiciones que se han distinguido en el código de la crítica, están presentes en mayor o menor grado en los documentos no literarios de los novelistas. La oposición articulada alrededor de la presencia del autor es la que aparece con mayor insistencia y es común a todos. Respecto de la polaridad organizada en torno de la capacidad referencial del discurso, se observan dos extremos: o es rebatida y por el contrario se buscan formas discursivas no asimilables a las "naturales" ya existentes (caso de Yolanda Oreamuno); o es programática y se propone la reproducción exhaustiva de modos de habla determinados (tal es el caso de Fallas y Dobles, cuya preocupación se ilustra claramente en los glosarios con que suelen acompañar sus obras).

Lo anterior, podría conducir a dar algunos elementos para la formulación de una poética de la narración del período 1940-50. Por lo demás, es de prever que ella no sería exclusiva a las obras de este período de la literatura costarricense.

Revisando el testimonio de los escritores en cuestión, se nota una gran uniformidad en las motivaciones extratextuales. Todos los autores ofrecen declaraciones en las que explícita o implícitamente manejan una idea bastante difundida del oficio del novelista.

En un rápido vistazo a la correspondencia y a los artículos de la autora de *La ruta de su evasión*, se encuentran afirmaciones como las siguientes:

*"He descubierto recursos que ni me imaginaba. Todo se cuaja en lo que vivo y en mí misma y en esas horribles discusiones y en esos pleitos y en esos tremendos dolores, encuentro las frases del libro. No podría ser de otra manera. No hubiera podido hacerlo y hubiera quedado vacío y artificial sino fuera por el dolor que hay concentrado en él."*⁵⁰

En el mismo documento anterior, que es una carta de Yolanda Oreamuno al novelista Joaquín Gutiérrez, se lee lo siguiente:

*"Solo una objeción de fondo tengo que hacerte: no es Puerto Limón el libro definitivo que tú puedes dar, ni el libro en que desarrollas tu intensa capacidad emocional."*⁵¹

En una entrevista concedida para la elaboración de una tesis de grado sobre su novela *El infierno verde*, José Marín Cañas explica su idea del quehacer del novelista. De sus palabras se reproduce un párrafo significativo por lo familiar que resulta en relación con lo dicho por la escritora ya citada:

*"He ahí el problema: VIVIRLA. El novelista tiene que vivir lo que está escribiendo. No es como el comentarista que discurre sobre un problema cualquiera: sobre la teología, la filosofía, la botánica, el descubrimiento o el ensayo. El novelista tiene que vivir. Transportarse a aquello que está escribiendo y vivirlo. Si uno vive le da vida."*⁵²

En el prólogo de la edición cubana de su novela *Mamita Yunai*, Carlos Luis Fallas afirma lo siguiente:

*"Con Mamita Yunai prentedíamos exponer ante los ojos de nuestro pueblo la verdad, solo la verdad, terrible, vivida por el autor en las entrañas del monstruo verde."*⁵³

En un artículo de Herrera García, este emite, a propósito de Yolanda Oreamuno, un juicio que suscribirían, sin problema, los demás autores en relación con su propia obra. Ahí subrayamos algunos conceptos:

"Yolanda Oreamuno, magnética y telúrica, hace un realismo modernizado por influencias novelísticas europeas y que lo convierten en un realismo psicológico, solo posible dentro de la profundidad del pensamiento, la verdad de la observación, la sinceridad de la introspección (...)." ⁵⁴

En una graciosa composición versificada con que acompaña su novela *Puerto Limón*, el escritor Joaquín Gutiérrez se refiere a su llegada al género novelesco. Nótese aquí cómo, si bien Gutiérrez se mantiene en la isotopía de los otros autores —a saber, la relación causa efecto entre experiencia personal y novela— se destaca el énfasis acordado a un aspecto que no aparece en los otros escritores, hecha la excepción de Yolanda Oreamuno. Nos referimos al valor otorgado al trabajo que en la literatura se realiza con el lenguaje. Queda la impresión de que en el caso de los dos autores antes mencionados, la instancia simbólica no se maneja del todo dentro de las representaciones exclusivamente instrumentales de los otros novelistas coetáneos. En efecto, priva en los demás autores la noción puramente instrumental del lenguaje y de la literatura. Esta idea cuyo trasfondo teológico ("el verbo se hizo carne") señalan algunos autores, indica que a la altura de 1940-50, la literatura costarricense se mantiene al margen de la aventura de lenguaje que caracteriza a la literatura contemporánea y a la hispanoamericana, en sus formas particulares, de unos treinta años para acá. Dice Gutiérrez:

*"Luego la novela,
buscar a los hombres en el duermevela
de la negra tinta y la hoja blanca,
domar la potranca,
asir la centella,
sentir la agonía, la angustia que mata,
hasta que de pronto, en el cuarto oscuro
actúa el conjuro,
florece en el frasco de tinta la estrella
y estalla la noche como una fogata."*⁵⁵

En estas pocas muestras, se cruzan reminiscencias de las poéticas romántica y naturalista. La primera en el sentido de que se aspira a una correlación entre autor y mundo narrador; la creación novelística se plantea así como la conformación y revelación progresiva de ambos factores. La segunda se evidencia en el valor concedido a la observación (o introspección, según el caso) y al criterio de verdad que sostiene al texto.

Esta concepción de la obra como mensaje del autor que simula convertido en hablante de ficción, no difiere radical-

mente del juego decimonónico de la creación novelesca. En este, la novela se plantea como un mundo que se crea a través de su autor a la vez que resulta un trasunto de su creador.

Este hecho ha sido frecuentemente destacado por los críticos bajo los términos de realismo, naturalismo y otros tantos ismos. Sin embargo, no se ha pasado más allá del interés clasificatorio y no se ha discurrido en torno de la significación que podría tener el asunto.

La poética que se advierte en los escritores puede, a su vez, concurrir como elemento explicatorio del hecho de que los estratos de los textos en cuestión se hallen en la relación de factores que constituye la "novela tradicional."⁵⁶

De resultar cierto lo anterior, la novela del 40 podría calificarse como un simple cambio cuantitativo respecto de las formas narrativas que hacia 1900 inauguran la llamada novelística costarricense. Habría que analizar la preocupación por el lenguaje —tematizada incluso en algunas obras— para establecer si dicho período efectúa una ruptura discursiva en relación con 1900 o procede a una ampliación de registros básicos antes dados.

Por otra parte, si nos atenemos a que la aparición de la narrativa denominada contemporánea se da —entre otros factores— a partir de una crisis del modo de narrar, tendríamos que la novela del 40–50 sería la consolidación del modo tradicional de narrar (v.g. Fallas y Dobles) y el ingreso de la novela costarricense en la crisis de la narración contemporánea y la búsqueda formal que eso trae consigo (Yolanda Oreamuno y Joaquín Gutiérrez).

Como dato final de este apartado, se destaca que para efectos del establecimiento de la poética del período y su respectiva teoría de lenguaje, nos parece muy útil la relectura de *Una burbuja en el limbo* (1946), de Fabián Dobles. En esta obra, a propósito del personaje Ignacio Ríos, es en donde, a nuestro juicio, se tematiza más en torno a problemas como hacia los que aquí se apuntan.

VI. EL CIRCULO DE LA SEMIOCRACIA

"Era entonces toda la tierra de una lengua y unas mismas palabras."

Génesis 11:1.

Si se ponen en relación los discursos críticos en torno de la obra narrativa del período 40–50, y los testimonios de los autores respecto de la misma, se acusa el manejo evidente de isotopías comunes, o si se quiere, de una abierta complicidad en la forma de lectura y escritura.

Ahora bien, y ya en el terreno de lo literario, un análisis de pertinencia semiológica hecha sobre los textos narrativos del período, arroja como dato primario una fuerte inclinación del grupo de obras hacia el tipo de relato denominado ideológico⁵⁷. Al respecto, tengamos en cuenta las distinciones que en el campo de la narratología ha efectuado Todorov:

"Desde nuestro punto de vista, hay una oposición que importa más que cualquier otra: implica saber si las unidades mínimas de causalidad entran recíprocamente en una relación inmediata, o si solo lo

*hacen por intermedio de una ley general de la cual resultan ser ilustraciones. Dado el uso que en él se haga de una u otra forma de causalidad, denominaremos a un relato donde predomina la primera causalidad relato mitológico, y a aquel donde lo hace la segunda, relato ideológico."*⁵⁸

*"El relato ideológico no establece una relación directa entre las unidades que lo constituyen, pero estas se nos aparecen como otras tantas manifestaciones de una misma idea, de una sola ley. A veces resulta necesario llevar bastante lejos la abstracción para encontrar la relación entre dos acciones cuya copresencia aparece a primera vista como puramente contingente."*⁵⁹

A la luz de lo anterior, el relato del período en cuestión, en tanto que clasificable como predominantemente ideológico, resulta un discurso regido por mecanismos familiares a los del discurso entimemático. Al igual que este último, el relato ideológico parte de datos básicos cuya explicitación es facultativa (imperativos derivados de tal o cual opción política o religiosa, verdades fundadas en leyes científicas vigentes, etc.). Al igual que el entimema, el tipo de relato que nos interesa, procede por ampliación a partir de claves cuya aceptación es obligatoria si se quiere leer el texto "como debe ser". Del mismo modo que el discurso entimemático impone encontrar y clasificar premisas válidas a priori, el relato ideológico exige para su lectura encontrar la ley general que desarrolla y amplía la diégesis de modo que el relato venga a ser una ilustración y comprobación de aquella. En ambos casos, se da un discurso de control que debe "tenerse en mente" y a la luz del cual es posible que el significado previsto tome el "curso normal". En ambos casos, se juega con la expectativa de un significado que se alcanzará y así la lectura es necesariamente hermenéutica.

Tenemos así que la constelación autor—obra—crítico, encuentra un común denominador en el mecanismo del entimema. Para el investigador esto no puede pasar inadvertido y se impone, pues, la consideración metodológica.

Visto el panorama de esta manera, se abren las siguientes opciones: o seguir en el círculo de esta constelación o introducir una diferencia que a la larga permita salir de él. En otros términos, las alternativas ofrecidas serían: o la reproducción infinita de un discurso que constata dentro de los límites de lo opinable o la adopción de una palabra que descubra y (¿y por qué no?) invente. Ante el dilema cabe una salida, que a lo mejor no sería tal dado su carácter aniquilante: el silencio.

Todo lo anterior nos lleva a pensar en la posibilidad de una perspectiva en la cual tanto el discurso crítico como el literario puedan ser considerados en su común denominador de prácticas discursivas, entre otras tantas, y puedan así ser vistos como relativos a determinadas teorías e ideologías de lenguaje.

Si fuera posible relativizar la obra y el discurso que de ella se encarga, al marco de una economía de sentido, a la larga podría obtenerse un discurso descentrado. Tal vez así se

podría evadir "la naturalidad" de ciertas formas con que no solo habla la literatura, sino que al mismo tiempo se habla de ella. Dicho de otro modo, si fuera posible unir ambas prácticas en el común denominar de una economía de lenguaje, surgiría la necesidad y la posibilidad de romper el círculo. Solo la introducción de esta diferencia, podría desvanecer los espejismos a que se arriesga cualquier actividad de palabra que no se asuma como tal.

La necesidad de poner en crisis ambos discursos, es algo más que un simple afán de poner en entredicho las verdades en uso. Con ello lo que se desea es plantear los comienzos del análisis justamente ahí: en el cuestionamiento de lo excesivamente creído y creíble.

Por el momento, solo así creemos posible un discurso que se viva a sí mismo como crítico al mismo tiempo que pone en crisis a la literatura. Con ello, de paso, se podría suspender la relación jerárquica de los metalenguajes, la cual supone —en su forma más torpe— la simple adopción de vocabularios técnicos sin detenerse a examinar el campo epistemológico que los hace posibles.

A nuestro juicio, estas consideraciones resultan indispensables si es del caso que quisiéramos suscribirnos, literalmente, como sujeto de otro discurso sobre la literatura costarricense.

Por otra parte, creemos que si fuera viable considerar obra y discursos afines como manifestaciones específicas de ciertas formas generalizadas de considerar (y de hablar) el lenguaje, se alcanzará una perspectiva global de investigación cuyas consecuencias son insospechables. Nos referimos a la posibilidad de confrontar literatura y crítica, en tanto que prácticas discursivas al mismo nivel de otras tantas, con algunas actividades translingüísticas fundamentales en la historia del país: discurso político, jurídico, pedagógico, religioso, etc. Es decir, que esto abriría la interrogante sobre el ideograma⁶⁰ básico de algunas prácticas semióticas decisivas en la historia de la sociedad costarricense.

En esta perspectiva tan ambiciosa, autor y crítico verosímiles no serían más que dos formas de representación de una de las muchas caras del poder: la semiocracia. Es decir, un tipo, entre otros muchos, de control de la producción de significados, producción en la cual la obra y la crítica verosímiles cumplen a cabalidad su función de instrumentos.

Siendo lo verosímil un principio de integración de un discurso a otro —o sea un mecanismo de alienación—, la crítica y la literatura verosímiles resultan formas específicas de control en el campo restringido de la producción de significados que se organiza en torno a lo literario; instrumentos mediante los cuales se asegura que dicha actividad se aliene en el Discurso y se transparente en el Orden.

Con base en lo anterior, algunas tareas se ofrecen al análisis. Alrededor de ellas habría, a nuestro juicio, que iniciar el próximo trabajo:

- a. *Determinar los mecanismos mediante los cuales la literatura y su crítica se integran o son integradas a las leyes de un discurso ideológico de base y funcionan de ese modo como instrumentos de reproducción y difusión del mismo.*

- b. *Desmontar los mecanismos de alienación y mostrar caminos por donde se podría liberar la producción de significados; en otras palabras, entregarse a la práctica de otras formas de lectura y escritura.*

Tal y como se nos muestra el asunto, hasta ahora lo que en Costa Rica se ha llamado crítica literaria, y en muchos casos literatura, ha asegurado en su ámbito la reproducción de las leyes de una textualidad global constituida por las esferas del poder en la formación histórico-social. La crítica ha tenido como función comprobar la integración de la obra o manipular al efecto en caso de que eso no resultara fácil. Sin embargo, habría que ver cómo lo verosímil se burla de sí mismo, cómo un discurso se recorta sobre otro y lo relativiza al denunciar los artificios de su "naturalidad".

Planteamos así la necesidad de apuntar a la eficaz censura que alimenta las buenas conciencias; necesidad, al fin y al cabo, de otras escrituras y lecturas que irrumpen en la armoniosa continuidad que el escritor se empeña en mantener y el crítico en constatar. Tal vez así el crítico (escritor o propiamente tal, en caso de que la distinción siga funcionando) pase de juez a hombre que critica, es decir, rompe, separa. Quizá de esta forma, la literatura y su crítica podrían aclarar esa zona difusa donde las palabras, los hablantes y la historia reciben el sello común de la ley y el sistema, al mismo tiempo que la invitación al proceso y la transgresión. Es decir, a esa zona difusa donde la biología, la semántica y la economía resulten instancias entre muchas otras, de un movimiento heterogéneo, múltiple y contradictorio: la producción de lo real.

De esta forma, persiguiendo la literatura, habríamos encontrado el lenguaje y todo lo que eso trae consigo. Estamos seguros de que, en este camino, el único riesgo sería el de verse acosado por el deseo de una subversión: la de los lenguajes, y la de los sujetos y las historias que ahí se hablan.

II PARTE

"Quel est le mot dominant d'une époque donnée, quelles sont ses orientations et ses formes de réfraction, qu'est-ce que fait office de milieu réfringent?"

Mikhail Bakhtine, *La poétique de Dostoievski*.

+ AFIRMACIONES = INTERROGACIONES.

Anteriormente, se advirtió que los escritores del 40-50 manejaban una representación básicamente instrumental del lenguaje. Luego se sugirió la posibilidad de que tanto el discurso literario como el crítico encontraran su raíz común dentro de una economía de sentido, la cual sería extensiva —tal como se indicó— a otros campos. Ahora bien, a la luz de estas consideraciones, se replantean algunos asuntos y surgen nuevas interrogantes en relación con el período.

En esta segunda parte, se recogen de modo sumario algunos de esos problemas. Su orden de exposición no implica necesariamente una relación jerárquica ni causal.

I. LOS AUSENTES

En nuestra opinión, algunas de las consideraciones hechas y otras que se harán luego, podrían concurrir como principios de explicación para los dos hechos que se destacan seguidamente.

El primero es el escaso interés que los autores del período conceden a la lírica. En efecto, solo muy pocos de estos escritores se entregan a la producción en dicho campo y aún, en estos casos, la obra está en desventaja respecto de la narrativa.

El segundo punto que llama la atención es la inexistencia de literatura fantástica en el período. Téngase presente que es por esta época cuando justamente algunos destacados representantes de la narrativa hispanoamericana inician el llamado realismo mágico y consideran agotados los verismos naturalistas y regionalistas.

En relación con estas dos ausencias, que podrían resultar significativas en alguna óptica, resulta muy sugerente una idea de Gérard Genette. Según dicho autor, el lirismo y lo fantástico son mecanismos privilegiados de liberación de la escritura respecto de los códigos de integración.⁶¹

Por otra parte, habría que preguntarse si en Costa Rica el desarrollo de la lírica a partir de los años sesenta no es un intento de salida hacia la liberación de una escritura literaria agotada en sus verosimilitudes. Por de pronto, nos parece que dicha eclosión de alguna manera continúa presidida por las concepciones de lenguaje que sostienen la producción narrativa del 40-50.⁶²

En el mismo sentido habría que examinar la aparición, por esa misma fecha, de formas de discurso narrativo que se orientan decididamente hacia lo lírico. Curiosamente, por lo demás, en ellas se revela una inquietud programática por el asunto del lenguaje. Piénsese en los textos de Carmen Naranjo, cuya preocupación por la cuestión del lenguaje es patente desde el título mismo de sus obras.

II. LITERATURA, INSIGNIFICANCIA, CRITICA

"Nosotros no tenemos palabras nuestras y por eso repetimos las palabras de los que nos hablan."

Miguel Angel Asturias, *Mulata de Tal.*

1. LA OBRA SUPERFLUA

Un rasgo común en muchos de los textos considerados, es la presencia de algún tipo de justificación o autenticación de lo escrito. La literatura no puede hacerse porque sí y es necesario procurarse una coartada que la legitime. Por eso, el relato ha de servir para algo y deberá dejar constancia, por todos los medios posibles, de que él tiene una razón de ser exterior y anterior a él.

De ahí que Juan Varela se abre con documentos judiciales. Por eso, a partir de la edición mexicana (1957) de *Mamita Yunai*, Fallas incluye "a manera de cuarta parte" un discurso político que "completa en parte el libro y le da más actualidad". Del mismo modo, a partir de 1968, *Puerto Limón* pre-

senta como previo al relato una autobiografía del autor en la cual se informa, entre otras cosas, del origen de sus obras. Marcos Ramírez, por su parte, incluye cartas cruzadas entre el autor y su traductora polaca y las mismas se presentan como aventuras del personaje en Polonia.

En esta misma perspectiva, léanse en Pedro Améz los rodeos del narrador para dar inicio a la historia. En *El Infierno Verde*, el mecanismo de autenticación es el truco de los manuscritos encontrados. En igual sentido funcionan las dedicatorias de *Mi Madrina* y la de la primera novela antes citada de José Marín Cañas.

Recuérdese, por otra parte, que tanto *Mamita Yunai* como *El Infierno Verde* fueron originalmente reportajes periodísticos por entregas. Ello a menudo se usa como criterio que legitima y respalda la confección del relato en novela.

A nuestro juicio, lo anterior podría ligarse con la concepción instrumental de lenguaje que parecen manejar —tal como ya se afirmó— los escritores del período. Dicha concepción acuerda a los significados una existencia muy particular y ello deriva hacia una peculiar relación del sujeto con su palabra.

La palabra, según esta óptica, es valor de cambio y sus fondos deben asegurarse en alguna parte si no se quiere quedar al descubierto (inautenticidad de la obra, insinceridad del autor, etc.). Cambiando el registro, podría decirse: la obra asegura la epifanía de un significado original y el texto no es así más que la encarnación del verbo.

Ahora bien, como este significado (que la obra supuestamente traduce, refleja, reproduce, etc.) es exterior a la palabra y preexiste a ella, la obra (y todo discurso) se ve siempre amenazada por el riesgo de caer en lo superfluo, en lo insignificante: ¿Al fin y al cabo, por qué escribir (decir) lo que ya está ahí de suyo presente?

Así, pues, el tipo de representación que el novelista se hace de su lenguaje implica que el hablante viva su discurso con "mala conciencia". Es indispensable que cualquier relación entre el sujeto y la palabra reciba su sanción en una instancia legitimadora exterior a ambos. Es preciso estar siempre listo a demostrar la coartada que autoriza el lenguaje y su intercambio.

2. LA CRITICA DE LO ACCESORIO

En este punto nos volvemos a encontrar con otro gesto común a la crítica y a la literatura. La necesidad de justificación y las dificultades para encontrar su razón de ser, son también rasgos manifiestos en la llamada crítica literaria. Como afirma Todorov, en torno de la obra literaria (y del lenguaje, en general, ¿por qué no?) pesa una suerte de "noli me tangere" y cualquier acceso teórico a ella resulta emparentado con el sacrilegio. La estilística, tal como la postula la escuela española, ejemplifica cabalmente esta "mala conciencia" de teorizar sobre el lenguaje de la literatura.⁶³

Por otra parte, nótese que si una concepción de lenguaje condena a la literatura a lo insignificante, la crítica literaria corre el peligro doblemente. Esta, al presentarse como discurso secundario respecto de otro que por todos los medios se define como accesorio, resulta doblemente amenazada de

insignificancia. De esta forma, si la escritura literaria se vive con una conciencia vergonzante, el problema se torna más agudo para la crítica que se encarga de ella, al no poder ser más que un accesorio de aquello que de suyo también lo es.

En la misma dirección de las observaciones hechas en esta sección, también podría considerarse un hecho frecuente en la narrativa del 40. Nos referimos a las constantes revisiones y modificaciones a las cuales los autores someten sus obras. ¿Exigencias de verosimilitud? ¿Atentados al propio código? Un caso muy notorio aquí resulta ser la novela **Puerto Limón**.

III. LA DESERCIÓN

"Mis dichos y hechos anteriores definitivamente me obligaban a buscar mi camino en otra dirección."

Carlos Luis Fallas, Marcos Ramírez.

1. LA NOVELA: UN LUGAR DE PASO

Un fenómeno que llama la atención respecto de los escritores del 40 es el hecho de que la mayor parte de ellos abandonen la literatura al cabo de un período más o menos breve de producción. Esta es época de varios escritores de libro único.

Así, tenemos que Adolfo Herrera García publica en 1939 su único libro, **Juan Varela**, y continúa luego en la labor periodística y en la producción de folletines radiofónicos. Después de su novela **Pedro Arnáez** (1942), José Marín Cañas cierra su trabajo literario y se le conocerá posteriormente por una destacada labor en los periódicos. En el mismo sentido, habría que apuntar también el caso de Abelardo Bonilla, quien inicia y termina su carrera de novelista con la publicación de **Valle Nublado** (1944); luego se dedica a una vertiginosa producción intelectual, muchas veces relacionada con asuntos literarios, pero desde una perspectiva de maestro y erudito investigador.

Carlos Luis Fallas detiene prácticamente su producción narrativa en 1954, año en que aparece **Mi Madrina**. Precisamente de este último autor encontramos interesantes declaraciones en torno del asunto:

"Se me quedó ese segundo tomo —se refiere a **Mamita Yunai**— en el tintero, como en el tintero se me han ido quedando también el segundo tomo de **Marcos Ramírez** y la continuación de **El Taller**, incluido como novela corta en el libro **Mi Madrina**, que apenas es la parte primera de una amplia novela sindical, etcétera. ¿Exceso de trabajo partidista, de diario trabajo revolucionario? No. Vergonzosa desidia mía, injustificable incumplimiento de una muy importante tarea revolucionaria. ¡Al fin tengo el valor de hacerme esta franca y pública autocrítica! ¡El torbellino revolucionario que actualmente agita al mundo, acelerado ahora en América Latina por la Gran Revolución Cubana, me permitirá cumplir esta tarea en los años que me restan?"^{6 4}

Otros escritores del período no detienen su labor literaria, pero se observa en sus cronologías largos períodos de silencio. El caso de Joaquín Gutiérrez resulta ilustrador a este propósito. En 1950 aparece **Puerto Limón** y no es sino hasta 1973 que vuelve a la novela con **Murámonos, Federico**. Recientemente, dicho autor publicó otra novela, **Te acordás, hermano**, originada en un texto de 1960, el cual fue desechado por el novelista al considerarlo insatisfactorio.

Obviamente, si se plantea el por qué de esta detención e inhibición de la práctica literaria, de inmediato podrían esgrimirse un sin número de explicaciones y justificaciones muy tentadoras. Con toda comodidad acudirían al efecto los argumentos del tipo: falta de tiempo; carencia de estímulos por parte del medio; problemas de mercado editorial; la situación política del país luego de los acontecimientos del 40 y así sucesivamente. Incluso, para estar a la moda, podría apuntarse el caso de una generación —como tantas otras— perdida.

Sin embargo, eso no sería más que hacer un silencio para colmarlo. Por el contrario, nosotros quisiéramos ahondar en ese vacío. Quizá ahí se puedan leer palabras no dichas, pero sí presentes. Por eso, es necesario formular el asunto en una perspectiva menos trivializante. Por otra parte, al señalar ese detritus no lo hacemos en actitud de lamentar pérdidas de creativities, decadencias de valores o espiritualidades amenazadas. Pensamos que, visto el fenómeno en otra óptica, su análisis podría reforzar —y sobre todo ampliar— la certidumbre expuesta en el apartado anterior; a saber, la idea de que en la concepción de lenguaje y literatura que manejan los novelistas se supone una conciencia vergonzante de la escritura, noción que tiene como correlato el carácter superfluo acordado a la obra.

Por todo lo dicho hasta aquí, las notas que van posteriormente tendrán, en principio, como telón de fondo, la problemática sujeto/historia/discurso, y de algún modo tratarán de apuntar a la misma. Aunque si la cuestión se plantea como problema para el análisis, pareciera más sensato iniciar el estudio por el examen de casos particulares, desearíamos arriesgar, no obstante, y a modo de hipótesis preliminares algunas interrogaciones=afirmaciones dirigidas al conjunto.

2. DE LOS FINES Y LOS MEDIOS

"Así llegaba a formar verdaderas novelas, disparatadas y extravagantes, y que, al aburrirme luego, tiraba yo al rincón de los sueños viejos para iniciar al punto otra, diferente y más entretenida."

Carlos Luis Fallas, Marcos Ramírez

En primer término, cabría preguntarse si el abandono de la escritura puede relacionarse con la noción de esterilidad atribuida a la práctica literaria. Tal y como ya se afirmó, a la concepción de lenguaje esbozada en los novelistas, subyace la noción de literatura como palabra siempre sospechosa de superflua y accesoria.

En otros términos, habría que discutir aquí la legitimidad de las siguientes suposiciones: ¿Se da un desajuste entre los fines de la literatura, tal como el novelista los concibe y los medios de los cuales le permite usufructuar la concepción de lenguaje que está en la base de su producción literaria?

Grosso modo, para el novelista del 40 —por lo menos en programa— la obra literaria se postula como lugar de reflexión y mostración críticas con miras, en muchos casos, a la incidencia práctica sobre estados de cosas inaceptables desde sus correspondientes posiciones. Sin embargo, podría pensarse que el desajuste medio-fines hace que la realización de tales propósitos, según el escritor, encuentre mejor suerte en otras actividades y ello desplaza hacia las respectivas actividades y formas discursivas.

En esta misma perspectiva, podría también pensarse que el abandono de la literatura evidencia la renuncia a las posiciones que en el texto supuestamente se defienden e ilustran.

Aunque estos planteamientos podrían tener alguna resonancia heurística, su desarrollo a la larga encerraría dentro del teleologismo que une a críticos y novelistas en su representación del lenguaje. ¿Cómo distinguir fines y medio en una práctica en que justamente la palabra pareciera anular esa distinción?

IV. LA TRADUCCION DE ALTA FIDELIDAD

"Y escribirás en ellas todas las palabras de esta ley."

Deuteronomio 27:3

En segundo término cabe también preguntarse en qué medida el desgaste de la escritura literaria en el 40 no obedecería a la vigencia de las leyes de la verosimilitud.

Tal y como se afirmó en el apartado correspondiente, el fin último de lo verosímil es la nivelación de los lenguajes —y de los hablantes, obviamente⁶⁵. Al reducir las prácticas discursivas a una común medida, la instancia simbólica se suspende puesto que la eliminación de las diferencias homogeniza el campo y con ello se aborta todo principio de contradicción⁶⁶. De esta forma, se hace posible mantener en reserva la existencia de la mediación simbólica. De paso, así se mantiene también en secreto el grado en que una formación socio-económica comparte (y sobre todo, confronta) su legalidad con la que rige la producción de sus discursos. No en vano, el ordenamiento insiste en que él garantiza el derecho de la libre expresión.

Lo verosímil, pues, impone el silencio ahí en donde podría asomar la palabra otra, el ejercicio de un discurso rarificado, y por lo tanto la virtualidad de un sujeto y una sociedad diferentes. Esto podría alterar la medida común y por lo tanto hacer manifiesto lo que debe pasar inadvertido a toda costa. Por ello, es necesario silenciar (se) (la) en beneficio de un discurso que oculte su naturaleza de tal gracias a la rentable transparencia que le brinda un campo inmunizado contra el brote de cualquier heterogeneidad.

Obviamente, en esta perspectiva, la literatura no puede ser otra cosa que la traducción de un significado dado siempre de antemano (¿por quién?, ¿dónde?, ¿cuándo?) y bajo el precepto, muchas veces sancionado en diversos niveles de la libre expresión, la literatura oculta la coacción a ser ante todo una traducción de alta fidelidad. Plantearse la escritura de otra forma, resultaría en potencia algo subversivo. De alguna manera, ello podría apuntar a la opacidad de una mediación simbólica que a todo trance ha de presentarse como cris-

talina, puesto que en ella, al fin y al cabo, se enuncian las leyes que organizan un tipo determinado de socialidad.

Así pues, resulta válido preguntarse si la detención de la escritura en el 40 no respondería a un cabal cumplimiento de la censura (y autocensura) que definen lo verosímil y la economía (de significados) en que dicho fenómeno ocurre.

Amenazada por lo insignificante, censurada por lo verosímil, la palabra literaria (¿y las otras?) no puede optar más que por dos alternativas: el silencio o la traducción infinita de un significado estipulado, y por tanto agotado, de antemano. Puesto que el significado existe antes y fuera de la palabra, la única tarea del escritor (y de cualquier hablante) es traducirlo, asegurar su reproducción. O, en último término "tenerlo en mente" y declarar innecesaria la simbolización de lo que ya está introyectado. Así las cosas, el sujeto hablante se obliga a ser la ocasión en que el significado se refleja, mero lugar de paso de una palabra que no es la suya. (¿De quién?). No en vano, también aquí el ordenamiento jurídico insiste en garantizar la propiedad de la palabra, homólogo de otras relaciones de propiedad.

Planteadas así la existencia del sentido, la palabra agota su destino en la difusión de lo siempre idéntico a sí mismo. Literatura es, entonces, antes que práctica y trabajo de transformación, una actividad más condenada a la esterilidad y a la tautología; al reconocimiento, no al conocimiento. Y esta suerte del verbo no es exclusiva de él; toda palabra es de sujeto, es de historia.

En este plano, la literatura solo puede ser transformación cuando, a pesar suyo, la escritura y la lectura logran asaltar EL SENTIDO (y sea esto dicho en todos los sentidos). Para nosotros es justamente aquí donde se ha vislumbrado una de las muchas posibilidades de una literatura revolucionaria (y esto también en todos los sentidos).

V. ¿QUE SE PUEDE DECIR EN LA LITERATURA?

"Pensar que hablando así, todo lo vuelven ustedes irreal, nada se siente que exista, ni el techo de paja, ni las paredes de caña, ni el suelo de tierra. Es que así es tal vez."

Miguel Angel Asturias, *Mulata de Tal*.

Por ahora, nos hemos detenido a considerar las razones que, a nuestro juicio, podrían conducir al escritor a desertar del campo de la producción literaria. A continuación, invertimos la perspectiva y nos preguntamos por las que motivarían el arribo a él. En otros términos, las interrogantes serían aquí del orden siguiente: ¿Qué puede hacerse y decirse en la palabra literaria de modo que ella se ofrezca como alternativa ante otras prácticas en principio similares? ¿Qué es lo que en ella lee y escribe el novelista y con él su historia, su tiempo? Así, la pregunta sería, en último término, si existe algún tipo de significado privativo de la obra literaria, el cual haría aparecer como necesaria su escritura; cosa que obstaría para que luego se le considere como accesorio y sustituible.

Corrientemente, se acepta que en virtud de una serie de coordenadas en el plano nacional e internacional, la década del 40 representa una época de crisis y de cambio en el seno

de la sociedad costarricense. Con base en esto, uno se vería movido a considerar —de hecho así se hace— la novelística del período como la lógica y natural expresión de tales circunstancias. Sin embargo, nos parece necesario poner en duda este cuadro, por lo demás en exceso familiar a determinismos mecanicistas y a epistemologías de la historia literaria que insisten en bastarse con “hechos brutos”. Justamente, este tipo de razonamiento caería en las mismas representaciones de lenguaje que manejan críticos y novelistas y encerraría en el círculo que nos parece indispensable desmontar.

En efecto —y para eso no se necesita mayor suspicacia— es un hecho que la novela del período se liga a la crisis histórico-social del momento. Sin embargo, el asunto se torna problemático cuando se plantea la forma que revestiría esa ligazón. En nuestra perspectiva, dicha articulación convoca de modo insoslayable un factor que, tal como se ha afirmado, en las representaciones del escritor y del novelista se descarta: el lenguaje, la instancia simbólica. Por ello, si la literatura se analiza como plano, entre otros, donde se escribe y lee una problemática social, es necesario replantearse el asunto más allá de nociones de “expresión”, “interpretación”, etc. Dichas nociones, tal como se ha visto, se imbrican en un campo epistemológico en el cual el ocultamiento del lenguaje es sine qua non. Mediante ellas se reduce el problema a un mecánico principio de traducción. Lógicamente, esto excluye de antemano la posibilidad de conceptualizar la relación literatura-sociedad como un juego de factores interactuantes.

Dicho de otra forma, el problema de la relación literatura y sociedad exige necesariamente considerar la presencia de la mediación simbólica y la vigencia que la misma tiene en el proceso. De ahí que para nosotros, previo a cualquier otro problema se presenta el de saber cómo se asume el lenguaje en la práctica del escritor. De ahí, el interés por establecer la representación que de aquel se da en la base de dicha producción y esto independientemente de cualquier otra opción del texto o del novelista.

La literatura asume sus coordenadas históricas en una práctica de la palabra, en una división social de los discursos. Ahora bien, la representación que de esto se maneja está imbricada en el conjunto de las representaciones que orientan la inteligibilidad de un momento histórico. Así, pues, el problema de cómo una determinada producción literaria asume su época y es asumida por ella, no puede resolverse en el nivel de la simple lectura —por lo demás, altamente condicionada— de la posición evocada o connotada en el texto, independientemente de la mayor o menor adhesión que esto pueda suscitarlos. De la misma manera, tal asunto no se puede plantear ni resolver basándose en la posición que el escritor sustenta fuera del texto, al margen también de la mayor o menor simpatía que esto nos promueva. La intersección literatura/historia no puede leerse en el significado aparente e inmediato de la obra —efectos de una lectura que no puede ser inocente. Y esto se dice, no para proponer un sentido oculto y terminar en defensores de una hermenéutica de nuevo sello, sino porque el hecho mismo de fundar la lectura (y la escritura) en la expectativa de un significado es ya el principio de una intervención ideológica.

A nuestro juicio, el problema anterior se plantea en la toma de posición que se da con el lenguaje y en él, en la relación práctica y de trabajo que se dan en una organización

simbólica cuyas leyes se comparten, pero se pueden confrontar con las de la formación histórico-económica.

Con los párrafos anteriores, no se ha respondido a la pregunta que se formula en el título del presente apartado. Obviamente, y por razones de táctica, el interés por la respuesta se desplazó hacia una reformulación de la interrogante. La contestación a la apremiante cuestión sobre el poder de la literatura, está inmersa en una problemática mayor: ¿Cuál es —en caso de que tenga alguno— el poder del lenguaje? Aquí, sin duda, la respuesta será relativa a las nociones y a las prácticas de lenguaje determinadas y determinantes.

VI. LA AUTOBIOGRAFIA

“Creonte: Cuando me imploras de esta forma, ¿qué deseas obtener?”

Edipo: Expúlsame de este país ahora mismo. Haz que me vaya a un sitio en donde nunca más pueda dirigir la palabra a ningún ser humano”.

Sófocles, Edipo Rey.

En páginas anteriores, se ha señalado cómo las obras del período 1940–50 han sido leídas en busca de ciertos elementos a los cuales se les atribuyen resonancias autobiográficas. La lectura de ese supuesto contenido autobiográfico ha tomado pie en la conjunción de dos términos. El primero es un supuesto implícito; a saber, la identificación de hablantes de órdenes diversos: narradores, personajes, escritores. El segundo es un fenómeno empírico: la presencia en los textos de rasgos específicos de la instancia de la narración⁶⁷ que se prestan a facilitar y confirmar la lectura efectuada desde el supuesto anteriormente enunciado.

La determinación del contenido autobiográfico, ha seguido en la crítica dos direcciones claramente discernibles: señalar la presencia del escritor en tanto que una personalidad, un carácter, un temperamento; y/o señalar la presencia del autor en tanto que asociado con ciertas direcciones sociales y políticas. Esta segunda dirección, como en su oportunidad se dijo, suele ser evadida por el crítico. Unos lo señalan para poner reparos a la calidad de la obra; otros lo difuminan para evitar objeciones o, si es del caso, lo subrayan para destacar valores. Lo importante es que, en ambas direcciones, el asunto se enfoca en términos de expresión, mensaje, y otros vocablos más derivados del principio de traducción.

A nuestro juicio, el problema autobiográfico es un problema válido. No obstante, para proceder a su desarrollo es necesario de previo tener clara cuál es la imagen de sujeto cuya huella apunta o borra el crítico. El sujeto buscado por la crítica no puede ser más que una representación derivada de su concepción de lenguaje, la cual, como se dijo, es compartida por los autores.

El asunto, entonces, se nos muestra válido, a condición de lograr un descentramiento respecto del cuadro común a críticos y escritores. En este sector, la discusión será relativa a las nociones que se manejen sobre la estructura del sujeto y sus relaciones con el lenguaje, y es por aquí por donde la discusión tendría que iniciarse. Por el momento, nos parecen

muy sugerentes los términos propuestos por algunos estudios semióticos atentos a las repercusiones del psicoanálisis⁶⁸.

Por ahora, pensamos que la concepción de lenguaje que parece advertirse en la base de la producción literaria del 40, condiciona la escritura (y la lectura que le hace el juego) a una relación imaginaria con la instancia simbólica. Esta relación supone una fusión e identificación con la palabra y eso lleva a desconocer la lógica diferencia del lenguaje y lo que eso pueda traer consigo: confusión de lo real y la realidad representada en el simbolismo, alienación del sujeto de la enunciación en el enunciado, etc.

Al respecto, nos parece interesante la observación de Barthes⁶⁹ sobre la particular ligazón entre el acceso al lenguaje, el relato y el complejo de Edipo. Así, el predominio del relato se vuelve significativo en esta óptica. Del mismo modo los simples títulos de algunos textos (v.g. *Mamita Yuni*, *Mi Madrina*) cobran resonancias diferentes. Esto se señala porque la relación imaginaria con la instancia simbólica supone una particular resolución del edipo.

Con las observaciones anteriores, no se pretende considerar el texto como síntoma ni hacer caso clínico del escritor. Lo que se desea es señalar la ligazón entre el edipo y una economía de lenguaje históricamente dada⁷⁰. Por otra parte, obsérvese que la relación imaginaria es propia de todo condicionamiento ideológico.

De lo que se trata entonces, es de enfocar el problema a la luz de una teoría que supere y, al mismo tiempo denuncie, los inmediatismos y mecanicismos del esquema autor-obra o, en último término sujeto-palabra. Estamos seguros de que más allá de estos, surgirán las heterobiografías.

VII. TODAS LAS PALABRAS PUEDEN IR A ROMA

Tal como se termina de señalar, una de las direcciones de la crítica al establecer las resonancias autobiográficas de las obras, consiste en señalar la presencia del autor en tanto que relacionado con ciertas orientaciones sociales y políticas. Ahora bien, basándose en los mecanismos antes apuntados y apoyándose en una valoración de la posición política de los escritores o de algunos enunciados legibles claramente en el texto, se ha hecho lugar común hablar de repercusión social, denuncia, tesis, protesta, etc. de varias obras —en particular las suscritas por escritores de militancia de izquierda—. De este modo, con toda facilidad los atributos acordados a la opción política del escritor se hacen extensivos a sus obras. De ahí que se destaquen escritores “revolucionarios”, en el entendido de que sus obras corren igual suerte. Obsérvese que, por otra parte, el gesto implícitamente señala también escritores y obras “reaccionarias”.

A nuestro juicio, la investigación en este sentido ha de comenzar por suspender la opacidad referencial del texto y la sobrevaloración de la intencionalidad del escritor. La mentada filiación revolucionaria o reaccionaria hay que considerarla, tal como se dijo, desde el punto de vista de la economía de lenguaje en que las obras se inscriban de acuerdo con las leyes que las organizan en tanto prácticas discursivas. Una salida a este problema sería desmontar las claves que el texto amplía e ilustra, si es del caso que se trata de relatos ideológicos en el sentido que antes se apuntó. Así una vez estableci-

das las premisas de base se podría hallar su inserción ideológica y asunto resuelto.

No obstante, la operación anterior supone una producción de sentido controlada, la cual en la práctica no se realiza, puesto que la distorsión es connatural a todo lenguaje y a toda lectura-escritura. Por otra parte, eso sería montar todo un aparato legislativo a partir de un binomio cuya legitimidad misma habría que comenzar por demostrar.

Por ahora, pensamos que, en virtud de las presentaciones que sobre el lenguaje parece manejar el novelista del 40, la toma de posición —en caso de que se aspire decididamente a ella— no puede llevar, en principio, más que a enredarse en los hilos que mueven la racionalidad de sistema de cosas que justamente se quiere poner entre paréntesis.

A nuestro modo de ver, el novelista del 40–50, en tanto que novelista, vive (habla) la crisis del período en una forma contradictoria y reductora. Su trabajo literario, en principio, y debido a la ideología de lenguaje que lo condiciona, no supone la puesta en crisis del sistema simbólico que es correlativo al sistema socio-económico. ¿En qué medida las nociones de política manejadas y practicadas en la época no son responsables, o tributarias de este fenómeno? Por de pronto, este no parece un nivel legítimo para plantear la articulación política/ literatura y una manera de convertir el texto literario en el lugar en donde se discuten tan álgidas cuestiones.

Según lo anterior, el novelista enfrentaría la crisis básicamente como fenómeno localizado en ciertas instancias (economía, orden jurídico, etc.), pero no en aquellos planos en que él, en tanto que novelista, tiene que trabajar: la producción de discursos, de sentidos.

Si lo anterior pudiera ser desarrollado a cabalidad, tendríamos así que en la base de la producción literaria del 40–50 existe un efecto ideológico en relación con el papel que en dicho proceso juega la instancia simbólica. En virtud de una ideología de lenguaje, que acuerda a la palabra la exclusiva función de vehículo neutro en un circuito de intercambio, una problemática social y simbólica se asume y se habla en términos reductores. La concepción instrumentalista de lenguaje permite así ocultar la medida en que lo social se da, además de en otros planos, inscrito en una red discursiva cuyas coordenadas son actuantes en el proceso. Es esto lo que nos parece un fenómeno derivado de una larguísima historia.

Vistas así las cosas, el período 1940–1950 se nos ofrece como una producción literaria atravesada por una contradicción fundamental: el escritor, con diversas variantes y en frentes variados, se plantea a la cabeza de alternativas de transformación de la sociedad, pero su práctica de lenguaje no parece estar en consonancia con ellas.

Al señalar esta particular coyuntura, el interés no es formular con base en ella un juicio moral o del tipo que sea. Mucho menos deseamos aquí, en virtud de otras épocas y otras lecturas, declararnos poseedores de una verdad y exhibir así errores y aciertos.

Nos interesa destacar esa contradicción, porque es justamente ahí donde, a nuestro juicio, debería comenzar la lectura crítica de los textos. Ella probablemente nos llevará a desa-

prender algunas cosas y a modificar la imagen que solemos hacernos de algunas otras. Si tal cosa llegara a ocurrir, en buena hora. En ciertas épocas, todos los santos resultan verosímiles; incluso los laicos.

Pensamos que a partir del establecimiento y análisis de este conflicto podría discutirse el legado que este período brinda a la historia de la sociedad costarricense. Tal vez en esa paradójica situación se halle la enseñanza que nos puede ofrecer la aventura de unos hombres que, como hoy nosotros, quisieron hacerse, significarse el mundo. Con suerte, gracias a ellos podemos cruzar el país de las sirenas y dejemos de buscar y encontrar las palabras que ya nos andaban buscando.

VIII. POLÍTICA DE LA LITERATURA, LITERATURA DE LA POLÍTICA.

"Pero como lo que hablan los que nos dirigen la palabra, está bien dicho, nosotros lo repetimos."

Miguel Angel Asturias, *Mulata de Tal*.

Las consideraciones anteriores, nos han remitido a un terreno en que los malentendidos, los dogmatismos y la intolerancia parecieran estar a la orden del día. Nos referimos al campo de la discutida intersección de la literatura y la política. En el caso de Costa Rica, pensamos que, tal como se dijo, el período del 40 constituye una magnífica ocasión para discutir sobre el asunto ya que, a nuestro juicio, es por este período cuando en la historia de la literatura nacional aparecen las primeras obras que abiertamente se plantean en relación con alternativas políticas. Con esto, no se afirma que el problema no se plantee —por parte del escritor— o que el asunto no deba plantearse —por parte del analista— en épocas anteriores o posteriores. Lo que se quiere destacar es que en este momento el asunto reviste carácter programático.

Como paso previo a la discusión en este terreno, creemos necesario suspender la credulidad atribuida a las reductoras distinciones del tipo: literatura comprometida, no comprometida; realismo con fronteras, sin fronteras; torre de marfil, arte con mensaje, etc. Nos parece, incluso, más apropiado cuestionar el origen mismo de tales distinciones y tomar conciencia de las representaciones que ahí se pueden originar.

A nuestro juicio, la relación política y literatura no debe resolverse en una legitimación (o condenación) de esta por aquella. Prejuiciar sobre la relación en virtud de una subordinación de la literatura a la política es permanecer en el ámbito de una concepción de lenguaje que es necesario desmontar. Dicho planteamiento, por otra parte, no puede más que encontrar en algún momento, y en sus múltiples variantes, el gesto platónico de fundación de la República: expulsar a los poetas.

A la luz de la producción hispanoamericana de hoy, la literatura y política se nos plantean más bien como el desarrollo de una política de lenguaje en la cual el texto se asume como trabajo y no como instrumento neutro siempre al alcance

de la mano para traducir esta o aquella alternativa.⁷¹ De esta forma, la práctica literaria irrumpe en la transparencia de una supuesta ingenuidad del verbo y al frustrar las expectativas de una ilusoria plenitud referencial; muestra los mecanismos del sentido y relativiza y destruye lo que el lenguaje no puede menos que vehicular. En este sentido, en el texto hispanoamericano de hoy ya no es posible pensar en la expresión —más o menos metaforizada, más o menos adornada— de una orientación política. La producción literaria se ha convertido en el lugar donde se arriesgan los sentidos, antes que la ocasión de resolver un significado previsto.

El escritor hispanoamericano de hoy no plantea su función social como un simple cuestionamiento del orden y una consiguiente expresión de eso en la obra. La literatura se niega a traducir (sic) alternativas políticas; antes bien, las trabaja y en ese sentido las transforma e introduce las propias. Y en este punto, la práctica literaria toca los márgenes de la disidencia; de ahí su peligrosidad para estos o aquellos

Las transformaciones profundas que el discurso literario ha experimentado en Asturias, Cortázar, Donoso y tantos otros pueden leerse así como el mejor desmentido a una concepción ancilar de la literatura y, por extensión, del lenguaje. En estas metamorfosis —que han comenzado incluso por desenmascarar los signos mismos que identificaban el discurso llamado literario— lo que se busca no es la aparición de un significado, nuevo o viejo, sino precisamente el cruce y el choque de tantas legalidades que hoy nos sostienen. Lo que se subvierte, al fin y al cabo, es la división social de los discursos y en este desajuste de las representaciones, las palabras y los hechos es en donde puede leerse una nueva y radical inteligibilidad. La ilusión de una plenitud se ha suspendido porque el escritor toma conciencia de que las palabras no remiten solo a las cosas y a sus hablantes; llevan a otras palabras, a otras historias.

Aquí, pues, la impugnación no se da solo con el lenguaje; se hace en el lenguaje mismo. Se ha descubierto que el Orden tiene su discurso y que este tiene su orden. Es ahí donde se transparenta una organización de posibles históricamente dada; es en esa organización, transparentada por una ideología de lenguaje, donde se ocultan las prohibiciones y tabúes que, junto con tantos otros factores aseguran un orden social.

La literatura hispanoamericana de unos treinta años para acá, trabaja, a nuestro juicio, en el asalto de la racionalidad misma de nuestros lenguajes y en este trabajo amenaza los discursos que hoy brindan un mínimo sentido a nuestro mundo. Y es que de otra manera, fácilmente se puede recuperar como prótesis lo que de buena fe desea ser una protesta.

Con estas observaciones, solamente apuntamos a la necesidad de leer el texto de ayer a la luz del actual; es decir, a la necesidad de releer aquel.

III PARTE

I. EL PRINCIPIO Y EL FIN

Las consideraciones anteriores resultan significativas si se las confronta con un análisis del tipo de final que se da en muchas de las novelas del período que nos ocupa. Si bien el asunto, estudiado dentro de una retórica de los tópicos de

inicio y final de la obra, podría catalogarse como uno más entre una serie de procedimientos afines, no por eso dicha reducción agotaría las posibilidades de lectura.

Un discurso dado es una segmentación hecha sobre la cadena, en principio ilimitada, del lenguaje y existente siempre antes del acto particular de habla. Ahora bien, la forma en que se planteen el inicio y el cierre, y el hecho mismo de que el discurso se conciba a la luz de estos dos puntos de segmentación y como estructurado por ellos, es asunto que va más allá de meras opciones personales.

Comenzar un acto discursivo es, al mismo tiempo, significar que el hablante "decide" imbricarse en la masa de los discursos posibles y justificar de alguna manera esa inserción. Esto implica aceptar, rechazar, modificar, las leyes que ofrecen los universos discursivos sobre cuyo fondo se va a leer y escribir una palabra. Comenzar es otorgarse, de alguna manera, el poder de hablar y es una operación paradigmática por excelencia. Comenzar es una selección y, en cuanto tal, puede ampliar, restringir, excluir, distorsionar, imitar.

Terminar es, en cambio, una operación de tipo sintagmático. El gesto de conclusión es un señalar que el discurso entra en la categoría de discurso ya dicho y es, por tanto, un regresar o reingresar en la masa de todos los discursos. Terminar es, así, plantearse en cierta forma una interrogante: ¿Cuál es la relación (filiación) del discurso que aquí se termina con todos los discursos ya emitidos?; ¿cuál es la relación del discurso ya dicho con todos los que se podrían decir, con todos los que se hubieran podido emitir?

Cualquier práctica discursiva pensada en términos de principio y de final se obliga a una doble operación que se articula paradójicamente. El comienzo es una apertura, en teoría, hacia todas las posibilidades significativas; plantearse la necesidad de un final es, en cambio, obligarse a una progresiva reducción de las mismas. Dentro del esquema principio-fin, como puntos de segmentación necesariamente estructurantes del discurso, la apertura se da para que en algún momento sobrevenga el cierre. Este puede retardarse, soslayarse momentáneamente, pero no puede obviarse puesto que el discurso tendrá que interrumpirse. En algún momento, el proceso tendrá que suspenderse y reduce así la extensión de posibles que originalmente lo fundó.

Planteados el discurso narrativo en estos términos de principio y fin, necesariamente se define como un movimiento de expansión y contracción. Esto le da una ley de verosimilitud que se configura como el paso de lo ilimitado a lo finito, de lo múltiple a lo singular; o, si se quiere, de lo heterogéneo a lo homogéneo. El relato sigue así una táctica similar a la de la definición: el gesto de arranque da forma a un definiens que se desarrolla a lo largo de la diégesis; el acto de cierre nombra un definiendum o apunta hacia él.

En la perspectiva de principio y fin, como términos de mutu implicación, el discurso narrativo iría, en último término, de una apertura al riesgo ilimitado de los sentidos a una eliminación progresiva del mismo. Así visto, el relato, este se plantea como palabra que se otorga, en principio, todas las posibilidades del lenguaje al mismo tiempo que se obliga a renunciar a ellas en virtud de la existencia necesaria de un fin. Desde este punto de vista, los trucos del relato (comien-

zo in media res, distorsiones temporales de variado tipo, etc.) no hacen más que ocultar el hecho y postergar el silencio final. En esta óptica, el relato sobrevive gracias a los giros cataclíticos; su destino es el de Scherezade en *Las mil y una noches*: procurarse los medios que le impidan escapar al final, a la muerte.

Obsérvese que lo que se llama ausencia de final en obras como las de Kafka deriva, no de una ruptura de la retórica, sino de una relación diferente con el lenguaje y en él. Este tipo diferente de relación suspende justamente la vigencia de las clasificaciones puesto que se otorga la potestad de renunciar al final; es decir, se arriesga a permanecer en la apertura hacia las posibilidades ilimitadas del sentido y, de tal manera, deja abierta su inteligibilidad, su lectura.

II. LA REVELACION

En las novelas del período 1940-50, el tipo de final configura lo que denominaremos, por ahora, una aparente estructura de revelación. Bajo tal concepto se entenderá el hecho de que en la narración, el final de la historia anuncia al mismo tiempo el comienzo de otra que se presenta como de signo contrario, o, por lo menos, diferente. La novela termina, entonces, para señalar otra cosa; ahí la escritura se agota y únicamente puede limitarse a apuntar hacia esa otra dimensión. Sin embargo, en ella, obviamente, la palabra literaria no tiene vigencia.

El final de la historia revela, así, la posibilidad de otra historia y, al mismo tiempo, la suspensión del discurso indica que ella no es del orden de lo narrable, del lenguaje, en último término. La historia continuará, pero ya no es necesario (o posible) escribirla. De esta forma, el relato se concibe en una óptica teleológica, puesto que su final está predeterminado en su concepción misma. La historia se orienta hacia un objetivo: su final y la comprensión a la cual eso da lugar. Fin y final se convierten aquí en sinónimos.

Al efecto, el modo de concluir *La ruta de su evasión*, *Una burbuja en el limbo*, *El sitio de las Abras* y *Puerto Limón* —para no citar más que algunos pocos ejemplos— nos parecen muy interesantes. Sin embargo, por razones prácticas el caso de *Marcos Ramírez* de Carlos Luis Fallas, resulta muy ilustrador para este propósito.

III. MARCOS RAMIREZ Y EL EFECTO DE REALIDAD

A primera vista, *Marcos Ramírez* puede leerse —de hecho así se ha leído— como la historia de la formación de un personaje. Leído como "novela de formación de personaje"⁷², la obra contaría el proceso de maduración del héroe y la diégesis toca a su fin en el momento en que este alcanza los atributos necesarios para comenzar una vida nueva y verdadera. La vigencia de la narración se agota aquí con el objeto de que ante el personaje se revele la posibilidad de esa existencia. Marcos Ramírez vislumbra la posibilidad de una coherencia, de una armoniosa totalidad, aunque no por eso cargada de sufrimientos y desventuras de acuerdo con los pocos indicios que el narrador aporta al efecto.

No obstante, en *Marcos Ramírez* el análisis de su tipo de final y algunas observaciones sobre su instancia narrativa

abren posibilidades diferentes de lectura. Esto es lo que se discutirá a continuación. Para tal efecto, se tomará como base algunos fragmentos de los párrafos finales de la obra:

"Contra ese miedo estúpido yo intentaba razonar, sostenido y alentado por mis incipientes convicciones. Sin embargo, de improviso di un salto y sin saber ni cómo saqué el papel y lo arrojé a la vía. Y entonces, avergonzado, reaccionando furioso ante esos temores que todavía me dominaban, grité con desesperación (. . .)"
73

"— ¡No creo en nada . . . ! ¡ ¡ Yooo nooo creooo . . . ! !

Me defendía aferrándome con desesperación a mis nacientes convicciones, forjadas al calor de mil lecturas. Y así luché por largas horas contra mis propios temores atávicos y contra todos los fantasmas creados a través del tiempo por la ignorancia y la estupidez del hombre, hasta que cesó de llover y oí cantar los gallos en las cercanías. Entonces recobré mi tranquilidad y pude burlarme de todas mis pasadas congojas.

Fue esa una lucha terrible, que me hizo sudar a pesar del viento y del frío; pero una lucha que ya no tendría que volver a librar nunca más". 74

"Asomó el sol. La claridad del día dispuso todas mis dudas y vacilaciones: definitivamente me iría para Limón. Allí estaba la inmensidad del mar, allá me aguardaba el barco que habría de llevarme a conocer todos los puertos del mundo. Y en espera del tren comencé a pasearme para un lado y para otro, estremeeciéndome del frío todavía, pero muy contento, feliz, silbando.

¡Se iniciaba la gran aventura, la aventura de mi vida!" 75

En primer término, obsérvese que el final de la novela propone una apertura. La historia termina para dejar lugar a otra: "la gran aventura de mi vida". Principio y fin son, entonces, intercambiables: terminan las aventuras del personaje y comienza la gran aventura del narrador. Con su frase última, el texto declara que tiene una prolongación; va a continuar más allá de la palabra fin que lo cierra: el personaje sale de la novela, tiene un futuro. Con esto se produce un "efecto de realidad": la incorporación de la literatura en la vida.

Por otra parte, dado que se trata de un narrador-personaje, el efecto anterior se hace extensivo al primer término. Al conferir al personaje una existencia futura, el final de la novela asegura también la existencia del narrador. De esta manera ocurre el gesto inverso: la vida se incorpora en la literatura. La obra "da realidad" al personaje y con eso certifica la vida del narrador. Ahora bien, como este narra su pasado, de ahí se deriva que lo contado ha sido vivido.

Siguiendo el razonamiento anterior, se puede afirmar que el relato está legitimado y autenticado por una experiencia vital; en ella nace el significado que la obra vehicula, traduce. La autenticidad y la sinceridad de la novela quedan

así aseguradas. La literatura es la vida misma. Escribir es vivir y a la inversa.

En resumen, la frase final provee al texto de un espacio diferente y exterior a él: la vida, la realidad. Aquí se origina la obra y aquí obtiene su razón de ser. Por otra parte, ese es el espacio donde se va a escribir.

El círculo es perfecto: la obra continúa en la vida dando un futuro al personaje; eso le atribuye realidad al narrador y a la vez certifica la verdad de lo contado. Así, el acto de narrar se convierte en expresión de la vida en la obra. Entre realidad y palabra, entre novela y vida hay adecuación cabal.

IV. NOTAS PARA OTRA LECTURA

Las observaciones anteriores son suficientes para advertir que "el efecto de realidad" propuesto por la frase final trabaja de un modo muy particular. Gracias a la verosimilitud se opera una inversión de términos: el efecto es la causa; lo que viene después produce lo que está antes.

Ahora bien, si se observa la instancia narrativa, se encuentra que Marcos Ramírez posee un narrador autodiegético⁷⁶; esto quiere decir que ese plano es una instancia doble, un elemento único donde se reúnen dos factores: el personaje que es agente o paciente de la acción y el narrador que cuenta esa acción como asunto del pasado.

Por otra parte, el código predominante de focalización es el del relato no focalizado⁷⁶ y ello supone una jerarquía en la cual el rango superior corresponde no al personaje, sino al narrador. Este es una instancia englobante; aquí se maneja el atributo de la verdad. Bajo la apariencia de un factor único y homogéneo el texto opera con elementos de nivel y rango diversos. Marcos Ramírez cuenta la historia de un niño desde la posición de un adulto cuya palabra es por convención la verdadera. (Habría que discutir hasta qué punto la obra no es tributaria de ciertas representaciones, por lo demás altamente difundidas y discutibles, sobre el mundo infantil).

Tal como se desprende de lo dicho, el narrador protagonista puede dar origen a una reducción: narrador= personaje. No obstante, si bien el modo de narrar implica la coincidencia de dos elementos en una sola entidad, el análisis puede desglosar estas perspectivas diferentes que han sido niveladas en un factor único; este no es necesariamente homogéneo tal como se podría derivar de una primera impresión.

Así, pues, la distinción de dos factores heterogéneos que el discurso disimula en el modo de narrar, autoriza, por lo menos, una lectura doble del tipo de cierre y de la obra en conjunto. A partir de aquí la primera operación de lectura consistirá en diferenciar las perspectivas del narrador y del personaje respectivamente. Si se recuperan y cotejan las diferencias que el texto homogeneiza el "efecto de realidad" se suspende y la obra puede leerse de otras maneras. Por otra parte, a lo mejor así también se suspende la clasificación de Marcos Ramírez como literatura infantil y en su lugar surge la posibilidad de preguntarse, más bien, si lo infantil no estará en las formas de lectura a que ha sido sometido.

Es viable considerar el final y el efecto propuesto como asuntos relativos únicamente al narrador. En efecto, es su perspectiva puesto que la "gran aventura" remite a la exis-

tencia que él ya ha vivido efectivamente cuando se dispone a contar. Puede calificarla de ese modo o de cualquier otro, puesto que narra desde una instancia presente lo que ya ocurrió⁷⁷. El futuro que ante Marcos Ramírez se perfila en tanto personaje es, obviamente, historia pretérita desde el tiempo de la narración.

Para recuperar la perspectiva del personaje, recordemos el final de la novela. En este punto, Marcos se halla en una de sus tantas cadenas de infracciones. Contraviene el orden jurídico y escapa a la sanción por medio del viaje; en esta fuga reniega de la religión y su sacrilegio queda impune invalidando así la legitimidad de aquella a los ojos del personaje; a su vez, esta toma de posición le infunde valor y toma rumbo a Limón, con lo cual infringe una vez más el orden familiar. Independientemente del cierre-apertura que el narrador puede proponer gracias a la jerarquía de su tipo de discurso, al final Marcos es transgresor de varios ordenamientos. Sus aventuras lo sitúan al margen de la ley de Dios y de la de los hombres, órdenes cuya complicidad ha venido, por lo demás, observando desde que inicia sus aventuras.

Para el personaje, el final es un distanciamiento de un tipo de orden simbólico, el rechazo de un orden de representaciones con el cual tiene una larga historia de conflictos. Todo eso es posible gracias a sus lecturas. Ellas le permiten acceder a otras posibilidades, le significan que en el futuro es posible darse otra visión del mundo. Para el personaje, lo que se muestra al final no es la vida así no más, sino más bien la certeza de que ella puede simbolizarse y vivirse de otras formas.

Nótese, por otra parte, que el narrador pone el énfasis en la ruptura del personaje con el orden religioso. En cuanto al ordenamiento jurídico, no se dice nada; en cuanto al familiar, la separación se presenta como momentánea puesto que más tarde escribirá a su madre y la pondrá al corriente de lo sucedido. Así, pues, de los órdenes involucrados en la múltiple transgresión del final, la ruptura únicamente es definitiva con la religión.

El gesto final de Marcos Ramírez es un acto relativizador, es confrontación y destrucción de órdenes simbólicos. El cruce del texto religioso con sus lecturas desenmascara a aquel. En este choque la religión descubre su naturaleza simbólica ante el personaje; su ley es palabra escrita, por lo tanto su escritura puede confrontarse con otras y en esta relectura, desecharse, romperse. Por lo demás, eso no es nuevo en el personaje; esa ha sido su tónica a lo largo del relato. Las peripecias del personaje se originan en su particular relación con las lecturas y, en general, con todo tipo de discursos. La "imaginación" del personaje lo invita constantemente a dejarse llevar por ciertos textos y sus congojas tienen origen en el desajuste que se produce entre ellos y los ámbitos en que articula su vida: familia, barrio, escuela, etc. El personaje se mantiene siempre al borde de algún riesgo debido a su continua dispersión de significados; por eso no puede menos que vivir en pugna irresoluble con las diversas instancias del orden y la ley.

Al final de la historia, Marcos se distancia de un orden y entrevé posibilidades; pero, ellas no pasan de tales; lecturas, al fin y al cabo. Al cerrarse la novela, el personaje queda al margen de las leyes y únicamente posee "incipientes convicciones", resultado de sus aventuras a través de los libros. Son

ellas las que le revelan otras formas de comprensión del mundo. Sus "nacientes convicciones" no se aclaran; de ellas prácticamente lo único que se sabe es que han sido leídas. El narrador será quien las especifique y les dará consistencia en la gran aventura de su vida, la cual ya ha sido vivida cuando se dispone a contar.

1. EL FINAL DE LAS AVENTURAS

Ahora bien, si se confrontan las dos perspectivas en juego, tenemos que el gesto final del narrador produce un efecto de reducción sobre el personaje. Las aventuras de Marcos Ramírez nacen en el cruce de paradigmas contradictorios que el personaje no logra articular de modo coherente y armónico con su realidad. Es el narrador, quien, gracias al tipo de final, logra esa conciliación que Marcos no ha podido realizar a través de sus aventuras.

La frase final no es solo reductora del personaje. Gracias a ella se produce una identificación y una integración. Con este giro el narrador, inscribe al personaje en la aventura de su vida y con ello los dos elementos se identifican y fusionan en virtud de la gran aventura. Esto viene siendo preparado de antemano ya que la adhesión del narrador a la visión del personaje se ha hecho progresivamente a lo largo del discurso. Por otra parte, eso es ley de narración ya que el tiempo de la historia se acerca paulatinamente al de la narración y el personaje termina encontrando al narrador. Lógicamente, si se trata de narración autodiegética, el encuentro de las dos dimensiones temporales puede operar la fusión de los dos factores que se distinguen y separan por sus funciones: el narrador cuenta, el personaje sufre o ejecuta acciones.

Con el gesto final del narrador, el personaje ve el fin de sus aventuras y de sus transgresiones. El vagabundeo de Marcos a través de las lecturas ha encontrado la figura del narrador y con ella la ley de la narración: la palabra fin. Marcos nuevamente es recuperado por un orden: las leyes de un tipo de discurso, la narración estructurada entre principio y fin.

De este modo, el personaje queda sin sanción en el universo del relato, pero la encuentra en el orden del narrador. Este no podrá transgredirse, las leyes de un modo discursivo lo impiden.

Para Marcos el final no es más que otra de tantas posibilidades de poner sus lecturas en funcionamiento. El personaje queda en una más de sus aventuras, en uno de sus tantos movimientos palabra-realidad. Es el gesto del narrador el que detiene el movimiento y deja al personaje inscrito en su órbita. El transgresor Marcos Ramírez no puede continuar sus pillerías; ha quedado atrapado en el orden del narrador, en la ley discursiva que exige terminar y con ello fusionar e identificar. La definición ha terminado aquí.

El relato se acaba porque las posibilidades de aventuras y de transgresiones son agotadas por el narrador en su gesto final. El niño se hace hombre; el personaje deviene narrador. Así la gran aventura de la vida, el "efecto de realidad", identifica personaje y narrador y fusiona ambas instancias. En este punto, dos es igual a uno. La multiplicidad y las aventuras ya no pueden tener lugar; las aventuras se reducen a una sola: la del narrador.

Marcos Ramírez acaba porque las posibilidades de significados se reducen a uno gracias a la instancia totalizadora del narrador. En este punto ya no hay conflicto de lenguajes, de paradigmas; hay monofonía. La obra termina porque la posibilidad de múltiples aventuras, el lenguaje, debe ser silenciado para que advenga un "efecto de realidad". Con el gesto reductor del final, el narrador detiene el motor de la historia: la multiplicidad de aventuras. Detiene al mismo tiempo la posibilidad de cualquier otra aventura: el lenguaje.

La desaparición de la multiplicidad es contemporánea de la detención de la escritura. Una vez que el narrador reduce las aventuras del personaje a la suya, el proceso y la escritura se detienen: sobreviene el silencio, la ausencia de significado. Pero, es justamente aquí donde el efecto de realidad se hace presente para colmar el abismo que inaugura la palabra fin y el hueco vacío de la página en blanco.

2. LA GRAN AVENTURA

Por otra parte, a la perspectiva del narrador subyace una valoración jerarquizante. El subtítulo de la novela es "aventuras de un muchacho"; en cambio, lo anunciado al final es la "gran aventura". El gesto del narrador en el tipo de conclusión remite así a su figura y la connota como superior respecto del personaje. Lo que se anuncia al final, no es una entre muchas otras aventuras, sino la gran aventura, que es justamente la vida del narrador.

La historia contada es, entonces, para el narrador una serie de peripecias infantiles, "chiquilladas"; lo importante es lo que sigue: su vida. En la perspectiva del hablante primario, el final de la obra no es más que el principio, la preparación de algo decisivo. El personaje lo único que ha hecho es dar tumbos; lo fundamental será la gran aventura una vez que se haga hombre: es decir, una vez identificado y fusionado con el narrador. Pero eso es algo que va más allá del texto, del lenguaje.

El efecto de realidad pretende dotar al texto de una prologación en la vida. Sin embargo, el gesto valorativo del narrador delimita implícitamente dos ámbitos opuestos y discontinuos: novela (aventuras del personaje)/ vida (gran aventura del narrador). La primera tiene sus fronteras: las del texto, las del lenguaje; más allá comienza la vida. La obra es letra muerta a la luz de lo anunciado al final. La vida de Marcos es cosa libresca, literaria, novelera. Lo importante es la gran aventura, la vida. La literatura apunta a revelar esa vida, pero agota su función en señalarla; llegada a este punto su silencio la delata como innecesaria.

El gesto final del narrador connota la obra como un instrumento, un vehículo útil hasta cierto tramo. La literatura es compañera de viaje hasta el momento de una mostración reveladora. Al igual que Moisés, llega a los lindes de la tierra prometida, la señala y muere.

El texto se da así un funcionamiento inverso al del texto cervantino. En *El Quijote*, se parte de una plenitud de vida para terminar encontrando que "en los nidos de antaño, no hay pájaros hogaños". En *Marcos Ramírez* no hay posibilidad de esa irónica desilusión. En la obra se alistan las aves de ahora y del futuro. La plenitud es posterior y exterior a la obra; ella solo la prepara.

3. LA HISTORIA NO CONTADA

El binomio novela/vida que se establece con el gesto final del narrador permite, por otra parte, distinguir dos historias: una contada (el libro, las aventuras del personaje) y otra historia no contada (la gran aventura, la vida del narrador o vida futura del personaje). En principio, esta segunda historia queda simplemente enunciada y a su vez indiciada como de signo contrario o diferente a la del personaje. Esta segunda historia, tal como se dijo, remite a la figura del narrador y la jerarquiza como superior respecto de Marcos Ramírez.

De acuerdo con el "efecto de realidad", la historia no contada remite a una zona exterior a la obra; con ello se aseguraba la verosimilitud de la historia, del acto de contar y del sujeto del discurso narrativo. No obstante, también aquí el efecto de realidad distorsiona las cosas. La historia no contada tiene una suerte muy curiosa.

En efecto, de la gran aventura —salvo algunos pocos indicios aportados al efecto por el narrador— no se sabrá nada, puesto que no se escribe; se vive, tal como lo sugiere el final. Sin embargo, un hecho sí resulta cierto: en algún momento de esa vida futura se contarán las aventuras pasadas. El futuro de Marcos Ramírez será convertirse en narrador de unas aventuras que no podrá vivir como personaje, sino escribir como narrador. De esta forma, lo decisivo señalado al final será una aventura más del lenguaje. El cierre del libro no será la gran aventura de la vida, sino el reencuentro con el lenguaje, la multiplicidad de sus órdenes y el riesgo de sus leyes. Creyendo apuntar a la vida, el narrador abandona la palabra para encontrar la narración y sus leyes.

Las dos historias resultan homólogas y simultáneas. Narrador y personaje corren la misma suerte. Marcos Ramírez encuentra la ley del narrador y éste la ley de un tipo de discurso que lo inscribe entre su principio y su fin.

El "efecto de realidad" oculta dos historias de signo común; ambas actúan por reducción: de lo múltiple a lo singular, del lenguaje al silencio, del principio al fin, de lo heterogéneo a lo homogéneo. En ambos casos, un movimiento iniciado para agotarse. Al dar a Marcos Ramírez una ley, el narrador se ha dado la suya. Para Marcos las aventuras finalizan; para el narrador, la escritura se silencia. La gran aventura es la de contar, la aventura del lenguaje y del sentido. Pero, esto no se encuentra más allá de la obra en un espacio "vital", "antilibresco". Eso está inscrito en la obra misma.

En este punto, es claro cómo el efecto de verosimilitud no solo invierte los términos, sino que además produce una ilusión temporal. El "efecto de realidad" señala una vida futura; sin embargo, no hay tal. Existe el pasado de las aventuras y el presente del acto narrativo; ambos son simultáneos. La obra termina para dar paso a la vida, pero con eso oculta un funcionamiento simultáneo y del mismo orden.

4. A TRAVES DEL ESPEJO

Por lo dicho hasta aquí, se puede afirmar que las dos historias se relacionan con signo de igualdad; se reflejan de modo especular. En la historia no contada, el narrador escribe narraciones; en la historia contada el personaje también las lee. El presente de la enunciación reescribe las lec-

turas del personaje y al mismo tiempo las relee puesto que su perspectiva es diferente a la del personaje. De este modo, lo que el personaje lee, es lo que el narrador escribe y viceversa.

En el pasado y en el presente lo que hay es una lectura—escritura del mismo orden, palabra homogénea, registro único. El presente del acto de narrar repite la historia que cuenta como asunto ya pasado. El texto propone la vida como futuro y oculta que en ese futuro únicamente podrá escribirse lo que Marcos ya leyó, repetir las escrituras en que Marcos realizó sus pillerías. La gran aventura es releer y reescribir los textos de Marcos Ramírez, las narraciones que dieron origen a sus aventuras. Para el narrador, el futuro será escribir el pasado; para el personaje, el pasado fue leer su futuro. Así, la vida futura anunciada al final es el relato presente de las aventuras pasadas. Y este relato debe terminar en el momento en que el personaje haya leído su futuro en el del narrador y éste haya escrito su pasado en las aventuras del personaje.

En cuanto personaje Marcos lee narraciones, en cuanto narrador las escribe. Es justamente esta fusión especular lo que permite mantener en reserva la historia no contada, el proceso del lenguaje, el trabajo de la escritura. En el principio y en el fin hay un relato, en el futuro también tiene que haberlo. En los tres casos una palabra que se oculta, una historia que no se debe contar para que advenga "la realidad". En el principio y en el fin está la narración y ella también posee su alfa y su omega.

Por otra parte, independientemente del gesto valorativo del narrador, aventura es el género común a vida y novela. Y éste viene dado por el texto. La gran aventura del narrador comparte su signo con las aventuras de Marcos Ramírez. Poner fin y convocar el "efecto de realidad" son gestos que ocultan este juego de espejos: en el pasado hay aventuras, o sea relatos; en el presente y en el futuro también. El final de la obra, el futuro que se revela ya está escrito en el inicio, en el subtítulo de la obra. Fin y principio de ambas historias son convertibles.

En la lectura de Marcos y en la escritura del narrador hay aventuras, narraciones con principio y fin. Así la obra se acaba para dejar paso a un futuro que ya está leído y escrito en la obra misma. La novela se acaba porque ya la narración escribió y leyó la vida futura.

De esta manera, el texto propone un efecto de apertura y oculta un trabajo circular de lenguaje. Más allá de las aventuras del personaje, más allá de la gran aventura del narrador, lo contado es la suerte de la palabra y del hablante en las leyes de una forma de narrar. Si no nos atenemos a la engañosa opacidad de lo representado, lo que se cuenta en la novela son las peripecias de una labor de escritura que a todo trance ha de pasar inadvertida. Esto es lo que nunca se debe contar; el código ha de mantenerse en reserva para que la obra oculte su carácter simbólico y aparezca como la vida en su forma más natural. Actuar de otro modo, será mostrar la norma que rige su funcionamiento y señalar el entronque de su economía de sentidos con la de tantas otras producciones.

IV PARTE

CATALISIS EN DI—VERSION

1. PRIMERA VERSION

Todo lo que hemos hecho hasta aquí, ha sido un esfuerzo de lectura oblicua, transversal. Inmersos en un laberinto en que se enmarañaban la palabra literaria, el juicio del crítico, el testimonio del escritor, amén de nuestra palabra, nos propusimos una puesta entre paréntesis.

Intentamos aquí suspender hasta lo posible toda consideración sobre la opacidad referencial del texto. El fin era al menos entrever las coordenadas que los hacían posibles, en lugar de las que ellos pretendían evocar (nos).

Por de pronto, quisiéramos cerrar de algún modo este ensayo. Para tal efecto, retómese una vez más el gesto anafórico del inicio. Además, súmese a él un deseo cordial de atribuir a nuestro actual discurso, los rasgos de una catálisis. Desgraciada o felizmente, ella no irá en el sentido de la química, sino —y con riesgos— en la acepción que el análisis del relato concede al vocablo.

Tal vez de esta forma, nuestros propios entimemas también se pongan entre paréntesis y denuncien sus verosimilitudes.

2. PRE—VERSION

Ingresando a la literatura, desertando de ella, el lector, el escritor, el que habla, diseña y atraviesa un laberinto de espejos y ecos.

¿Se sale? ¿Se entra? Salidas, entradas: esperar a Virgilio a la puerta de un Diccionario; atravesar el espesor de los verbos inter—rompiendo con la línea verso—símil. Homeopáticamente acorazado, hay que topar sirenas escapadas de Babel.

Traducción interminable, círculo perfecto de alimaña que se muerde la cola. Palabra de ley, escondite de tiempos y tablas. Memoria de lo que no se debe recordar; palabra con oficios de paloma forzada a llevar mensajes en signos ajenos a ronroneos.

Palabra di—ferente, explosión al borde de las muertes y la locura. Soma que transpapelos los hechos y las denominaciones. Verbo polisemen.

Allá, el marco de lo previsible. Allá, marcas, número, patentes, diploma, cédulas. Por aquí, un abismo, una grieta incurable. Un terco pulular de camaleón obcecado.

¿Aquí? ¿Allí? ¿Dónde?

Sub—ido hasta lo más estéril de una tilde, rebotando en la discreción de explosivas y ápico—dentales, el que escribe (¿esto?) sube y baja en sintaxis tornadiza.

Más allá (¿de dónde?) un silencio: un blanco donde todo se puede leer, cualquier cosa, eso, ahí, nada.

Siempre aquí (¿dónde?), la palabra que trae la historia del amor, línea matriz de bibliotecas asaltadas por olas de sudor.

Esfera viuda, huérfana, divorciada de ejes, herida y completamente loca. Palabra del amante inconsolable, relato de amores nunca sucesivos, siempre diversos. Término perverso, diccionario ebrio, cifra, verso.

NOTAS

1. Para L. Tesniere, la anáfora es una conexión semántica suplementaria a la cual no corresponde ninguna conexión estructural. El término anafórico es una palabra vacía en el diccionario, pero en la frase toma su sentido de la palabra con la cual se conecta. De este modo la anáfora es una suerte de "prise de courante". Cfr. *Esquisse d'une syntaxe structurale*, París; Klíncsieck 1953.
2. Yolanda Oreamuno. *A lo largo del corto camino*. (San José, Edit. Costa Rica, 1961), carta n^o3.
3. Cfr. Adolfo Herrera García. "La Generación del 40", *La Nación*, (10-3-1974), p. 15.
4. Fabián Dobles, "Defensa y realidad de una literatura" en Yolanda Oreamuno, *Op. cit.*, p. 323-24.
5. Cfr. Julius Petersen, "Las generaciones literarias" en Ermartinger et al., *Filosofía de la ciencia de la literatura* (México: FCE, 1957).
6. Citado en prólogo a *Ese que llaman pueblo*, de Fabián Dobles (Costa Rica: Edit. Trejos Hnos., 1968) p. 7.
7. Martin E. Erickson, *Intellectual trends in Latin America*, University of Texas Press, 1945. Citado en prólogo a Fabián Dobles, *Op. cit.*, p. 14.
8. Abelardo Bonilla. *Historia de la literatura costarricense*. San José, C.R.: Edit. Costa Rica, 1967.
9. Alfonso Ulloa Zamora, "Panorama literario costarricense, 1900-1958", en *Panorama das literaturas das Americas*, v. 3, p. 923 y ss.
10. *Narrativa contemporánea de Costa Rica*. (2 vols.). Selección, prólogo y notas de Alfonso Chase. San José, C.R.: Depto. de Publicaciones Ministerio de Cultura, 1975.
11. Cfr. Abelardo Bonilla. *Op. cit.*, p. 307 y ss.
12. Oscar Tacca. *La Historia Literaria*. (Madrid: Ed. Gredos, 1968), p. 105.
13. Jean Michel Adam. *Linguistique et discours littéraire*. Paris: Larousse, 1976.
14. Cfr. Tzvetan Todorov. *Poética*. (Argentina: Ed. Losada, 1975), p. 107 y ss.
15. Cfr. Jean Michel Adam, *Op. cit.*
16. Cfr. Víctor Ml. de Aguiar e Silva. *Teoría de la Literatura*. (Madrid: Ed. Gredos, 1972), p.p. 19-20.
17. Cfr. Gérard Genette, "La escritura liberadora: lo verosímil en la Jerusalén libertada de Tasso" en Roland Barthes et al, *Lo verosímil*. (Argentina: Ed. T. Contemporáneo, 1970), p. 60.
18. Cfr. Roland Barthes et al, *Op. cit.*, p. 95 yss.
19. Cfr. Tzvetan Todorov, "Introducción" a Barthes et al, *Op. cit.*
20. Cfr. Christian Metz, "El decir y lo dicho en el cine: ¿Hacia la decadencia de un cierto verosímil?", en Barthes et al, *Op. cit.*, p. 17 y ss.
21. Roland Barthes. *Crítica y Verdad*. (Argentina: Ed. Siglo XXI, 1972), p. 74.
22. León Pacheco en prólogo a Marcos Ramírez, Carlos Luis Fallas (San José, C.R.: Impr. Lehmann, 1971), p. 18.
23. Gérard Genette, art. cit., Barthes et al, *Op. cit.*, p. 15.
24. Roland Barthes, *Op. cit.*, p. 15.
25. El término se usa en el sentido estipulado por A. J. Greimas: redundancia de unidades lingüísticas que aseguran la coherencia del sentido en una situación discursiva.
26. Alberto Cañas, "De la discutible necesidad de la crítica", *Excelsior*, San José, Costa Rica, (10-IV-1976), p. 12.
27. *Id. Ib.*
28. Como una pequeña muestra, recuérdese al efecto los malentendidos en que se basaron las discusiones suscitadas a propósito de la aparición de *Murámonos*, Federico (1973) de J. Gutiérrez.
29. Se advierte en esta configuración lo que Jacques Derrida califica de logocentrismo, rasgo que a su juicio constituye las filosofías idealistas de lenguaje, propias de la cultura occidental desde sus orígenes. Cfr. *De la Grammatologie*. Paris: Les Ed. de Minuit, 1967.
30. Roland Barthes. *Investigaciones Retóricas I*. (Argentina: Ed. T. Contemporáneo, 1974), p. 51.
31. Abelardo Bonilla. *Op. cit.*, p. 13.
32. Independientemente de otras consideraciones, el libro de Víctor Ml. Arroyo (*El habla popular en la literatura costarricense*. San José, C.R.: Publicaciones U.C.R., 1971) es un ejemplo cabal de este tipo de acercamiento al discurso literario. En esta obra, no se hace, a nuestro juicio, más que ilustrar, con ejemplos tomados de la literatura costarricense, categorías y posibilidades de lengua dadas de antemano en la gramática.
33. Víctor Ml. Arroyo, prólogo a *Mamita Yunai* de Carlos Luis Fallas. (San José, C.R.: Ed. Principios, 1966), s. n.
34. Abelardo Bonilla. *Op. cit.*, p. 326.
35. *Id. Ib.*, p. 319.
36. *Id. Ib.*, p. 312.
37. Víctor Ml. Arroyo, prólogo ya citado a *Mamita Yunai*.
38. Abelardo Bonilla. *Op. cit.*, p. 325.
39. Yolanda Oreamuno. *Op. cit.*, carta n^o 2.
40. *Id. Ib.*, p. 106.
41. Abelardo Bonilla, *Op. cit.*, p. 323.
42. *Id. Ib.*, p. 320.
43. *Id. Ib.*, p. 323.
44. *Id. Ib.*, p. 325.
45. *Id. Ib.*, p. 326.
46. El término es de Gustav Siebenmann. Cfr. *Hacia una crítica científica: análisis de la problemática relación entre literatura y ciencia*. Paraguay: Ed. Diálogo, s.f.
47. Para un desarrollo de la cuestión, cfr. José Ibáñez Langlois, *La creación poética*. (Chile: Ed. Universitaria, 1969), p. 27 yss.
48. Cfr. al respecto, Emile Benveniste, "De la subjectivité dans le langage" en *Problemes de linguistique générale* (vol. I. Paris: Eds. Gallimard, 1966), p. 258.
49. Para un desarrollo sucinto del problema, cfr. Catherine B. Clément, *Le pouvoir des mots* (Symbolique et idéologique). Paris: Eds. Repères-Mame, 1973.
50. Yolanda Oreamuno. *Op. cit.*, carta n^o 4.
51. *Id. Ib.*, carta n^o3.
52. Esaú Molina. *El Infierno Verde*, obra de José Marín Cañas. (Tesis de grado presentada a la Escuela de Filología de la Universidad de Costa Rica, 1971), p. 22.
53. Carlos Luis Fallas, "Prólogo del autor para la edición cubana", *Mamita Yunai* (San José, C. R.: Ed. Principios, 1966), s. n.
54. Adolfo Herrera, art. cit.

55. Joaquín Gutiérrez, "Mirando y Mirando", en *Puerto Limón* (San José, Costa Rica: Ed. C. R., 1968), p. 13.
56. Para la distinción novela tradicional y novela contemporánea, cfr. W. Kayser, "origen y crisis de la novela moderna" en Eladio García, *Una traducción y un ensayo*, San José, C.R.: Publicaciones U.C.R., 1971.
57. En otra ocasión tuvimos la oportunidad de analizar exhaustivamente el fenómeno. Se trataba ahí del caso particular de la novela de Yolanda Oreamuno y, aunque se manejaban ahí nociones muy diferentes, los datos recogidos como simple constatación de una hipótesis de regularidad empírica, comprueban altamente lo anterior. Cfr. M. Picado, *La ruta de su evasión* (deslinde metodológico y contribución al estudio de la literatura costarricense). Tesis presentada a la Escuela de Filología de la Universidad de Costa Rica, 1973.
58. Tzvetan Todorov. *Op. cit.*, p. 82 yss.
59. *Id. Ib.*, p. 84.
60. Para Julia Kristeva, el ideologema es "la fonction qui relie les pratiques translinguistiques d'une société en condensant le mode dominant de pensée". Cfr. "Le sens et la mode" en *Semiotique* (Recherches por une sémanalyse). Paris: eds. du Seuil, 1969.
61. Cfr. Gérard Genette, art. cit. en Barthes et al, *Op. cit.*
62. Pensamos particularmente en algunos poemas de Jorge Debravo.
63. Cfr., en especial, Dámaso Alonso. *Poesía Española*: Madrid: Ed. Gredos, 1971.
64. Carlos Luis Fallas, prólogo citado a Mamita Yunai.
65. Recuérdese que para Marx, el sistema capitalista es nivelador por naturaleza.
66. Para la relación entre una noción idealista de la política y su respectiva ideología de lenguaje, nos parecen muy sugerentes las ideas desarrolladas por Kristeva en "Politique de la littérature", en *Polylogue*. Paris: eds. du Seuil, 1977.
67. Para esta distinción cfr. Gérard Genette. *Figures III*. Paris: Eds. du Seuil, 1972.
68. Cfr. Para una visión panorámica de las relaciones psicoanálisis y teoría literaria, cfr. "Les stratégies du langage" en C. B. Clément, *Op. cit.*
69. Cfr. Roland Barthes, *Análisis estructural del relato*. (Argentina: Ed. T. Contemporáneo, 1970), p. 43.
70. Esta es la dirección de estudio seguida por Deleuze y Guattari en *El Anti-Edipo* (capitalismo y esquizofrenia). Barcelona; Barral Editores, 1974.
71. En el ámbito teórico marxista, la noción de trabajo como base para una estética encuentra un buen desarrollo en Sánchez Vásquez.
72. Cfr. Wolfgang Kayser. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. (Madrid: Ed. Gredos, 1969), p. 485.
73. Carlos Luis Fallas. *Marcos Ramírez*, edición citada, p. 279.
74. *Id. Ib.* pp. 279-80.
75. *Id. Ib.* p. 280.
76. La distinción de Genette. Cfr. *Op. cit.*
77. Valga la nota anterior.
78. Recuérdese que el tiempo de la enunciación se define como presente. Cfr. Benveniste, *Op. cit.*

EL REPERTORIO AMERICANO POR DENTRO

Julián González

Le recordamos que *Repertorio Americano* es un cuaderno trimestral de aproximadamente treinta y cinco páginas. Ocasionalmente habrán números especiales —nunca antes de tres años—, de lo cual es muestra uno muy reciente que correspondió al año III. Las ediciones especiales tienen la finalidad de dar salida rápida a la afluencia enorme de colaboraciones que se reciben, con lo que nuestros lectores no se privan de un material de tanta calidad.

El formato del *Repertorio* trata de guardar la apariencia de su predecesor, el *Repertorio* de don Joaquín García Monge. De esta manera se le recuerda y se intenta mantener la fidelidad tanto en la forma como en el contenido.

Los suscriptores se cuentan por cientos, aumentando día a día, y son tanto personas físicas como entidades. Además, se envía de cortesía a bibliotecas, centros de enseñanza, escritores y colaboradores en Costa Rica y otros treinta países en América, Europa y Asia.

Las naciones hasta donde llega el *Repertorio* son: Alemania, Argentina, Bolivia, Brasil, Canadá, Colombia, Cuba, Chile, Ecuador, El Salvador, España, Estados Unidos de América, Francia, Guatemala, Honduras, Hungría, India, Inglaterra, Israel, Italia, México, Nicaragua, Panamá, Perú, Puerto Rico, República Dominicana, Suecia, Unión Soviética y Venezuela. Las entidades con que se mantienen relaciones son también de las más diversas partes del mundo. Grandes e

importantes bibliotecas y catálogos internacionales reclaman constantemente el *Repertorio*, solicitan datos sobre la revista para incluirla en anales bibliográficos, y asimismo están a la búsqueda de antiguos números que completen sus colecciones.

El *Repertorio Americano* se recibe por suscripción o se obtiene por venta directa en sus oficinas; dentro del país se ofrece en las librerías.

Habrà casi siempre una sección llamada "Noticia de libros" donde se dan a conocer recientes publicaciones sobre América Latina o España. Además, se incluyen datos sobre los colaboradores a fin de que no sólo su trabajo sea conocido, sino su persona.

Las colaboraciones se obtienen por medio de la directora de la Revista, persona muy vinculada al medio cultural, o por allegados a este instituto o a la revista misma como son sus amigos, los miembros del consejo de redacción y los directores honorarios.

Así, con el aporte de muchas personas, se busca el mejoramiento constante del *Repertorio Americano* sin perder de vista su línea de pensamiento abierta a las más diversas tendencias, como corresponde a una publicación pluralista.

Tenemos confianza en que el *Repertorio Americano* vivirá muchos años más porque usted, amigo lector, lo merece.

EL TRABAJO ES UN DEBER Y UN DERECHO

Miguel A. Suárez Sandoval

"El trabajo es un Derecho del individuo
y una obligación con la sociedad . . ."
(Constitución Política de la
República de Costa Rica; Art. 56).

Si nosotros nos adentráramos en la investigación de lo que es TRABAJO, llegaríamos a la conclusión que, partiendo de lo finito alcanzaríamos los límites de lo infinito. Porque trabajo es la acción misma desde la más insignificante criatura humana hasta la esencia suprema del Ser.

El hombre, el animal más perfecto del mundo, en su espiritualidad trae parte del Sumo Hacedor manifestado en su conocimiento, inteligencia y libertad. El hombre, desde este punto, es vida singular por sus características. Vida que debe conservarla con el trabajo, no obstante las resistencias del mundo tanto interior como exterior. He ahí por qué el trabajo se ennoblece y adquiere la categoría de DEBER.

"Toda persona tiene el deber de trabajar, dentro de su capacidad y posibilidades, a fin de obtener los recursos para su subsistencia o en beneficio de la comunidad". Así lo establece en su Art. 37 la Declaración Americana de los Derechos y Deberes del Hombre, IX Conferencia Interamericana realizada en Bogotá, entre el 30 de Marzo y el 2 de Mayo de 1948; Declaración que forma parte del ordenamiento jurídico de los países del Continente sin necesidad de ratificación.

Nada obliga al hombre a trabajar. Al venir éste al mundo trae como un Don el albedrío. Puede trabajar o no —no tomemos esta disyuntiva como la "libertad de trabajo", que es cosa diferente—; de hacerlo recibirá como premio la vida y de no hacerlo el castigo de perderla. De su actitud solamente es responsable ante sí mismo o ante el Ser Supremo. De ahí que el trabajo, ante la Ley y ante el Derecho, no es ninguna obligación, porque, de serlo, estaríamos retro-

cediendo en el tiempo. Y por los avances del Derecho y de las ciencias sociales ha dejado de entenderse así.

El Derecho al Trabajo establece el equilibrio de lo que hemos formado y llamamos Sociedad; pero, a su vez, el trabajador es parte integrante de la sociedad; por lo tanto, ésta, como organismo de conjunto, y el hombre—trabajador procuran la conservación de la sociedad misma. El hombre—trabajador tiene la obligación de cooperar con los cánones de la planificación laboral, según se haya propuesto la sociedad. De las facilidades que el hombre—trabajador debe recibir en la cooperación o en el cumplimiento de su Deber hace nacer un DERECHO frente a la sociedad.¹ Sobre el hombre pesa la responsabilidad de buscar el sustento de su familia, célula básica de toda la sociedad; por tal motivo "tiene derecho a exigir de la comunidad que se pongan condiciones que hagan posible esa oportunidad".² El trabajador coopera para el logro de los fines sociales; a cambio recibe trabajo, orientación y técnica para el desarrollo de su trabajo.

Físicamente se ha demostrado que la parte no puede vivir aisladamente del todo. Es por eso que el hombre exige que la sociedad le otorgue trabajo; y, ese es el fundamento para que el trabajo se considere un DERECHO, desde el punto de vista de la sociedad hacia lo individual, en este caso frente al trabajador.

El trabajo no puede ser una obligación desde el momento que es la ley natural que sintetiza los valores humanos.

Si la Constitución Política de la República de Costa Rica considera al trabajo "un derecho y una obligación", recordemos que esta constitución fue promul-

gada el 7 de Noviembre de 1949; es decir, hace treinta años. Y es, justamente, a partir de la década del cincuenta, más o menos, que logramos un avance en el Derecho del Trabajo con los nuevos conceptos filosóficos surgidos en la Post-guerra. Por ejemplo, la Carta de la Organización de los Estados Americanos, suscrita el 30 de Abril de 1948, en la Novena Conferencia Interamericana de Bogotá, establece, en el Art. 43, apartado b), "El trabajo es un derecho y un deber social . . ." (Que fue ratificada por el Perú con fecha 12 de Febrero de 1959). Y es así como en la Ley Federal del Trabajo de la República de México, que fue promulgada el 23 de Diciembre de 1969, en el Art. 3º, ya encontramos un nuevo concepto de "trabajo" cuando dice que el "trabajo es un derecho y un deber social"; es decir, una concepción de veinte años después de haberse promulgado la Constitución Política de la República de Costa Rica.

A la declaración que aparece en la ley mexicana, si se compara con el texto de la Carta de la Organización de los Estados Americanos, le encontramos mucho parecido, "porque uno de los miembros de la Comisión Redactora del Proyecto de Ley, lo fue también de la delegación mexicana a la Conferencia de Bogotá". Y la razón está en que la nueva "legislación tenía que recoger las normas dispersas del Derecho del Trabajo, especialmente aquellas que por su importancia tendrían que subsistir, aún en la hipótesis de que las normas internacionales perdieran su vigencia, según expresión de Mario de la Cueva; y porque, para cada país miembro de la Organización de los Estados Americanos, la Declaración Americana de los Derechos y Deberes del Hombre, así como la Carta de la Organización de los Estados Americanos —en este caso, pactos internacionales suscri-

A propósito de : " EL TRABAJO ES UN DEBER Y UN DERECHO ", de M.A. SUAREZ

Alberto Pozo Córdova

Este artículo tiene la intención de complementar lo iniciado por el Dr. Suárez¹ en su comentario "El Trabajo es un Deber y un Derecho",² en cuya parte final toca el aspecto teológico pero no lo desarrolla por estar fuera de su especialidad e intención.

Cualquier diccionario del idioma español aceptaría la siguiente definición de la palabra trabajar: "Ocuparse de cualquier ejercicio o actividad". Trabajar del latín *tripaliare* se refiere al papel que desempeña una armazón a la que se sujetaban los potros para herrarlos. Trabajar es algo tan antiguo como el hombre mismo, y se ha realizado sin excepción de raza o religión y en todos los tiempos y los lugares; inclusive en aquellas culturas que rechazaron las actividades manuales como propias del ciudadano, practicaron el trabajo intelectual.³ Citamos la civilización Greco-Romana; su desprecio hacia el trabajo manual quedó resumido en un adjetivo */banausos* = bajo, vulgar, grosero, actividad propia del artesano y del obrero; pero su actividad intelectual es innegable, de cuyo pensamiento filosófico se desprenden todas las ciencias que conocemos.

Otros pueblos, por el contrario, hicieron del trabajo manual un principio de vida, tenemos el ejemplo de la cultura de los Incas, que fundó su progreso en el trabajo agrícola⁴. Su legislación, tal vez una de las más cortas de la historia, se preocupó mayormente por el trabajo.⁵

Si entramos al campo teológico, encontramos en el Antiguo Testamento —cuyo idioma es el hebreo— por lo menos 10 palabras que se repiten unas 400 veces, que tienen relación directa con el trabajo. Veamos las más importantes: **Ma aseh** se repite 180 veces y da la idea de acción (Gn. 44:15); **Metā kah** se repite 177 veces y denota misión (Jon. 1:8), y **Po al** que se encuentra 30 veces significa trabajo, obra y adquisición (2 Sam. 23:2). Estos tres términos no tienen significancia negativa o peyorativa y gene-

ralmente se aplican a la obra de Dios. Por otra parte, encontramos palabras que denotan fatiga, las hallamos en el griego —idioma del Nuevo Testamento— como:

/kópto = golpear con el martillo, remachar; */kópos* = cansancio, agotamiento; o palabras que expresan el esfuerzo realizado en el trabajo como:

/penómai = trabajar afanosamente; */tónein* = esfuerzo; */pónos* = empresa fatigosa, batalla, lucha, esfuerzo, y otros con mayor fuerza que los anteriores; */kámno* = debilitarse, quedar agotado, enfermar y morir; **ká-matos** = fatiga y angustia.

Dentro de la gran amplitud de vocablos relacionados con el trabajo que se encuentran en la Biblia, no hay uno que sirva para considerar el trabajo como una maldición, concepción que nace de una mala exégesis bíblica del capítulo tercero del Génesis. En este pasaje la sentencia de Dios cae sobre la tierra y aquella que daba buen fruto, ahora producirá espinos y cardos espontáneamente, por lo tanto dificultará el crecimiento de las plantas destinadas a la alimentación. Esta situación producto de la maldición sobre la tierra, la expresa en forma más dramática el apóstol Pablo cuando dice: "Porque sabemos que toda la creación gime a una, y a una estás con dolores de parto hasta ahora" (Rm. 8:22).

Otro sentido que se suele dar al trabajo, es el de algo creador. Bauer está en contra de esta posición, así dice: "La Biblia no califica nunca el trabajo del hombre como creador, es más, en cierto modo reprueba el trabajo creador . . . El trabajo es una parte de la edificación del mundo y de la naturaleza humana, ordenado por Dios".⁶ Bauer tiene razón porque lo que hace el hombre, es transformar lo ya existente. La acepción de "crear" que viene del término "ciar", es producir algo de la nada, dar forma o vida a lo que no existe; esto es un atributo exclusivo de Dios.⁷ Por lo tanto, lo que el hombre hace a través de su trabajo es edificar, transformar o desarrollar entes

o situaciones con relación a su persona o a su ambiente.

Debe quedar claro que la instauración del trabajo como actividad inteligente y sistemática se da desde que el hombre aparece;⁸ según Génesis 2:15, el hombre fue puesto en el huerto del Edén para que labrara la tierra y la cuidara, en otras palabras para que la trabajara. De esta manera el trabajo llega a incorporarse a la existencia del ser humano al punto de convertirse en una actividad que genera vida. Una frase célebre dice: "El trabajo es la gran ley, la fuente de vida",⁹ sobre esto parecen recaer las palabras del sabio Salomón cuando dice: "La obra del justo es para vida" (Prov. 10:16). Sin embargo, el hombre debe actuar racionalmente a fin de no caer en un extremismo materialista (tanto de la esfera del capitalismo ruso soviético como del capitalismo norteamericano), en los cuales el hombre llega a la condición de **Homo oeconomicus**, olvidándose de otras responsabilidades y disfrutes tanto en el seno de la familia como en el de la sociedad.

La Biblia menciona otros efectos positivos que el trabajo deja sobre el hombre; por ejemplo, el progreso material no es producto de la buena suerte o de algo predestinado, sino que es el resultado de un constante esfuerzo personal; dice el proverbista: "Las riquezas de vanidad disminuirán, pero el que recoge con mano laboriosa las aumenta" (Prov. 13:11). Por otra parte el beneficio del trabajo se manifiesta en la tranquilidad y el descanso de que el hombre trabajador disfruta como resultado de la convicción de haber cumplido un deber (Ecl. 5:12).

Otros sentidos de la palabra trabajo en las Sagradas Escrituras están en relación con el plan salvífico de Dios y podemos resumirlo en dos ideas: Primero, el trabajo efectuado por Jesucristo en dos sentidos, los milagros —por ejemplo, el caso del paralítico de Betesda, aquí la

respuesta que Jesús da en Jn. 5:17, se refiere al milagro que acaba de realizar; el otro sentido se aplica a la obra redentora, y va más allá de lo físico, que se sella con las palabras de Jesús en la cruz: "Consumado es" (Jn. 19:30). Segundo, la misión evangelizadora de los cristianos, que al ser consecuencia de lo anterior, también tiene el significado de trabajo.

1. Abogado, especialista en Derecho del Trabajo.
2. Es un comentario al artículo 56 de la Constitución Política de la República de Costa Rica. Publicado en Lima, Perú (Jirón Huallaga, 246 of. 32).

3. Ignacio Lepp. *La Nueva Moral*. Buenos Aires: Editorial Carlos Lohlé. 1964. p. 138. Desde el punto de vista moral hace una diferencia entre el trabajo intelectual y el manual, considerando al primero más moral que al segundo.
4. Julian Steward. *Irrigation Civilization*. 1955. Considera a los incas como uno de los seis principales focos culturales del mundo, que florecieron fundados en la agricultura.
5. Victor W. Von Hage. *El Imperio de los Incas*. México: Editorial Diana. 1961 p. 11. Cita las palabras de un soldado español con respecto a las leyes incas: "Los incas gobernaban de tal manera que no había ni un solo ladrón, ni un solo criminal, ni un hombre ocioso". La tradición asegura que los incas se gobernaron en base a tres leyes básicas: "No seas mentiroso", "No seas ocioso" y "No seas ladrón".

6. Johannes B. Bauer. *Diccionario de Teología Bíblica*. Barcelona: Editorial Herder. 1969. p. 1026.
7. Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid: Editorial Espasa-Calpe. 1970.
8. Esta idea no riñe con los postulados evolucionistas, porque cualquiera que haya sido la condición del hombre primitivo, necesitó trabajar para subsistir. Darcy Riveiro. *El Proceso Civilizador*, México: Editorial Contemporáneos. 1976, presenta un estudio sobre la situación primitiva del hombre.
9. F. S. Ruskin. *Diccionario de Frases Célebres*. México: Editorial Olimpo. p. 257.

Viene de página 28

El trabajo es un deber y un derecho

Corrientemente, cuando hablamos de trabajo, nos referimos a la actividad humana encaminada a producir valores; y en nuestra asignatura al trabajo, generalmente, dependiente y remunerado. Con esta aclaración podemos definir al trabajo como la actividad humana que transforma a los elementos de la naturaleza en valores capaces de satisfacer necesidades o al estudio de aquéllos para la mejor comprensión o utilización de los mismos. En esta definición no hacemos distinción entre trabajo manual e intelectual, porque creemos que en la escala de valores ambos tienen la misma ubicación. El trabajo al Hombre lo hace digno; pero, el trabajo es negativo (para las doctrinas cristianas) cuando lo ata a los bienes terrenos. Ese "nunca tener tiempo para nada" (algunas veces ni para dialogar con los hijos), el apego a los bienes materiales, ha hecho olvidar la alta mi-

sión que tiene el trabajo en el hombre y en el mundo, cual es la de encontrarse con un destino superior.

Lima, 2 de marzo de 1979.

tos— son leyes del Estado en cada uno de ellos y privan sobre cualquier ley interna.

Desde la promulgación de la Ley Federal del Trabajo de la República Mexicana hay diez años de diferencia a nuestra época, que comenzamos a filosofar, y debemos hacerlo, con una mentalidad de siglo XXI en que será imperativo tener un nuevo y distinto trato para el trabajador en lo concerniente a la prestación de su trabajo. Será el siglo de los trabajadores y se organizará sobre la base de una nueva concepción de las relaciones laborales.

El trabajo no es ninguna obligación. **El trabajo es un DEBER, desde el punto de vista individual frente a la sociedad, y es un DERECHO desde el punto de vista de la sociedad hacia lo individual.**³

NOTAS

1. *Filosofía del Trabajo*, de Felice Battaglia. —Editorial Rev. de Derecho Privado. Madrid, 1955: Pág. 276.
2. *Derecho del Trabajo* de Rafael Caldera.— Editorial El Ateneo.— Bs. As.— 2^o Edición, 3^o reimpresión.— 1975, Pág. N^o 179.
3. *La Estabilidad, el Contrato de Trabajo y el Decreto—Ley N^o 22126*, de Miguel A. Suárez Sandoval.— Rev. Jurídica del Perú, 1978. Pág. N^o 152.

REPERTORIO AMERICANO

¡SUSCRIBASE!

Le invitamos a suscribirse al *Repertorio Americano*, si no lo ha hecho, o a renovar su suscripción si está a punto de vencerse.

A partir del próximo número regirán nuevos precios:

Costa Rica (suscripción anual): ₡ 30.

Exterior (suscripción anual): U.S. \$8

Diríjase a: Instituto de Estudios Latinoamericanos
Apartado 86, Heredia
Costa Rica

El modo narrativo de MAMITA YUNAI

Alicia Miranda Hevia

La función del relato es contar una historia, y podría afirmarse que su único modo de expresión es el indicativo. Genette¹ afirma que hay diferencias de grado en la afirmación y que estas diferencias se expresan por variaciones modales. Se puede contar más o menos lo que se cuenta, o contarlo según tal o cual punto de vista. El modo narrativo, pues, tratará las modalidades de la información narrativa, según la distancia desde la cual se cuenta y la perspectiva del personaje o grupo de personajes desde la cual se suministra la información narrativa.

1. La distancia

Platón en *La República* trata el problema de la imitación, o mimesis, y del relato puro, o diégesis. En este último, la escena dialogada directa se transforma en un relato mediatizado por el narrador, y las "réplicas" de los personajes se funden o condensan en discurso indirecto. La mediación y la condensación serán dos rasgos característicos del relato puro, en oposición con la representación mimética tomada del teatro. El relato puro es más distante que el mimético, puesto que dice menos, y de forma más "mediatizada".

Para tratar el problema de la distancia hay que tomar en cuenta dos aspectos: el relato de acontecimientos y el relato de palabras.

El relato de acontecimientos es siempre transcripción de lo (supuestamente) no verbal en verbal. Su mimesis no será nunca más que una ilusión de mimesis. Genette señala que el mismo texto puede ser recibido por un lector como intensamente mimético, y por otro como una relación poco expresiva.

Los factores miméticos propiamente textuales son dos: la cantidad de información narrativa (relato más desarrollado o detallado) y la ausencia (o presencia mínima) del narrador.

El narrador que muestra, es decir, que aparentemente se calla, hace surgir una fórmula, información + informador = C, que implica que la cantidad de información y la presencia del informador están en relación inversa; la mimesis se define por un máximo de información y un mínimo de informador, la diégesis por la relación inversa.

Esta fórmula entra en relación con una determinación temporal, la velocidad narrativa —puesto que la cantidad de información está en relación inversa con la velocidad del relato— y por otra parte, con un hecho de voz: el grado de presencia de la instancia narrativa.

En cuanto al relato de palabras, Genette distingue tres tipos, ya sea refiriéndose a un discurso pronunciado o interior.

El discurso narrado o contado es evidentemente el estado más distante y en general, el que más reduce. El discurso traspuesto, en estilo indirecto, es un poco más mimético, pero la presencia del narrador es constante. La forma más mimética de todas es aquella en la cual el narrador finge ceder literalmente la palabra a su personaje. Este discurso presentado, de tipo dramático, ha sido adoptado como forma fundamental del relato de palabras en los relatos novelescos.

Una de las grandes emancipaciones de la novela moderna consiste en borrar las últimas marcas de la instancia narrativa y conceder de golpe la palabra al personaje.

Mamita Yunai es un relato muy lento en la primera parte, con predominio de la escena; por lo tanto es intensamente mimético. La segunda parte es mucho más rápida, es decir, hay más condensación y mediación por parte del narrador. Globalmente, esta novela es un relato mimético, que produce la impresión de acercarse mucho a lo que está contando. En general, la distancia es muy reducida.

Toda la información, excepto la que se da en los relatos del asesinato de Meléndez y de la vida del Renco Ramírez, está filtrada lingüísticamente por indicadores de primera persona (pronombres personales, posesivos, formas verbales de primera persona).

El informador en primera persona suministra información que le es accesible a nivel sensorial. Se cuenta lo que se ve, lo que se oye. El segmento inicial de la novela es un ejemplo claro. Sibaja comunica sus impresiones, describe lo que ve, lo que oye, da la hora, el día, la manera en que va vestido, los objetos que lleva. Sibaja informa de casi todos los detalles del desplazamiento espacial que está realizando: cita la hora de salida y de llegada a cada lugar, lo que ve y lo que oye, las conversaciones que realiza.

La cantidad de información está en relación inversa con la velocidad del relato. El jueves 8 de febrero está narrado con más velocidad que el domingo 11 de febrero. Por lo tanto, la cantidad de información que aparece en el segmento dedicado al domingo 11 de febrero es mayor.

El narrador interviene para acelerar la acción y eliminar la cantidad de información que no se considera necesaria. Esto se logra por medio de frases adverbiales, por oposiciones de escena y sumario.

Las variaciones en la distancia no son arbitrarias, sino que tienen gran importancia funcional. Se había observado que el domingo es el más importante. Esto se había determinado ya desde el principio del relato, cuando Sibaja declaró que su objeto era llegar a Amure y controlar las votaciones. Esto determina que la distancia sea mínima en el relato del día domingo. Los días jueves, viernes y sábado son relatados con mayor rapidez, puesto que su función es describir el viaje hacia el objeto que interesa.

En la segunda parte de *Mamita Yunai* la velocidad es mucho mayor que en la primera parte. Esto implica que la cantidad de información es menor.

El empleo del iterativo hace que se suministren detalles que con el relato singulativo no podrían darse. Así, en vez de contar varios días o meses seguidos, se cuentan las actividades que se repiten a lo largo de varios días: desayuno, salida al trabajo, regreso del trabajo, descanso de la tarde.

En la parte III, en la brecha, el empleo del sumario hace que disminuya considerablemente la información; un ejemplo canónico de sumario es el relato del resto de la vida de Herminio, después de haberse separado de Sibaja.

Ciertos grupos sociales van a ser presentados con mayor o menor detalle en la novela. Los negros se presentan desde muchos ángulos diferentes. Algunos elementos semánticos recurren en la descripción de los personajes negros.

Estos son:

Lo demoníaco

"... hombres, que más que hombres parecían demonios negros y musculosos brillando bajo el sol..." (p. 9).

"... se estremecía el campamento, como si miles de demonios estuvieran metidos allí". (p. 157).

Lo salvaje

"... el convoy debía dar la impresión de un extravagante desfile de carnaval, del que se alzaba un sordo rumor de fiesta bárbara y salvaje". (p. 9).

"Quizá por eso comenzaron a gritar los que iban más lejos, contestáronle los otros, se generalizó el griterío y un coro de potentes aullidos horadó el silencio de la montaña. ¡Yo pensaba en la tribu huyendo amenazada, o en el regreso de los guerreros victoriosos con el botín a cuestras y las cabezas de los vencidos colgando de las cinturas!

Y deseaba también lanzar gritos potentes que se quedaran clavados en el corazón del monte, y sentía que aquel clamor salvaje y primitivo, que aquel aullar de tribu africana, era el lazo fraternal que nos unía a través de las sombras y a través de las distancias!". (pp. 14-15).

Lo animal

"*Jadeo de bestias fatigadas*". (p. 74).
"... y todos aullaban..." (p. 157).

"Un negrazo alto y robusto, desnudo del ombligo para arriba, daba vuelta al cuarto a grandes zancadas, con los ojos brillantes y bramando como un toro que celara a la vacada".

Otro grupo social que recibe atención desde diversos ángulos es el grupo de los indios. Por ejemplo, los que acuden a las votaciones:

"En el corredor comenzaba a amontonarse la indiada y, allá enfrente, la cocina se llenaba de indios friolentos, entre los que se agazapaban las indias mansas y desaliñadas. Algunos estaban cubiertos con harapos sucios; los más con sus ropas lavadas y sin planchar. Pantorrillas al aire, camisolas sueltas; melenas cerdosas. Unos me miraban perezosamente, con sus ojillos bovinos, inexpresivos. Otros, recelosos, me miraban con disimulo. Cinco o seis, calzados y mejor vestidos, de facciones más finas y más inteligentes, me miraban entre agresivos y burlones, mientras cuchicheaban con los demás indios en su dialecto. Esos no eran indios puros". (p. 50).

En *Mamita Yunai* predomina el relato de palabras presentado, de tipo dramático, que implica un mínimo de distancia y un mínimo de mediación por parte del narrador.

El modus y el dictum están generalmente presentes. El modus puede ser antepuesto o pospuesto. Hay un predominio del modus presente pospuesto sobre el antepuesto, y del modus presente sobre modus ausente. Esto convierte al relato de palabras en altamente próximo.

En la novela existen códigos pertinentes del relato de palabras. Son códigos pertinentes a ciertos grupos sociales: los negros, los indios, los chinos, los nicaragüenses, etc. Estos códigos permiten identificar a los grupos y constituyen una marca que los separa de los otros. Hay alteraciones gráficas, sintácticas y léxicas para indicar cada habla particular.

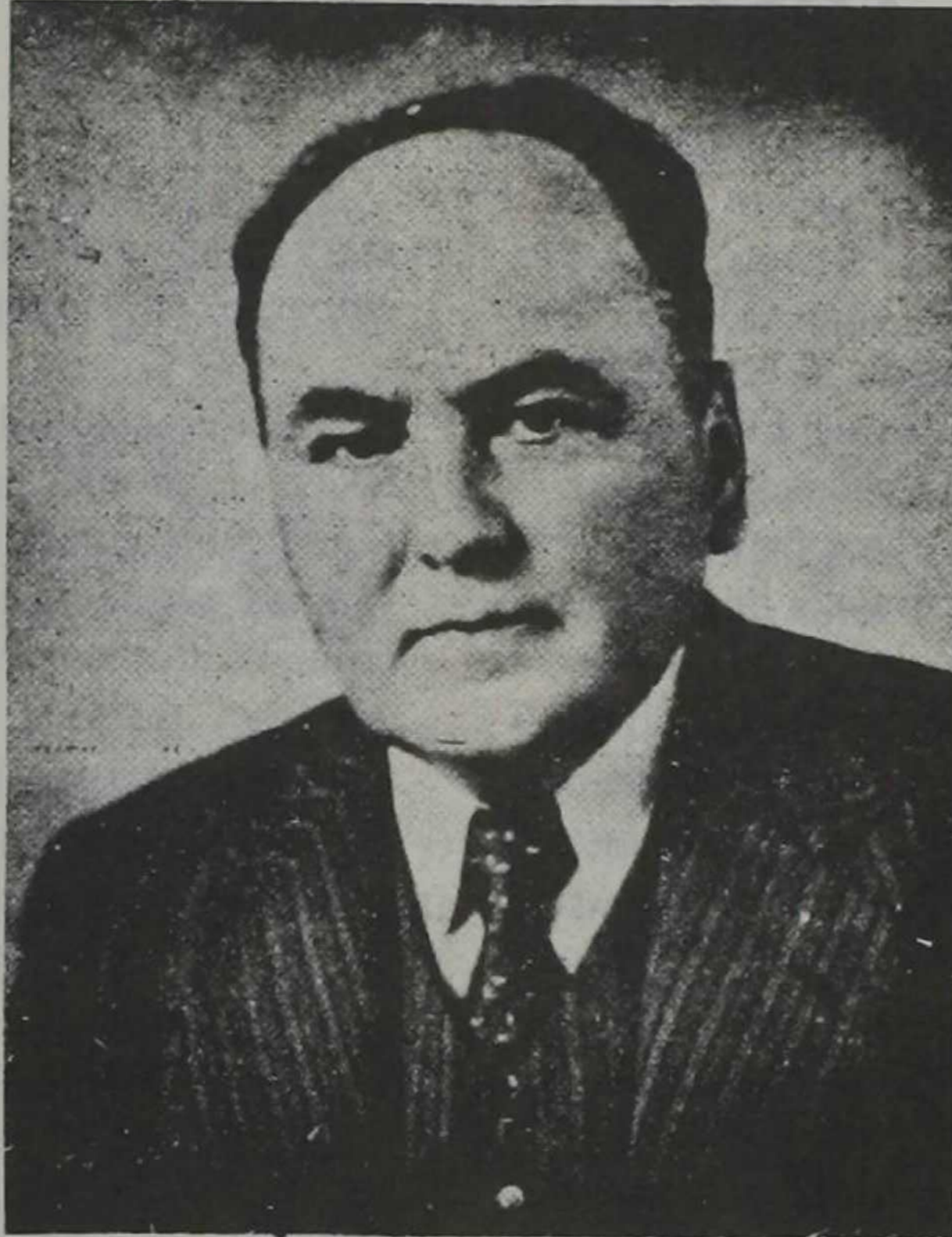
2. La perspectiva

Es la segunda forma de regulación de la información y procede de la selección de un punto de vista restrictivo. Para Genette hay una diferencia entre quién es el personaje cuyo punto de vista orienta la perspectiva narrativa y otro punto aparte, quién es el narrador, que se puede resumir con dos preguntas: ¿quién ve? y ¿quién habla?

Para Genette es legítimo considerar una tipología de tres grandes situaciones narrativas que toma en cuenta las determinaciones puramente modales.

En el relato no focalizado, o de focalización cero; el narrador dice más de lo que sabe ninguno de los personajes. En el relato de focalización interna, el narrador no dice más de lo que sabe tal personaje. En el relato de focalización externa,

Página de Don Joaquín



LA LECCION DE DON JOAQUIN

Abelardo Bonilla

Al homenaje oficial y al reconocimiento que se hizo de la obra de don Joaquín García Monge, siguió la muerte del Maestro, como si el destino hubiese querido darles a aquellos actos de humana justicia el sello de una consagración definitiva. Y en ésta recordamos la vida noble y fértil de don Joaquín, reflejada en su obra, con un sentido de emulación y de ejemplo, como una lección viva y plena de sugerencias que no debe ni puede perderse en el olvido del tiempo y de la indiferencia, porque la vida y la obra, en este caso, fueron justamente una lucha excepcional contra el tiempo y contra la indiferencia tan propias a nuestro medio.

Lo que nos sorprende en la vida de García Monge es la fe que abrigó en los valores de la cultura y el optimismo inquebrantable con que los mantuvo y los difundió. Sin esa fe sería inexplicable la intensísima obra editorial que llevó a cabo y la energía sobrehumana —para nuestro ambiente humano— con que mantuvo su prestigiosa revista; sin ella también sería imposible comprender su afán de educador, no únicamente en el campo de la educación oficial y sistemática, sino también en la “universidad” íntima, valga la paradoja, que fue siempre su sala de estudio, ya en la Biblioteca Nacional o ya en su casa de habitación; sin ella, en fin, no entenderíamos la vastísima obra de crítica y de estímulo que llevó a cabo por tantos y tantos años.

Dijimos en alguna oportunidad que era igualmente sorprendente, para quienes lo conocimos de cerca, la diferencia

de planos psicológicos que se aprecian entre su vida y su obra. Su fe en los valores americanos, su vasta obra de publicista, su esfuerzo en pro de la educación de los campesinos y el entusiasmo con que impulsaba a quienes se acercaban a él en busca de consejo, inclinaban a ver en su espíritu un optimismo dinámico; en cambio, su obra literaria de creación parece dominada por una concepción pesimista de la vida. Personalmente lo explicamos como un efecto de contraste. En la obra hay una cierta veta religiosa, que procede quizá de la influencia de Tolstoi y del amor por las gentes y las cosas del campo, y lo que aparece como pesimismo, que es más bien tristeza, puede no ser otra cosa que callada protesta contra la injusticia social, no expresada conceptualmente.

No fue extensa su obra de creación literaria y, con ser decisiva en nuestras letras, no le atribuyó él mayor importancia. Esto ha engañado a quienes valorizan la acción del hombre exclusivamente por sus productos objetivos de apreciación inmediata. Pero fue extraordinaria, en extensión, profundidad y efectividad, su obra cultural, tanto en Costa Rica como en América. Y es en esta obra —tanto más heroica y dinámica cuanto que es impalpable para el sentido vulgar— donde se afirma la lección de don Joaquín García Monge.

Noviembre, 1958

O GUARANI, ¿ METAFORA DE LA NACIONALIDAD BRASILEÑA ?

Jorge E. Narváez

INTRODUCCION

Uno de los momentos más importantes de la literatura romántica latinoamericana lo constituye la novela **El Guaraní**, del brasileño José de Alencar, generalmente desconocido fuera del campo de los estudios brasileños que por fronteras secundarias aunque válidas por su naturaleza lingüística para el campo específico literario, se ha eximido de un encuentro con el campo hispanoamericano. La unidad latinoamericana sin embargo es fácilmente visible en esta novela, sobre todo cuando se haya inscrita dentro de una corriente indianista de fuerte presencia en la literatura hispanoamericana. Por otro lado, el indianismo como elemento de la ideología del nacionalismo que dominó durante este período de la formación social latinoamericana, es un fenómeno común poderoso que corresponde al intento de las burguesías locales de levantar una imagen alternativa frente a los imperios dominantes. Es el caso de la valoración de **La Araucana**, en Chile, por Andrés Bello, como una obra de fundación de la literatura nacional y de la nación chilena. Dentro de este contexto queremos examinar la idea que constituye un lugar común de la crítica, de reconocer en **O Guaraní** una metáfora de la formación de la nación brasileña, en la cual se daría la siguiente fórmula simplista: Perú (indio) + Cecí (criolla rubia hija de un señor portugués) = nación brasileña.

IGNORANCIA DEL SUSTRATO NEGRO: EPOPEYA DEL CORAZON

La explotación del Brasil por los invasores portugueses se caracteriza, al igual que la colonización hispana en el Caribe, por la temprana implantación de la esclavitud como fuente de mano de obra. La imposibilidad de utilización del indígena conduce a su eliminación, y desarrolla en cambio el tráfico negrero. El alto costo de la mano de obra fue un elemento que determinó un desarrollo selectivo de los sectores enraizados en la producción, en Brasil, restringiéndolo a aquellos empresarios dotados de recursos financieros para adquirir los esclavos. El **sesmeiro** se desarrolla a base de la esclavitud. El **engenho** sólo se permitía a quien poseyera la capacidad para hacerlo funcionar. Se origina así una sociedad aristocrática, en la cual el trabajo era evidentemente menospreciado en la medida que recaía no en los productores mismos sino en los esclavos. El tráfico negrero se transformó en una importante actividad del capital comercial. La reinversión de los capitales se expresaba en la adquisición de la mano de obra, centrándose en este círculo la actividad comercial de la época.

La implantación de un modelo esclavista en Brasil, en el marco de una economía exportadora para el mercado mundial, es un fenómeno que contradice el modelo de la formación económico social feudal portuguesa, donde la esclavitud existía muy secundariamente. Las **Cartas de Doação** y las **Fo-**

rais tenían un carácter de código propiamente feudal que sin embargo en la práctica se implementó de distinta manera.

La creación de una clase dominante de señores esclavistas en la colonia, ligados a la producción, permite a la nobleza feudal portuguesa especializarse en la circulación de las mercancías producidas por la Colonia, y centralizar la acumulación. La Corona se mantiene independiente del productor, en esa fase, asociada únicamente a los capitales holandeses que habían hecho posible la empresa de la explotación del Brasil. A ellos se transfiere gran parte de la acumulación, hasta 1640, en que Portugal recupera su autonomía de España y termina expulsando a los holandeses tras una conflictiva coexistencia.

Con excepción de la hegemonía española que desde 1580 sufrió Portugal, que impulsa al hidalgo feudalista al retiro y a la resistencia pasiva creando un mundo artificial que fortalece su nacionalismo colonialista, **O Guaraní** desconoce toda esta etapa histórica. Ni la presencia del esclavo, ni la creciente tensión existente entre el esclavista portugués y el burgués holandés se aparece en la novela bajo ningún signo. La ignorancia de las condiciones reales de existencia histórica que se daban hacia 1604 en que se fecha la acción, denotan sin lugar a dudas la mistificación por la mediación de los códigos románticos, a que es sometido por Alencar, el Brasil colonial. La naturaleza de las actividades realizadas por la comunidad de D. Antonio de Mariz, estaba más cercana a la realidad histórica de los habitantes de San Vicente, luego San Pablo, que coexistían en una economía de subsistencia, sin ninguna capacidad de comercio exterior, y donde, como resultado de la canalización de esa misma inactividad agrícola se originaron los grupos de **bandeirantes**, convertidos en cazadores de indígenas. La presencia del indio en esta región constituyó una realidad social mucho más importante, en tanto se careció de mano de obra esclava. Las relaciones de producción feudales se transforman en la característica regional del sistema de dominación, establecidas a partir de las actividades ganaderas y pastoriles que luego se desarrollan independientemente de la producción agrícola. El indio, personaje central de la novela, es en esa zona que se adapta a las actividades del pastoreo y constituye un sector social de relativa importancia, así como también la tuvo en la región forestal amazónica.

Si uno quiere arraigar históricamente la comunidad de D. Antonio de Mariz, hidalgo portugués rigurosamente feudalista, "um dos fundadores da cidade do rio de Janeiro, cuya casa fazia as vezes de um castelo feudal na idade média" (cap. II, p. 16), enfrenta varias dificultades que son las anteriormente señaladas, y que hundiendo a la novela en una ambigüedad en relación a la realidad brasileña, revelan al mismo tiempo su característica. Esta es la de constituir una ficción romántica para la cual la realidad no constituye sino un leja-

no asunto evocado a fin de dar cuerpo a los sentimientos que se quiere expresar y analizar —para satisfacción de los folletinescos lectores—, lo que hace de la novela más que una novela histórica, acaso indianista, una **epopeya del corazón**: “E’ que as paixões no deserto, e sobretudo no seio desta natureza grande e majestosa, são verdadeiras apopéias do coração” (cap. VIII, p. 68)¹.

CONVERSION Y CONTRAVERSION

El hecho de que toda la realidad romancesca sea concebida como un asunto pasional, limita por cierto la comprensión de esta novela como una seria metáfora de la formación de la nacionalidad brasileña. O aún mejor: alegoría. Lo que hace es recrear caprichosamente un mito que, aunque arrancado de la utopía y situado en tierra brasileña, no tiene consistencia real, no alcanza a aludir a la realidad. Porque esa realidad no es sino un estado de ánimo, y nunca un objeto científicamente determinado.

El ejemplo más evidente de esta inconsistencia objetiva en la aprehensión de la realidad, está dado en la conversión de Cecilia en **filha do deserto**. No basta la explicación que el narrador entrega sobre la posibilidad de la conversión de Cecé a permanecer en la selva: “Ela pertencia, pois, mais ao deserto do que á cidade; era mais uma virgem brasileira do que uma menina cortesa; seus hábitos e seus gostos prendiam—se mais ás pompas singelas da natureza do que ás festas e ás galas da arte e de civilização” (cap. XIV). Ella es siempre un producto exótico en medio de una naturaleza vista como ajena; es abastecida, nutrida, satisfecha por la práctica y la ideología del conquistador. La naturaleza es para ella un capricho, como la **onça**, un servidor. Y su aspiración a integrarse a la tierra no es sino un estado de ánimo de su espíritu caprichoso que en la misma novela no halla justificación. Así es percibida su determinación por el habitante natural de la selva, y por ello Perú no le toma en serio, aunque se conmueva con su sentimiento de adhesión. En las mismas palabras de Cecé está denotada su extranjería: “¡Amo este belo país . . .!”; es decir, no soy parte de él, aunque un instante antes diga: “Eu também sou filha desta terra”. Perú sabe que ella es la hija del invasor, a la cual él se ha sometido: “mas jurou de novo em sua alma que cumpriria a promessa feita a D. Antonio” (cap. XIV, 2a. p., p. 225).

Por el contrario, el proceso más interesante y más coherente es la reconversión de Perú. Este personaje que en su condición de salvaje se nos ha aparecido siempre en conflicto con sus orígenes, abandonando su familia y sus deberes; luchando contra sus propios hermanos de la tierra, e incluso adjurando de su propia ideología para seguir esa ilusión extranjera que representa Cecé, al final vuelve a reincorporarse a su tierra. “Aquí, porém, todas as distinções desapareciam; o filho das matas, voltando ao seio de sua mãe, recobrava a liberdade; era o rei do deserto, o senhor das florestas, dominando pelo direito da força e da coragem” (cap. XII).

En este episodio final, de conversión mistificada y reconversión de los protagonistas, se revela la inconsistencia de una pretendida metáfora de la nacionalidad. Lo que aquí ocurre, aún cuando se aluda al mito de los orígenes de la especie, es la separación irreconciliable de los mundos del invasor y el subyugado, que antes coexistieron armónicamente por efecto de una dominación tan profunda como ilusoria es

la armonía. El exterminio del indígena es aún hoy una práctica regular en Brasil (ver Laurette Sejourne, **Antiguas Culturas Precolombinas**, 5a. ed., México, Siglo XXI, 1975, p. 82 ss.).

LA NATURALEZA ARRODILLADA

El signo recurrente que denota “lo brasileño” en la novela es la naturaleza, vista con la misma mediación de los códigos del romanticismo y los códigos aristocráticos. Dentro de ella se inserta este salvaje domesticado (“o perro do cacique”, “aquele cão tihoso”, cap. XII, 1a. p.) para la satisfacción de la hija **sagrada** del invasor. Cecé, por su parte, sólo tiene acceso a esta naturaleza cuando ella está dormida (“e a natureza adormecida respirava a calma tépida e perfumada das noites americanas”, cap. XII, 2a., p. 204), en medio de un “temor religioso”, donde la extrañeza con que la percibe es el origen del temor: “mas não se deixou dominar pelo susto”.

Esta naturaleza, para Cecé dormida, es sin embargo para el narrador un ámbito donde la idea de la libertad se realiza simbolizada en el río Paquequer. Aunque al mismo tiempo que se muestra, genera una contradicción, pues es una naturaleza sometida.

En uno de los más inspirados fragmentos de la novela, en que la naturaleza brasileña se revela a Alvaro en Perú, esta se da en un contexto de pseudo—igualdad entre los personajes: conquistador y sometido. Y entonces el narrador se pregunta: “Não é isso a poesia?” (cap. VI, 1a., p. 181). Es decir, que en el contexto de la valoración de Perú como naturaleza debe mediar una categoría literaria que lo arranque de su estado de naturaleza y lo eleve a una condición casi aristocrática. Al igual que antes —p.178, 1a. —, “sua inteligência sem cultura, mas brilhante como o sol de nossa terra, vigorosa como a vegetação”, para ser aceptada es concebida y valorada como “digna do homen civilizado”. Alencar niega todo valor a la naturaleza en sí misma, aunque tres veces le llame “nossa”. Sólo en la medida que pasa por el filtro de la perspectiva ideológica del conquistador, en tanto que es cristianizada, adquiere valor real. Tal es el requisito que pone Cecé. “Ver aquela alma selvagem, livre como as aves que planavam no ar (. . .) aquela vontade indomável como a torrente que se precipita do alto da serra; prostrar—se a seus pés submissa, vencida, escrava! . . .” (cap. IV, 1a., p. 160). Es esa la realidad de la libertad y la naturaleza brasileña.

La unión de Perú y Cecé, el beso final ya sin tiempo y sin espacio de la novela romántica, ¿qué significa entonces al interior de este contexto ideológico? ¿Es la metáfora de la formación de la nacionalidad?

No a los ojos de la realidad, sino a los del mito romántico decimonónico, puede considerarse válida esa metáfora. Porque en ese beso final hay contradicciones irreconciliables que han sido ignoradas, sobresaltadas, y que constituyen la esencia misma de las leyes históricas de la formación social brasileña. Ese beso final no puede ser sino el acabamiento místico de una novela hermosa que representa el más alto nivel del romanticismo latinoamericano, y en la cual se fundieron las ansias e ilusiones de la ideología aristocrática brasileña, colonizada e imitadora de los códigos europeos, pero donde los conceptos de libertad, de nación, y de pasado histórico no son sino un bello asunto poético, un tópico ideal.

Esta contradicción entre el ansia de la libertad, ideal romántico, mitificada en la selva brasileña, se enfrenta a la condición objetiva de la dominación. Ya en las primeras palabras, donde se describe la imagen personificada del río, se alude a esta libertad. Se desarrolla la descripción del paisaje como el primer elemento básico, sustancial de la novela. Es un paisaje impetuoso, irrefrenable como el río que al final de la obra termina arrastrando el mundo artificial entero de D. Antonio, mundo al margen de la historia. Y de inmediato se instaura en ese paisaje al conquistador. Es decir: por un lado el símbolo de la libertad, insubordinable, pero al mismo tiempo el subordinador.

Esta contradicción inicial se constituye en la contradicción básica en la que se inscriben tanto los amores de Cecí y Perú, como el desenvolvimiento de los personajes en sí mismos, y las luchas que constituyen el marco de esta epopeya de pasiones. La libertad no es sino un sentimiento proyectado románticamente hacia la naturaleza, porque la realidad es esa esclavitud que se revela en el signo de Perú arrodillado. "O espetáculo que acabava de presenciar o entristecera; lembrou-se de sua tribu, de seus irmãos que êle havia abandonado há tanto tempo, e que talvez naquela hora eram vítimas dos conquistadores de sua terra, onde outrora viviam livres e felizes" (cap. XIV, 1a., p. 111).

LOS HEROES Y LOS MONSTRUOS

Un signo y un valor de esta contradicción está dado en las descripciones de los combatientes. Mientras los conquistadores son seres heroicos, extraídos de la épica medieval europea, los indígenas, siguiendo la tradición reaccionaria de la conquista de Ginés de Sepúlveda y de la ideología de la conquista, son seres monstruosos. Es decir, que aquella parte de la naturaleza que está viva y despierta, que Cecí presiente y la asusta, aquella parte de la naturaleza que aún no ha sido sometida, es demoníaca. A ella sólo se le puede equiparar la imagen del vicio entre los conquistadores: Loredano ("soltou um rugido de cólera e de raiva impotente; seus olhos injeteram-se de sangue, e seus membros crispandose (. . .) Era horrível de ver nesse momento; seu aspecto tinha a expressão brutal e feroz de um hidrófobo, seus lábios espumavam, silvando como a serpente; e seus dentes ameaçavam de longe os seus algozes como as presas do jaguar" (cap. V, 2a.). La descripción de los salvajes, en el capítulo XIII, 2a., sin embargo, supera la monstruosidad. En ellos se ha "apagado a cunho da raça humana". Si Loredano era un hombre monstruoso, los aimorés son otra calidad de seres. Consecuentemente, mientras se destaca la bestialidad del sacrificio indígena, se mantiene como un supuesto aceptado e incuestionable la práctica punitiva medieval de la hoguera.

La perspectiva de Alencar es por cierto, a pesar de su identificación con la tierra brasileña, indiscutiblemente siempre la perspectiva ideológica del invasor, filtrada a través de

los códigos románticos del escritor del XIX que escribe para su público de folletín, pero siempre la misma tradición ideológica depositaria en las clases dominantes.

EL MESTIZAJE

El personaje más interesante desde la perspectiva de la búsqueda de la nacionalidad refleja en la novela, nacionalismo que constituye un tópico fundamental de la literatura y la ideología romántica en general, es la mestiza Isabel. En ella la realidad ya ha conjugado esos elementos de la naturaleza y la civilización, como se les presenta, o de la lucha de clases expresada al nivel de conquistador e indígena sometido, como también se le puede categorizar, en la medida que aún no constituyen clases.

"Filha de duas raças inimigas devia amar a ambas; entre tanto minha mãe desgraçada fez-me odiar a uma, o desdém com que me tratam fez-me desprezar a outra". El mestizaje es pues una cosa temible que genera la desgracia de los seres, desde la perspectiva ya ideológica de Alencar, en la sociedad del siglo XIX. Y sólo despierta el paternalismo o la naturaleza irracional: la pasión. Nunca en todo caso el acercamiento realmente humano. Si bien ahí se encontraban las bases para que Alencar desarrollara una teoría de la nacionalidad, el personaje es eliminado, arrastrado por su pasión, y la vía por la cual el tema se desarrolla es la del mito. Frente a la realidad del mestizaje, frente a la conjugación real de los elementos que participan (con excepción hecha del elemento negro) en la formación de la nacionalidad, se reivindica la ilusión, la fantasía. Isabel es un personaje humillado, al cual la ideología dominante de que participa, niega. Ella se niega a sí misma. Y se transforma en cambio en el motivo romántico de la pasión, la subjetividad hecha carne. Negado en la realidad de su contexto social, el personaje es entregado al lector como definidor del carácter de la novela: la pasión.

El narrador, enfrentado a la disyuntiva literaria de desarrollar el conflicto de Isabel, decide tomar la alternativa romántica de la narración de las pasiones. Y sobre esa base subjetiva levantar el mito, la utopía.

EL BESO FINAL

Es necesario observar que los lectores cuya conciencia representa el folletín, son aquellos sectores sociales aristocráticos dominantes, y burgueses emergentes que aún no alcanzan a desarrollar entonces su propia ideología. La ideología dominante es por tanto la ideología de la aristocracia, más algunas progresistas ideas europeas no explícitas. Si Perú es evaluado, en consecuencia, lo es no sólo por constituir la naturaleza adormecida ante la contemplación de la hija del hidalgo, sino porque es también un valor aristocrático asimilado. Asimilación que es posible porque básicamente dentro de la sociedad nativa es un aristócrata: es noble, y por tanto es excelente.

LA PRACTICA NOVELESCA EN " DOÑA BARBARA " DE ROMULO GALLEGOS.

Mario Rodríguez Fernández

El texto *Doña Bárbara* se inicia con la **disyunción** que se produce entre dos agentes básicos: Santos Luzardo y Doña Bárbara. Cada uno pretende realizar un proyecto humano que se traduce en la instauración de una realidad antagónica. El proyecto de Luzardo (que es el que va a triunfar) lo podemos desarrollar en una macrosecuencia que englobaría tres instancias: 1. Proyecto civilizador.— 2. Proceso del proyecto.— 3. Proyecto realizado. El rol de doña Bárbara se realiza en el **versus**: 1. Resistencia al proyecto civilizador.— 2. Proceso de resistencia.— 3. Resistencia fracasada. En consecuencia, desde la perspectiva de los agentes el relato podría englobarse como relato de mejoramiento, Santos Luzardo, y degradación, doña Bárbara. Esta determinación funciona en un nivel éticamente neutro: un proyecto triunfa; el otro fracasa. Obviamente tal neutralidad es posible en la lógica del modelo aplicado. No cabe duda, que el texto apela a los discursos que funcionan en el **extratexto**: ideológicos, morales, políticos, naturales, etc.¹ Desde esta relación, el proyecto de doña Bárbara es éticamente censurable ya que corresponde a lo que "naturalmente" se entiende por degradación. Pero, eludiendo el terreno móvil en que se desarrolla la inscripción del texto en el discurso de una cultura, nos interesa instalarnos en la diacronía textual donde se juega las funciones positivas y negativas y la toma de partido del texto. Al decir esto último no pretendemos hacer un inventario de las aceptaciones y rechazos manifiestos del relato, sino la forma o, mejor dicho, las transformaciones que se van generando en el sistema de inclusiones y exclusiones del texto.² Con lo anterior queremos significar, en primera instancia, que el texto *Doña Bárbara* introduce una serie de funciones negativas para juzgarlas y que, una vez cumplido el proceso de censura las excluye. ¿Cuáles son las funciones negativas del relato? Desde una perspectiva moral, podríamos decir que son el crimen, la violencia, la injusticia, etc. Tal juicio debe producir en nosotros una gratificación ética, pero no ayuda en nada a la comprensión del texto. Ahora, si permanecemos en la lógica del relato, la respuesta no puede ser otra que son funciones negativas aquéllas que impiden o postergan los objetivos que el relato se ha propuesto, como todo relato, en la apertura misma de la ficción.

Ahora bien, ¿cuáles son las metas del relato? Obviamente son aquéllas a que tiende el agente civilizador: la exclusión del Miedo, (nombre de la hacienda de doña Bárbara), o la Barbarie; la inclusión y triunfo de Altamira (nombre de la hacienda de Luzardo) o la civilización.

Todas las funciones que favorezcan la inclusión de Altamira son apreciadas positivamente por el texto. Las que obstaculizan son las negativas. Tal proceso no creemos que sea especialmente novedoso en la comprensión de *Doña Bárbara*, lo que sí presumimos que puede considerarse nuevo, es el modo en que el texto **trabaja** para conseguir sus metas y las

consecuentes transformaciones que ello engendra. Sistema transformativo que, esquemáticamente en este punto del análisis, proponemos así:

Unidad que cede paso a la **disyunción** que se transforma en **conjunción**; **conjunción** que se transformará en el triunfo de uno de los opuestos. La **dualidad** cede el paso a la **unidad**.

En los cuatro primeros capítulos, el relato incluye abrumadoramente, funciones negativas, excluyendo, por lo tanto, los posibles opuestos.

Funciones negativas que el relato incluye:	Funciones positivas que el relato excluye:
<i>Superstición</i>	<i>Razón</i>
<i>odio entre familias</i>	<i>paz familiar</i>
<i>filicidio</i>	<i>amor paternal</i>
<i>violación</i>	<i>entrega voluntaria</i>

El inventario de las funciones excluidas no obedece a un puro mecanismo lógico en que la presencia de un antivalor remite al valor ausente; sino también, a que dichas funciones positivas son las que el relato va a incluir en su diacronía una vez desalojadas las funciones negativas.

En el desarrollo del texto, las formas inventariadas corresponden hasta el capítulo IV, según hemos dicho. Se inscriben ellas en lo que podríamos llamar las **figuras de génesis** del relato. Las llamamos así porque instauran las condiciones que hacen posible que la ficción exista, pueda inscribirse y leerse.³

El sistema de génesis del relato se realiza en un movimiento de retroceso o regresión. Se retrocede a los orígenes porque es allí donde reside la razón del triunfo de las funciones positivas sobre las negativas y por ende se funda el sistema axiológico del relato.

El relato juzga a la barbarie como posible de ser modificada positivamente en cuanto en su origen yace un fondo de pureza e inocencia brutalmente reprimido (o violado), pero posible de ser rescatado.

Tal juicio se explicita tanto en el nivel secuencial del relato (léase las secuencias del capítulo tercero), como en las palabras del narrador: "*Tal era la famosa doña Bárbara: lujuria y superstición, codicia y crueldad, y allá en el fondo del alma sombría una pequeña cosa dolorosa y pura: el recuerdo de Asdrúbal, el amor frustrado que pudo hacerla buena*".⁴

La *lexía* nos entrega varios rasgos generadores de la ficción. En primer término, la dualidad, la ambivalencia del agente. Doña Bárbara es lujuria, pero también es pureza. Es maligna, pero pudo ser buena. El carácter ambivalente de esta figura se inscribe en la ambigüedad propia del relato novelesco. En segundo término lo positivo se encuentra en una escena del pasado, en la prehistoria de la mujer, lo que autoriza nuestra observación que es el retroceso lo que escenifica el relato. Finalmente, el modo del rescate o la manera de triunfo de la esfera positiva es el amor, forma que el relato privilegia en todos sus niveles.

Desde esta perspectiva, podemos señalar que en las figuras de iniciación del relato, están ya contenidas las de definición. Identificamos tales figuras como la **violación** (en doña Bárbara) y el **filicidio** (en Santos Luzardo).

Esta última está presente en las secuencias del agente masculino, como se indicó. Las situaciones que ha padecido Santos son tan traumáticas como las de Bárbara (o Barbarita): testigo aterrorizado de un altercado que desemboca en un filicidio (estrictamente en la secuencia que discuten el padre y el hijo. Santos vive imaginariamente la muerte del hermano a manos del padre, allí se ha cometido el crimen, la postergación concreta que se produce es inescencial). Se une a ello las venganzas desatadas por el crimen y su alejamiento de la llanura bárbara. Su ingreso al espacio de la cultura, también inicialmente traumático, la ciudad, los estudios, las leyes, le van a permitir la clausura de dichas experiencias negativas, pero mantendrá, en cambio, la fuerza y el vigor ausente del texto cultural. Este carácter doble de Luzardo, esta simbiosis, en verdad, que el relato juzga positivamente: **llanero civilizado** permitirá el triunfo del proyecto de mejoramiento.

El carácter violento y degradado que determina el sentido de las figuras de génesis: Violación y Filicidio indica que el relato se genera a partir de la transgresión sexual y familiar y, desde tal punto de vista, podría ser un texto destructor, mortífero, aún castrador (como lo es doña Bárbara); pero, conforme a la práctica novelesca que se realiza en la ambigüedad, el texto afirma la conjunción de los contrarios: el bien dentro del mal, el mejoramiento dentro de la degradación. La violación ha respetado una zona de pureza original en doña Bárbara; el filicidio no pudo neutralizar el espíritu de Luzardo.

De este modo el texto escenifica mediante el retroceso su propio funcionamiento: indica que lo funda, las condiciones de su desarrollo, las transformaciones que van a permitir la realización de lo programado: victoria de la civilización sobre la barbarie.

A partir del capítulo IV, el relato comienza a erosionar la disyunción para instalar en su lugar la no disyunción. El carácter doble de las figuras de los agentes, el sentido ambivalente de las secuencias se hace notorio. Es en este punto del trayecto textual donde comienzan a aparecer figuras que conjugan, sintetizan en la unidad atributos sémicamente opuestos: el andrógino (doña Bárbara) que constituye, en el relato, la más clara introducción de la función no disyuntiva (hace opaca la diferencia entre hombre—mujer); el llanero culto (Luzardo); la llanura antropomorfizada: “bella y terrible a la vez”, etc. En el nivel secuencial, la doma, como posibilidad de demostrar la hombría llanera, proceso de demos-

tración, hombría demostrada, se realiza en la unidad ambivalente: un hombre culto, civilizado que actúa como un llanero primitivo.

El proceso de inclusiones y exclusiones revela el paso a la no disyunción:

El texto incluye funciones negativas—positivas:

La pureza en la lujuria (véase la secuencia la devoradora de hombres)

La hombría culta

Degradación—mejoramiento varonil

(véase la secuencia La Doma)

El andrógino

El texto excluye funciones negativas:

la lujuria

la cobardía

degradación varonil

Evidentemente, la disyunción, aunque erosionada, persiste:

El texto incluye:

Lealtad

paz familiar

despertar de la belleza

codicia extranjera

Justicia

El texto excluye:

Traición

guerra entre familias

belleza dormida

generosidad extranjera

Injusticia

En el primer sistema, llama la atención el posible de lo andrógino como nueva inclusión. El relato presenta a doña Bárbara como un ser de doble condición: hembra—macho (el marimacho). Ella participa de una naturaleza dual (semejante a la llanura): “*La voz de doña Bárbara flauta del demonio andrógino que alentaba en ella, grave rumor de selva, agudo lamento de la llanura, tenía un matiz singular, hechizo de los hombres que la oían*”.⁵

El complejo de masculinidad que aparece en doña Bárbara se explica en la prehistoria de ella como mujer. La violación funciona de un modo semejante al descubrimiento de la castración en la niña, según lo describe Freud.⁶ Se produce en el personaje, primeramente, una inhibición sexual para **a posteriori** emerger rasgos propios de la masculinidad: “*Ya sólo rencores podía abrigar en su pecho y nada le complacía tanto como el espectáculo del varón debatiéndose entre las garras de las fuerzas destructoras*”.⁷

“*Inhibida la sensualidad por la pasión de la codicia, atrofiadas hasta las últimas fibras femeniles de su ser por los hábitos del marimacho que dirigía personalmente las peonadas, manejaba el lazo y derribaba un toro en plena sabana . . . la movía a prodigar caricias, más era un hombruno tomar que femenino entregarse*”.⁸

Esta figura dual, inherente a la práctica semiótica novelesca, es juzgada negativamente por el texto y constituye la expulsión básica que se va a ejecutar, la suprema no disyunción que se quiere anular. Ello es así porque esta novela, como un gran número de textos realistas del siglo XIX, se aproxima a una **novela epopeya** cuya sintaxis narrativa no tolera la **paradoja**. En los términos de Kristeva, se produce un desdoblamiento entre el símbolo y el signo.⁹

El carácter restrictivo del discurso respecto de los universales expresados, sólo tolera lo negativo por la degradación, en cuanto su inclusión en el texto permite juzgarla, censurarla y expulsarla. El segundo sistema de inclusiones y exclusiones que hemos anotado antes, ilustra lo afirmado. El relato junto con incluir lo anteriormente excluido: paz, justicia, lealtad (movimiento que anuncia el triunfo de lo positivo en la finición textual) incluye nuevas funciones negativas para realizar la correspondiente censura.

Podemos retomar, ahora, lo que escribíamos sobre las tomas de partido del texto. No hay aquí un inventario, sino lo que importa es el sistema de las transformaciones que se van produciendo. El texto introduce el andrógino para erosionar la exclusión absoluta con que se inicia: civilización—barbarie. La figura doble le permite iniciar el proceso de transformación de la diada disyuntiva a la conjuntiva: el mari-macho, Marisela (tosca—bella), el llanero culto, el “encuevado” (Carmelito, desconfiado—noble), la sabana (bella—terrible) etc. Sólo desde aquí se puede expulsar el polo negativo de la diada diametral con que se abre la novela.

En síntesis, el triunfo del proyecto civilizador que asegura la programación textual pasa por la erosión de la disyunción, el instalamiento de la ambigüedad y la imposición final de la esfera idealista y metafísica.

La censura y exclusión del andrógino consiste, en el fondo, en un rescate. Se recupera de la dualidad perversa lo positivo, opacando lo contrario.

El proceso de transformación opera en el nivel agencial de un modo complejo. La relación entre los dos agentes: Doña Bárbara—Santos Luzardo, se establece al principio como una disyunción absoluta. El agente masculino ve en Doña Bárbara el símbolo de la degradación que pretende combatir. El femenino visualiza en Luzardo una presa más de sus instintos de posesión malsana. Sin embargo, Santos produce una reactualización de la prehistoria de la mujer: la figura de Asdrúbal y los signos de pureza que ella contiene. Tal reactualización obra un cambio en la disyunción agencial. Doña Bárbara sucumbe a la seducción de la varonía culta que caracteriza a Santos. El objeto del sujeto femenino sigue siendo el mismo; lo que cambia es el sentido de la posesión.

En el inicio del relato, conseguir su objeto significa para la mujer la afirmación de la fuerza de sus poderes reales o imaginarios (“el Socio”, el espacio de la superstición). Muy otra cosa significa la posesión en este lugar del texto. Tener a Luzardo o, mejor dicho, la posibilidad de tenerlo, pasa por la desposesión de los poderes y la recuperación de la debilidad de antaño. Para poseer al varón es necesario ser Barbarita y no doña Bárbara. El agente femenino pretende anular la disyunción realizando un proceso de mejoramiento (“Entregando las obras”, mejor dicho, lo mal obrado), proyecto que al traducirse en una desprotección del agente, termina por ser un proceso de degradación (derrota: desaparecimiento o muerte).

El sistema de inclusiones y exclusiones que se desarrolla en los últimos capítulos de la segunda parte, confirma los procesos de transformación enunciados:

El relato incluye:

Lo femenino
Término del terror o brujería
mejoramiento varonil
amor secreto
sacrificio del mal
(entrega de lo mal habido)

El relato excluye:

Lo andrógino
Presencia del terror brujería
degradación varonil
desamor
persistencia en el mal
(retención de lo mal habido)

En la tercera y última parte, se vuelven a incluir, mejor dicho, reaparecen las funciones negativas —como el crimen— ya censuradas por el texto. Sin embargo, su presencia no coloca en peligro el triunfo de la esfera positiva en cuanto el oponente —el que desde la perspectiva de Luzardo era el contendidor— abandona su rol y se desprotege. Este cambio en un ser vulnerable, ya señalado, alcanza su culminación en la secuencia en que doña Bárbara **sabe** y **puede** eliminar a Marisela (“la estrella en la mira”). Teniendo en la mira del revólver a la hija le basta apretar el gatillo para asesinarla, pero **no quiere**. ¿Por qué? Ve, en ese momento, reproducida en su hija y Luzardo (Marisela conversa, esa noche, a la luz de la lámpara, con su amado) esa nunca borrada escena del pasado, cuando era una niña que descubría el amor en las palabras de Asdrúbal.

La función agresora de doña Bárbara encuentra en ella misma su adversario. El agente se desdobla en dos funciones opuestas. Una se opone tenazmente a la otra y no la deja realizar sus propósitos. Esta escisión en dos **dramatis personae**⁹ paraliza la agresión del agente y lo condena a la aniquilación.

La naturaleza doble de Luzardo: llanero culto, facilita el desdoblamiento análogo al descrito en doña Bárbara. El agente masculino asume dos roles: civilizador y bárbaro, transformándose en adversario de sí mismo. La intervención del aliado—donante (Marisela) restaura en él su rol específico: el de civilizador.

Es curioso cómo el relato admite, en el nivel de la ideología del sujeto que narra, la defensa del carácter unívoco de Luzardo. “*No era solamente el natural escrúpulo de haber tenido que defenderse matando, el horror de la situación brutal que lo pusiera en el trance de cometer un acto que repugnaba con los principios más profundamente arraigados en su espíritu, sino el horror de haber perdido para siempre esos principios, de haber adquirido una experiencia definitiva, de pertenecer para toda la vida al trágico número de los hombres manchados*”.¹⁰

La lexía “los principios más profundamente arraigados en su espíritu” remite a privilegiar la esencia luzardiana: la civilización. La barbarie está **profundamente desarraigada de su espíritu**, por lógica elemental. Sin embargo, una sola actuación violenta del personaje le ha hecho **perder para siempre** esos principios. Es decir, aunque el personaje actuó a contrapelo, ha violentado. Lo importante no es lo que dice el narrador, sino lo que hace el personaje. En segundo lugar, los principios no estaban tan esencialmente alojados, ya que sólo un acto basta para expulsarlos.

No se nos escapa que estas afirmaciones constituyen un excelente punto de discusión en cuanto se despliegan en el controvertible nivel psicológico. Pero, si cambiamos la pregunta ¿qué es Luzardo? por: ¿qué funciones realiza Luzardo?, la lógica del relato pulveriza los comentarios ideológicos del na-

rrador para indicarnos la función doble del agente, los predicados opuestos que soporta.

La función de Marisela como aliado—donante la encontramos expuesta con claridad en el siguiente párrafo:

"Horas de presencia continua del cuadro ante la imaginación y de reflexiones obstinadas en la reconstrucción de todos los detalles del suceso, no habían bastado para que Santos cayera en cuenta de lo que Marisela había inferido en un instante . . ."

*Era la luz que él mismo había encendido en el alma de Marisela, la claridad de la intuición en la inteligencia desbastada por él, la centella de la bondad iluminando el juicio para llevar la palabra tranquilizadora al ánimo atormentado, la obra —su verdadera obra, porque la suya no podía ser exterminar el mal a sangre y fuego, sino descubrir, aquí y allá, las fuentes ocultas de la bondad de su tierra y de su gente".*¹¹

La transcripción es lo suficientemente explícita para fundar el rol de aliado—donante de Marisela. Lo que sí podemos explicitar, son los sentidos que asume la categoría de transformación en el texto. Es notorio que el carácter degradado y/o degradante de la mujer sólo puede realizarse en la ambigüedad. Por ello, el relato trabaja para terminar con ella: transforma a doña Bárbara en mujer y madre; a Marisela en hija y novia; a la llanura en Altamira.

CONCLUSION

1. Esquemáticamente el proceso de inclusiones y exclusiones puede proponerse así:
 - a.— El texto incluye funciones negativas. Excluye las positivas. (Díada disyuntiva).
 - b. Incluye funciones negativas-positivas (Díada no disyuntiva).
 - c. Expulsa las funciones negativas haciendo triunfar las positivas. (Paso de la **unidad dual** a la unidad).

Un desarrollo más pormenorizado enriquece y complica más el esquema. *Strictu sensu* podemos afirmar que el texto se inicia con la unidad negativa (Predominio absoluto del mal o la barbarie). A continuación el texto trabaja para escindir la unidad mediante la oposición diametral (civilización *versus* barbarie). En un tercer momento, realiza la **unidad dual** en cuanto percibe la pureza dentro de la degradación y ésta en el mejoramiento (díada no disyuntiva). Y, en la finición, el texto rescata la unidad positiva (predominio absoluto del bien a la civilización).

2. La crítica tradicional ha determinado que el sentido último de esta novela es la oposición civilización-barbarie. Cedomil Goić la ve como una ley estructural del texto, en cuanto cada polo de la díada organiza un sector del mundo.¹² Pensamos que tal disyunción no es absoluta (y así, en cierto modo, lo reconoce Goić cuando se refiere a "la caracterización dinámica de los personajes". Pág. 168. *Op. cit.*). Si así fuera, rompería la práctica novelesca que se desarrolla en la no disyunción, en el dualismo concéntrico. Lo hemos comprobado en el nivel agencial del texto en donde los roles desempeñados por

los agentes se sitúan en el espacio de la ambigüedad. Los agentes en el proceso de transformación propio del texto de la novela afirman la identidad de opuestos quedando el movimiento de negación dialéctica desdoblado en dos momentos: disyunción-no disyunción.¹³

Como afirma Julia Kristeva, el texto de la novela sólo es posible cuando la disyunción de los dos términos puede ser negada permaneciendo allí conformada y aprobada. Doña Bárbara afirma una oposición diádica: civilización-barbarie (justicia *versus* injusticia, razón *versus* superstición, paz *versus* violencia; lealtad *versus* traición, etc.), pero realiza de una vez esta oposición en una síntesis ambivalente (el sí/no, el andrógino, el llanero culto, la belleza terrible, etc.), enfrentándonos a la no disyunción novelesca y a la transformación.

Esta última categoría no se puede entender ligeramente. La transformación novelesca no **cambia** nada, puesto que las secuencias "transformadas" permanecen "equivalentes". En el texto, doña Bárbara no se transforma en Barbarita, cada una de ellas es también la otra. Santos Luzardo no es el civilizador que, en un momento determinado, se transforma en un bárbaro, es **también** un bárbaro.

3. Esta tesis que proponemos sobre el texto *Doña Bárbara*, es extensible, con las debidas precauciones, a la mayor parte de la serie novelesca del siglo XIX. Es cierto que no sólo este texto se aproxima a aquéllos que no toleran la paradoja en su interior, *Amalia* de José Mármol sería otro caso o *Don Guillermo* de Lastarria. Sin embargo, tal como en la obra de Gallegos, las oposiciones diametrales, absolutas, ceden paso, en determinados momentos del trayecto novelesco, a la no disyunción, a la ambigüedad, al dualismo concéntrico. Así, en *Amalia* tan aparentemente dividida en dos polos: unitarios/federales; bellos/degradados; buenos/perversos, etc.; presenta, en el estrato agencial, un personaje que participa de dos roles propuestos como excluyentes por el relato: agredidos/agresores. Es el caso de Manuela, la hija de Rosas. Por esta condición filial participa del rol de los agresores, pero es al **mismo tiempo** una víctima de su padre y de la tiranía, es decir, una agredida.

Es notorio que a medida que el género de la novela se va desarrollando en el siglo pasado, es más evidente y más compleja la asunción de la categoría no disyuntiva. En *Martín Rivas*, la ambigüedad en el nivel agencial, por ejemplo, es básica. La idea que Martín Rivas portaría los valores del *ser* (nobles virtudes del corazón; los valores de la inteligencia; de la dignidad y generosidad); mientras que los Encina (exceptuando a Leonor), los pretendientes, Fidel Elías, etc., representarían los antivalores del *parecer* (la moda, el dinero, el oportunismo). Es tan engañosa como la oposición civilización/barbarie que hemos estudiado.

Creemos que esta serie textual: novela hispanoamericana del siglo XIX ha sido analizada con categorías críticas insuficientes, tanto al nivel de la **historia** como al nivel del **discurso** (según la ya clásica diferencia para el relato propuesta por Todorov).

DEL ARTE NARRATIVO:

" LAS MANOS DE DIOS Y OTROS CUENTOS "

DE EDUARDO JENKINS DOBLES

Carlos Enrique Aguirre Gómez

El poeta Eduardo Jenkins Dobles (1926) sorprende ahora con la publicación de un conjunto de relatos, que él llama "cuentos". Decimos esto porque siempre lo habíamos conceptualizado como un hombre de una fina vena lírica (Premio Nacional de Poesía en 1970); de ella, han surgido varios poemarios: *Riberas de la brisa* (1946); *Tierra doliente* (1951); *Otro sol de faenas* (1956); *Sonetos a las virtudes* (1970). El propio autor, refiriéndose al libro, objeto de comentario, apunta:

"Las manos de Dios y Otros Cuentos es una colección de relatos escritos hace 20 ó 30 años. El más antiguo es "La Luz" y el más reciente es "La Señora Fox". Así pertenecen todos a una época de juventud o madurez incipiente y no tienen ni los temas ni el estilo que ahora utilizaría".¹

En el tomo encontramos los siguientes relatos: "Las Manos de Dios", "El Miedo", "La Roja Luz de la Ternura", "La Señora Fox", "Historia en un Vaso de Ron", "La Fama", "El Rezo", "El Bien y el Mal", "El Sol es un Pedestal, También", "Las Abejas Deben También Llorar", "La Caña de Azúcar", "Un Animal Negro", "Diálogo con un Asesino", "Locomotora", "La Luz", "El Robo", "Palabras de la Estatua", "El Trofeo", "Grillos". En ellos, domina una profunda fuerza narrativa como proyección de generalidad en el acto enunciativo, consagrándose así un definido logro poético. Motivos regionales —el rezo, el atorrante— o más cosmopolitas logran trascender el ámbito de la imagen misma impuesta por el discurso narrativo,² para llevarla en un vuelo de universalidad, de simbolismo.

Narrar es rescatar hechos de un pretérito que se pierde en las fronteras interminables del tiempo. Supone enfrentar dos momentos históricos: uno presente —momento de relatar—; otro pasado —momento de la historia evocada—. Ambas coordenadas temporales fundan una vivencia de la realidad en tanto es evocada, recordada, narrada. Relatar es así una forma del arte pues trae como resultado una vivencia. Si hablamos de arte, se debe tomar en cuenta la pericia de quien ha podido realizar una evocación que, para tener valor artístico, ha de posibilitar un mundo de ricas imágenes significativas del referente, o sea de una realidad poética. El criterio con que se debe juzgar el arte narrativo consiste en la posibilidad de distinguir esas imágenes que, por su propia organización, son simbólicas. La narración poética se diferencia de otros tipos similares en cuanto a su contenido simbólico.

Símbolo y simbolismo como forma y sentido de la comunicación poética devienen de una escritura previa que ha

dado lugar a ellos: principios, combinatorias de elementos imaginarios configurantes del símbolo, hacen que ésta surja como producto del sistema que constituyen; a su vez, imponen, por su propia naturaleza, su propio ámbito de experiencia; es decir, una lectura simbólica.³ La escritura arrastra consigo una concepción del arte, de la literatura. Varía con las épocas históricas, así como de creador a creador: esto porque el arte es vivencia, intuición, creación genial.

Las presentes reflexiones tienen como fin destacar el contenido artístico de estos cuentos que Eduardo Jenkins Dobles ha entregado en *Las Manos de Dios y Otros Cuentos*.⁴

Todo texto realiza ontológicamente como forma, en tanto la historiza, la manera de concebir y de sentir la literatura. La narración surge en el momento en que la fuerza evocadora del acto enunciativo da lugar a un conjunto de hechos que reconstruyen una historia acaecida pretéritamente. La función del narrador es demiúrgica; se esfuerza por recuperar del pasado ideas evanescentes para corporizarlas en imágenes lingüísticas. Ellas emergen en perspectiva de acuerdo con la fuerza evocadora que las arrastre.⁵ La escritura se experimenta así según los principios que se hayan formulado con el acto de la enunciación (narración).

En *Las Manos de Dios y Otros Cuentos* el relatar, como principio estructurador de símbolos, se caracteriza por crear un rico sistema imaginario; o sea, poco evanescente y lleno de una profunda densidad significativa. La conciencia evocadora se proyecta constantemente sobre el mundo. Lo va cargando de enigmas, dando lugar a la construcción de un discurso decorado. Para dejar una idea de este aspecto, léanse algunos momentos:

"La conciencia es un puñal filoso y persistente. Hace sangrar la carne del culpable. Pero, ¿quién puede detener lo inevitable? Si no es hoy, mañana lo ha de ser. Mañana o cualquier día". ("Las Manos de Dios", p. 15).

"Lo sorprendió luego la trémula voz de la muchacha: —Rodolfo— dijo ella (era la primera vez que lo llamaba por su nombre propio). No sabe cómo me alegro cuando usted llega a esta isla solitaria . . .

El doctor no acertó a responder. Estaban los dos al final de la playa, donde se erguían los acantilados. Ahí no era posible la retirada. Ahí las olas golpeaban con violenta persistencia, como si fueran pal-

pitaciones del ancho corazón del mundo". (*"Las manos de Dios"*, p. 17).

"El alcohol es un mago poderoso y puede, dentro de un vaso, contener una historia tan grande o pequeña como la propia vida. Podría tratarse, naturalmente, de una historia de amor. En tal caso, podría el humo proveer un anillo de compromiso. Pero ¿qué es el amor, amigo? ¿Es la cópula sexual o simplemente un pasatiempo, es la noble sensación de conquista y entrega, es una comunidad de propiedades y creencias? ¿O es un cometa con una cola de fatalidad irremediable? Quizás se necesiten todos esos ingredientes, y algo adicional como el alcohol, para preparar el extraño brebaje del amor.

Pero, nuevamente, permíteme por extrañarme en laberintos: Lo que deseo relatar es una historia en un vaso de ron". (*"Historia en un Vaso de Ron"*, pp. 47-48).

El relato surge enmarcado dentro de un ámbito de clara existencialidad; en buena medida, aunque ello no esté explícito, Jenkins Dobles logra transmutar sus experiencias y vivencias personales al reino de la literatura, de la narración. "Historia en un Vaso de Ron", cuento citado anteriormente lleva la literatura a la reflexividad que inunda al narrador en una determinada situación. Si se observa este relato en dicho sentido, se verá cómo el esfuerzo de contar se centra en el hecho de proyectar al lector al gran interrogante ante el que él —el narrador— se encuentra:

"¿Qué hay de criticable, en todo caso, al tomar una tajada de tiempo —al diablo con las máquinas calculadoras, los gerentes, las farmacias, las copias heliográficas y lo demás— para engañarse uno mismo por el elemental gusto de hacerlo? Supongamos que usted es ingeniero; entonces trate de divagar como un buhonero, un arqueólogo, un escritor o su propia colérica sirvienta. Esto es, colóquese en un sitio diferente, ¿comprende? Resulta muy divertido si realmente lo puede hacer, porque usted encontrará en las cosas una forma y una tonalidad desconocidas anteriormente. O escape y cambie, aún dentro de su oficio de ingeniero. Diseñe y edifique un sueño. Tienda un puente a la estrella polar desde la cima del Himalaya". (*"Historia en un Vaso de Ron"*, p. 47).

La circunstancia histórica, el dato concreto es, en muchos de sus relatos, el objeto sobre el que recae la fuerza poética. Su tratamiento —lenguaje y emoción infundidos por el narrador a la imagen evocada— se convierte en la puerta que permite la entrada al reino de la literatura a buena parte de un referente costarricense. La herencia de la poesía de Jenkins Dobles es clara en su narración. Perfección y decoración del lenguaje —propias de su código poético⁶— responden a la efusión que transmiten al ánimo del poeta la historia y el paisaje. Un fuerte y prístino latido poético (efusión lírica) inunda a cada una de las imágenes y nos hace revivir, recrear la

cuentística de Jenkins Dobles. La espesura de la emoción engendra imágenes reafirmadas en el contorno de su trazado. Priva, como es lógico suponer, una decidida vocación descriptiva:

"La Sabana Grande era un valle de suaves gradientes y fértil tierra de oscuro color y permeable textura. La cruzaba un río de mansas y cristalinas aguas, nacidas en las montañas circundantes. Ahí los labriegos tesoneros descujaban la selva y sembraban sus cereales, leguminosas o zacates de dulces hojas verdes. Era una zona de colonización en la Península de Nicoya, donde emigraban familias provenientes de las erosionadas laderas de Atenas, Mora y Puriscal, en procura de una nueva vida, ya imposible en las tierras de sus antepasados. En pocos años retrocedió la selva y se multiplicaron las casitas de madera cortada a mano o los ranchos de bambú y paja. No faltó, tampoco, el chino de la pulpería. Y, en su orden de necesidad, aparecieron la cancha de fútbol, la ermita, la escuela, la agencia de policía..." (*"Las Abejas Deben También Llorar"*, p. 81).

"Para Secundino, originario de la Meseta Central, su nueva compañera Rosa y los hijos de la junta anterior con una guanacasteca, Lico y Toño, la vida transcurría plácidamente en la isla de Venado. Desde ahí podían contemplarse otras islas y las azulosas serranías de la península de Nicoya. En la noche, brillaban las lejanas luces de Puntarenas. Y ellas siempre traían evocaciones. Era el vaso de la fiesta en las tabernas, o el viento en el almendro y la palmera, o la sirena de los barcos, o los muslos atrapados en la arena por los dedos veloces de la espuma" (*"Las Manos de Dios"*, p. 11).

Los mundos de cada uno de estos "cuentos" están envueltos también dentro de esa densidad paisajística. El discurso avanza, en la mayoría de los casos, a través de reiteraciones isotópicas⁷ que permiten al lector entender el transcurrir agónico de los personajes en un contacto inmediato con el referente poético, que despierta la emoción inmediata del relatar. "El Sol es un Pedestal, También" es uno de los mayores logros del libro de Jenkins Dobles. "(El sol es una roja esfera que se hunde)"; "(El sol es una roca calcinante)"; "(El sol es un buque naufrago)"; "(El sol, durante la noche, es un centinela dormido)"; "(El sol es un ciervo en fuga)" como un leitmotiv estructurante del discurso facultan al narrador para desplegar la íntima vivencia que despiertan los actos del indio Pedro al verse estrujado por los vicios del hombre contemporáneo. Esta atmósfera de densidad emotiva nos pone frente a un concepto barroco, "lírico", del arte narrativo. Sus personajes están cargados de vida, de emociones; pero, antes que nada, son resultado del asombro de crear, de inventar, de descubrir. Ello es lo más puro que se puede encontrar en este libro. El simbolismo se cierra así en el ámbito de la vivencia o evocación narrativa. La escritura de estos "cuentos" es cerrada, hermética, poética y sin trascendencia. La literatura no se toma como el instrumento que faculte al escritor para ir más allá de la finalidad poética. El asunto tra-

tado en "El Sol es un Pedestal, También" rezuma denuncia histórica, pero la forma cómo está hecha, a través del límite marcado por los *leitmotivs*, no traiciona la poesía (la creación). Definitivamente, en este principio escritural el lector puede medir el pulso poético de un hombre que, desde hace años, viene madurando y cosechando la literatura. El asombro ante lo inesperado y lo interesante clausura también el esfuerzo poético. "Grillos" explora y denuncia la enajenación sufrida por el hombre contemporáneo: el individuo urbano, cada día ante el constante asedio y la presión de la realidad, se va encerrando dentro de sí, hasta encontrar que ha perdido el sentido de lo común. Llega el día en que sale escapado de esa circunstancialidad vital, en la búsqueda de una liberación. Huye de todo para refugiarse e identificarse con la pureza del mar; pero se entera de que el mal es crónico, de deformación y que ya es insuperable:

"Cuando tiró el anzuelo, sintió una sacudida.

Era su pez, el de luciente escama, que concurría a la cita por tantos largos años demorada.

Jaló con suavidad. No iría a privarlo, no, del agua transparente. Miraría solamente sus submarinos ojos, sus sagaces aletas, su traje de luceros. Le contaría cómo se había liberado de los grillos ruidosos. Después, lo dejaría nuevamente en el agua, para que fuera a relatarle a otros de su especie lo que había descubierto. Tuvo al fin en sus manos al pez de jabonosas contorsiones.

Y dio un grito de espanto.

Tenía cara de grillo" ("Grillos", p. 121).

La literatura se resuelve en el momento de presentar lo inesperado. ¿Será esta una literatura de evasión y de reacción ante los movimientos progresistas? No. Está profundamente comprometida con lo humano. Plantea y denuncia aquellos aspectos que atentan contra éste. Pero hay una actitud de optimismo y de profunda fe en el hombre, en el sentido de que realice un futuro venciendo todas las adversidades. El libro de Jenkins Dobles retoma, con ello, una orientación que se ha venido perdiendo en la literatura contemporánea costarricense. La novela de nuestros días, influenciada por la ideología de oposición a las sociedades capitalistas, se ha empeñado en presentar una visión impregnada de pesimismo, de derrotismo. Esto es lo que contrarresta la escritura en *Manos de Dios y Otros Cuentos*.

La escritura de la narración palpita en la evocación de mundos. Las posibilidades de la creación, por medio de la fantasía como fuente engendradora de la realidad, se encuentra allí. Se ha explicado, por ello, que el lenguaje poético narrativo descansa significativamente en la representatividad;⁸ apoyándonos en ella debemos posibilitar toda experiencia de lectura épica. Esta última, como acto operatorio de descomposición del sistema de imágenes codificado narrativamente, traza el continente poético en un horizonte temporal, pues narrar es evocar para fijar, en un espacio imaginario, ideas de los hechos pasados. La corporeidad del mundo aparece sentada sobre la base de un tiempo que da el espesor al mundo de las imágenes; sin éste, nada sería pensable; o sea cognoscible. La narración clásica, nutrida de la ideología burguesa, creó la

historia poética en un pretérito indefinido.⁹ La prístinidad del mundo no podía resultar más clara que dentro de esta línea del acontecer. La imagen se proyecta hacia la generalidad del clásico pensar racional como causa de una clase que se asentaba en Europa a partir del siglo XVII y que con conciencia de sí trabajaba para dominar dentro de la lucha de clases que le tocaba enfrentar. Este horizonte temporal permitió fijar un código como forma única de narración —técnicas, lenguaje, tópicos, etc.—, correspondientes a lo que se conoce como narración clásica o tradicional. Con la crisis que sufriera la burguesía a partir de la segunda mitad del siglo XIX, la escritura se quebró y aparecieron muchas que revolucionaron las formas del relato.¹⁰ Pero, la escritura clásica no desapareció; siguió y sigue coexistiendo junto a las nuevas, porque la burguesía no ha fenecido y en los casos en que no domina social y políticamente aspira a hacerlo. La escritura narrativa de *Las Manos de Dios y Otros Cuentos* participa, en buena medida, de la escritura tradicional. La historia de cada uno de los relatos se despliega en el justo nivel de un pretérito indefinido. Por esta razón, situaciones plásticas asaltan al lector configurando ambientes y personajes. La forma es lineal. No se retuerce en el esfuerzo por superar la generalidad dentro del marco de una conciencia desgarrada. En todos los "cuentos" encontramos las mismas técnicas narrativas: un narrador con pleno conocimiento de la realidad, de sí y de su lector; el desarrollo de cada uno de los acontecimientos se da en línea recta; se detiene en la preparación de los ambientes —geográficos, emotivos— que servirán de marco para la solución inesperada de un suceso fabulado. Todos los "cuentos" presentan en común estos elementos. Hay en todos ellos la presencia de una superestructura poética que los constituye y determina a la vez. Ella nos permite evidenciar una búsqueda de uniformidad y generalidad en torno a la plasticidad típica de la narración tradicional. *Las Manos de Dios y Otros Cuentos* es, de esta manera, el claro ejemplo de una auténtica conciencia costarricense que hace literatura desde que ésta se empezó a producir. Entiéndase bien, estamos hablando de una literatura cargada de conciencia burguesa, pero comprometida con el hombre en la búsqueda de su mejoramiento. Anteriormente, se señaló este aspecto. Insistimos en dicho valor de la obra de Jenkins Dobles porque con el soplar de los vientos poéticos algunos de nuestros narradores se han lanzado en la engegueda tarea de adoptar formas y criterios de cargada retórica narrativa para levantarlas sobre la base de una ideología que no ha llegado a desgarrarse en su conciencia histórica. Ello ha generado algunas narraciones vacías, llenas de un retorcido formalismo, pero vacías de una conciencia crítica problematizadora de la realidad social. Mucha de nuestra narración contemporánea resulta insincera y superficial por estas razones. Aunque Eduardo Jenkins Dobles nos aclare que estos "cuentos" fueron escritos hace 20 ó 30 años, su reciente aparición puede servirnos para destacar la sinceridad y la fresca identidad del costarricense que se refleja en ellos. El lenguaje general de toda la obra es simple aunque depurado. Incorpora, eso sí, sectores de un referente costarricense que por siempre ha permanecido fuera de nuestro lenguaje poético: el Golfo de Nicoya.¹¹ El "cuento" que da origen al título del libro tiene como marco el Golfo de Nicoya; "Las Abejas Deben También Llorar" parte de una situación ocurrida en un lugar de la Península de Nicoya. Otras regiones también se incorporan. Esto marca los pasos de un aporte que nuestra literatura ha venido deplorando por mucho tiempo. El lenguaje de los diálogos entre los personajes recoge también la autenticidad del ser costarricense, aspecto que la literatura ha venido luchando por lograr. La tarea no ha sido fá-

cil. Nuestros más consagrados narradores de los años 40 no pudieron decantar el lenguaje popular hasta llevar el verosímil a dar la impresión de la más absoluta naturalidad, frescura, del mundo cotidiano que se trataba de narrar. Abelardo Bonilla, Fabián Dobles, Adolfo Herrera García, por ejemplo, lograron sólo pequeños balbuceos. Tendrá que pasar algún tiempo para que eso pudiera lograrse. El caso de Jenkins Dobles es interesante porque, según nos anuncia, muchos de estos "cuentos" fueron escritos en la misma década de los cuarenta. En algunos consigue, con decidida naturalidad, lo que en otros era una preocupación. Piénsese en el diálogo sostenido por el Dr. Cisneros y Secundino en "Las Manos de Dios", cuando el segundo reta al doctor a beberse algunos tragos de licor:

"—Le apuesto, doctor, a que yo en el trago lo jodo. Por cada uno que usted se tome, yo me siembro otro. Y ahí verá que se cae primero.

Cisneros decidió aceptar la oferta. De todas maneras, sintió deseos de embriagarse, a saber por qué. Ultimamente el alcohol lo apremiaba demasiado. Quizás por un barco de penas. —El que suene primero junta al otro y lo acuesta— dijo Secundino—, Rosita, servinos el inicial de la competencia, Uyuyuy, bajura, aquí está el tronco donde se rasca el tigre. Y así fueron vaciando las botellas; Secundino, por aprovechado y para demostrar su resistencia, apuraba el doble sobrado, y a veces el triple de la dosis. Y se fue poniendo alegre.

—Doctor, usted sabe bien que yo no soy ilustrado. Pero aún así, tengo mis palabritas de dominguear. Vea usted: Yo podría decirle que estoy contento. Puta, pero eso es muy corriente. Mejor le comunico que estoy eufórico, ¿eh?" ("Las Manos de Dios", p. 16).

Eso mismo es propio en otros "cuentos". Léase, por ejemplo, el siguiente pasaje de "El Miedo":

"La gente, como siempre, empezó a joderlo.

—Dicen que se orina todas las noches —comentó uno.

—Y que no se le para— gritó otro. Eso me dijo la Juana.

—Pero sí corre como un conejo— agregó un tercero—". ("El Miedo", pp. 29–30).

Muchos de estos personajes evocados por Eduardo Jenkins Dobles encarnan espíritu, modo propio del ser costarricense. Desfilan por sus páginas "Olomina", "Centellas", "Ernesto", "don Joaquín", el "indio Pedro", "Encarnación" —su hermana—, "Filadelfo" (Locomotora), etc. Son seres poéticos que, de una u otra manera, están afinados en el corazón de la vida nacional, evocan problemas y situaciones que permiten tener al lector, a través de la literatura, una experiencia de identidad histórica. Nuestra literatura ha tendido a olvidar este aspecto, por la búsqueda de temas y de problemas más universales. Algunos de los relatos de este libro no escapan a dicha orientación, que no sólo sigue nuestra literatura sino también nuestra cultura. Priva en ellos un afán de universalidad (generalidad). Se trata de enfocar y de captar lo esencial de todo ser humano. Esto no es un defecto de los cuentos

de Jenkins Dobles. Sin embargo, les resta esa frescura y naturalidad de lo costarricense que, por fortuna, encontramos en muchos de ellos.

La densidad de estos "cuentos", comentada con las anteriores observaciones, es una forma social, general de entender y practicar la literatura. Pero, *Las Manos de Dios y Otros Cuentos* explora más profundamente la significación de la literatura. Quizá por la fuerte herencia que aquí tiene la narración de la poesía, esa plasticidad o prístinicidad de la imagen poética se recarga con una fuerte emoción poética que hace surgir las imágenes a la luz de una carga lírica contaminada muchas veces de indignación, de denuncia, de arrobamiento ante el paisaje, de interés por la curiosidad y la novedad. Dicha fuerza expresiva retuerce la primigenia significación poética; pero lo hace no a tenor de una conciencia desgarrada que rompe revolucionariamente con la forma. Más bien, la refuerza y la afinca, entendida como una vivencia muy personal, muy íntima y preciosista. El relato, por ello, es muy rico en indicios¹³ configuradores de una atmósfera. El recurso del avance a través de *leitmotivs* se utiliza en algunos casos; en otros, la tensión emotiva se va acumulando ante el enigma que se ha de presentar. Cuentos estructurados de la primera forma son, por ejemplo, "Las Manos de Dios", "El Sol es un Pedestal, También". De acuerdo con la segunda forma de estructuración, podemos apuntar "El Miedo", "Locomotora", "Grillos". En estos últimos, el discurso avanza creando una expectativa de lo que puede pasar hasta estallar en una explosión de lenguaje y de sentimiento poético en el marco de una solución inesperada, pero reconfortante. Sin embargo, el hecho de que los *leitmotivs* emerjan como indicios desconcentran la atención del lector sobre la solución final. Se recarga la imagen y con ella toda la estructura poética. El cierre del discurso narrativo encuentra, así, momentos de gran contenido poético. El lector puede formarse una idea de la densidad poética alcanzada por estos textos, leyendo los siguientes momentos:

"La aurora calza sandalias de rocío. Trae cestos de luces y baladas de gallos. Y se filtra a través de la abierta ventana. De las casas ascienden espirales de humo. Nuevamente el paisaje y el alma se decoran de verde.

Laura contemplaba el cotidiano milagro de la luz que renacía ahora inusitada y penetrante. Todavía le brotaba el aliento a empellones. Y corrían las lágrimas por sus lípidos ojos, toda la noche atónitos y abiertos.

Estaba el aire desnudo y transparente. Bajo las tibias sábanas, apretó suavemente la mano de Lázaro. Y contempló su semblante de rasgos otra vez varoniles: los ojos trotamundos, la nariz de severos contornos, una boca de dulce firmeza, esa barbilla un tanto retardora. Habían terminado las palabras. Y aquella inevitable cascada de caricias que, como todo torrente, empieza en una gota, un indeciso glóbulo y es al final la sangre y el océano. Aquella catarata de hechos consumados.

Laura caminó hacia la ventana.

Estaba desnuda, recogiendo en sus ojos el brillo de la aurora.

Regresó al lecho donde su amado la miraba sonriente. Y dijo:

Lázaro, levántate y anda". ("El Bien y el Mal", pp. 68-69).

"Pasó el tiempo sigiloso. En el alba, la claridad fue derramándose sobre la sabana grande y las montañas que la protegían. Cantaron los gallos vocingleros y mugieron las vacas en busca de sus crías. Partían los hombres conduciendo sus carretas.

-Doña Consuelo, ¿qué le sucede? ¿Qué hace por acá en la madrugada?

Era la voz afectuosa y una mano amable que se posaba sobre sus hombros. La madre se levantó de su letargo, como sacudida por un rayo. Tenía su rostro la palidez de la cera y había en su boca tal rictus de amargura, que el boyero del pueblo vecino se quedó paralizado de espanto.

Dijo la anciana, reanudando su camino:

-La reina ha muerto, la reina ha muerto . . .

Y enjugó las lágrimas que empañaban sus ojos". ("Las Abejas Deben También Llorar", pp. 82-83)

Este elemento es uno de los buenos logros que Eduardo Jenkins obtiene como narrador. Su prosa alcanza amplios grados de impresionismo poético, muy parecidos a los que Abelardo Bonilla destacara en su poesía —Vide *Supra* nota 6—.

El desarrollo de la literatura en los términos hasta aquí comentados es un criterio de valoración del sentido general que adquieren estos "cuentos". En ellos cada personaje representa un aspecto profundo y valioso del ser humano. "Locomotora", por ejemplo, simboliza la simpleza o ingenuidad características en algunas ocasiones en la conducta del ser humano. Léase la forma en que aparece el atorrante después de que se ha lanzado, bajo el fuego, a rescatar el juguete que perdía la hija de los Fernández:

"Lo apretó desesperadamente contra su pecho. Si se quemaba el oso, también se haría cenizas su corazón de crédulo peluche. El cuerpo calcinado de Locomotora fue encontrado donde estuvieron las escaleras. Apretaba contra su pecho un esqueleto de alambres retorcidos con dos ojos de vidrio azulado". ("Locomotora", p.102).

Con esto, se destacan aspectos universales del ser humano. Permanecen no sólo a nivel de la persona poética sino que es posible encontrarlos en el hombre concreto. Hacia ellos inmediatamente remiten; es decir, aparecen como un extra-referente poético. El valor simbólico, plurisignificativo de la imagen de todos estos "cuentos" permite una experiencia poética aleccionadora, reconfortante y formativa. Hay allí una profunda lección sobre la dignidad del hombre y los aspectos positivos de su existencia: todo en consonancia con el optimismo como fuerza organizadora de la narración que señalábamos al principio.

En algunos relatos se tratan temas universales —cosmopolitas—. No se sitúan en el contexto de un definido referente costarricense. Sus personajes, sus situaciones son abstracciones para vivir poéticamente en cualquier latitud. A pesar de esa abstracción, insisten en la línea que busca hasta los más recónditos lugares de la dignidad del hombre. Valen en tanto proyectan experiencia universal a la literatura.

El arte poético narrativo en estos "cuentos" de Jenkins Dobles, como se ha podido ver, es profundo, recargado. Responde a la concepción y práctica del relato propios de un creador lírico. La experiencia que provocan en el lector es muy reconfortante. Las vívidas imágenes emergentes de cada una de estas narraciones, como símbolos poéticos, vinculan al lector con un conocimiento de nuestra palpitante realidad. Fundamentalmente a partir de esta vinculación entre literatura y realidad, **Las Manos de Dios y Otros Cuentos** es una colección de realizaciones artístico-narrativas valiosas. Trazan un camino prometedor y sincero que, con decisión, debe ser seguido por los narradores actuales costarricenses.

Agosto de 1979

NOTAS

1. Cf. *Las Manos de Dios y Otros Cuentos*, San José, Costa Rica, 1979.
2. Aquí entendemos por "discurso narrativo" el orden que surge del esfuerzo del narrador por comunicar la historia a su receptor.
3. Para ampliar sobre el tema de la escritura Cf. Roland Barthes, *El grado cero de la escritura*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1973.
4. Vide *Supra* nota 1. Esta es la primera edición del libro. Para efectos de localización de las citas hechas en el presente trabajo, señalaremos entre paréntesis la página o número de páginas en que se encuentran.
5. Al respecto, Cf. Tzvetan Todorov, *Poética*, 2a. Ed. Buenos Aires: Editorial Losada, 1975, p. 66; Félix Martínez Bonati, *La estructura de la obra literaria*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1972, p. 28.
6. Abelardo Bonilla caracteriza el lenguaje de la poesía de Jenkins Dobles así: "El impresionismo, que en el poeta no es un procedimiento sino una versión del espíritu, lo conduce a cierta oscuridad o falta de definición cuando nos da notas de color o metáforas de tipo realista. En cambio obtiene efectos auténticamente poéticos cuando la interpretación de la realidad encuentra su propio cauce emotivo". *Historia de la literatura costarricense*, San José: Editorial Costa Rica, 1967, p. 340.
7. La isotopía puede definirse como la figura significativa que resulta de la reiteración de una determinada imagen a lo largo del discurso. Con el constante aparecer, se carga de significación, siendo así uno de los indicios más claros para vislumbrar la clausura del discurso poético.
8. Cf. sobre el desarrollo del tema la obra de Félix Martínez Bonati referida en *Supra* nota 5.
9. Cf. Roland Barthes, *Op. cit.*, pp. 36-37.
10. Cf. Roland Barthes, *Ibid*, pp. 66-67.
11. Desde el padre Juan Garita se ha intentado llevar este escenario a la literatura costarricense. Después de él, algunos lo han buscado, pero creemos que todavía no se le ha dado la importancia que se merece ni la explotación debida.
12. Cf. el uso de este término en el trabajo "Introducción al análisis estructural de los relatos" de Roland Barthes aparecido en Roland Barthes y otros, *Análisis estructural del relato*, 2a. Ed., Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972.

NARRATIVA DE HOY

El Sol es un Pedestal, También

Eduardo Jenkins Dobles

El indio desciende por las laderas de la montaña. En su sombrero de paja estalla la burbuja de la tarde. (El sol es una roja esfera que se hunde).

Sinceramente, no recuerdo el nombre de este indio. Está todo profundamente enterrado en el tiempo; tan distantes se encuentran sus rápidas flechas, su corazón de maíz sangrante, los tambores rituales y la pirámide de granito, su carcaj de fiestas, que me es imposible recordar. Excepto que su sangre es nativa y su nombre humilde, como el de Pedro.

El indio se detiene a la orilla de un arroyo y se dobla, extendiendo la copa de sus manos para atrapar el agua que ha de calmar su sed, su milenaria edad. Y se reclina contra el caído tronco de un árbol. La fatiga fluye por sus venas y llega hasta su pecho, donde palpita como una dura piedra. (El sol es una roca calcinante).

De su camisa sudorosa, el indio extrae una flauta. Y ejecuta una incoherente melodía, a veces tierna, después desesperada.

Desde la montaña se divisa la costa del Pacífico Sur, húmeda, fértil, de piel oscura y verde, perteneciente a los extranjeros. La tierra entera está cubierta de cilíndricos tallos y oblongas hojas. Los banales se detienen, únicamente, en el mar que reverbera hacia el sur y el oeste. Por ese mar parten los navíos cargados de racimos. (El sol es un buque naufrago).

Pedro está rodeado por la tierra, el océano enigmático y los recuerdos. A su lado está un perro grande y fuerte, de ojos lúcidos y pelaje negro, leal acompañante en viajes y labores.

Pedro, el indio, descendió una vez al pueblo y compró una flauta, este pequeño juguete pariente de la ocarina. Y el aire, al pasar por su entraña, se vuelve melodioso.

Ahora está pensando en su mujer, que se escapó alguna vez y le ha dejadío solamente una imagen de nostalgia, una amargura soñolienta. Su rostro era áspero y su temperamento fastidioso, pero amasaba el maíz diestramente, golpeaba de blancura las ropas en el río y exhalaba vorágines de cadencias de sus caderas, cuando llegaba la hora de tenderse en el lecho y de observar cómo la oscura noche se partía en pequeños y fugaces pedazos con dagas de luciérnagas. No la vino a estimar enteramente hasta que se la arrebató la mala suerte.

Pero hay que resignarse. Hay que sonar la flauta, subir y descender por las montañas, sembrar una hortaliza de recuerdos. No sabe Pedro, cabalmente, lo distinto que es morir-se en una cama tibia y suave, en vez de una tarima de madera. O no morir, acaso, porque se cuenta con eficaces medicinas

y doctores. No entiende el indio esto. Maniatan sus nervios largos siglos de oscuridad y escarnio. (El sol, durante la noche, es un centinela dormido).

El pueblo se extiende a lo largo de una carretera que bordea la escarpada montaña, junto a planicies artificialmente construidas en antiguos pantanos. Desde el aeropuerto y el campo de golf provisto para el disfrute de los altos empleados de la compañía bananera, puede observarse una secuencia de confortable cosa a cosa miserable. Basta con caminar. Primero está la zona de altos personeros, importados, con elegantes casas donde circula el aire acondicionado, rodeadas de zacate cuidadosamente cortado y de selectos árboles ornamentales. Está el club y restaurante, para la buena comida y la bebida de moda, los juegos a cubierto, el cine y la tertulia. Están las canchas de tenis y baloncesto, la piscina y el campo de juegos infantiles.

Después aparece la zona para empleados administrativos nacionales, todavía atractiva y confortable. Pero bastante menos. Todo esto es una isla, protegida por altas mallas y de la cual se sale o entra por garitas constantemente custodiadas.

Entonces se llega a la zona de trabajo donde se encuentran los grandes muelles para cargar la fruta, los patios y talleres ferroviarios, los barracones de madera donde se albergan los peones de empleo permanente. Aquí la piel de los hombres se torna bronceada, huele a ron y no a whisky, se reducen la grama y los árboles, empieza a sofocar el aire húmedo y la brasa caliente del sol, aparecen la suciedad y la amargura.

Al final del camino, se encuentran las cuarterías inmundas, las cantinas y salones de baile, los hombres de actividades marginales, las mujeres macilentas y pintarrajeadas. Nadie viene aquí a radicarse; solamente a flotar, a ganarse unos pesos de cualquier manera, a asesinar las penas.

Así es este pueblo y su golfo. Cambia la piel del agua, cuando se mira de lejos, según la tintura del cielo: es azul en los días brillantes, gris si llueve, como de perla y rosa en la alborada, escarlata en la tarde. Negra de noche, pero con los collares luminosos que le ponen la luna y las luces del puerto.

De cerca, el agua tiene tonalidades verdes, en la parte del golfo donde el fondo es de bellos corales. En otros sitios, el agua se convierte en chocolate o se vuelve pestilente, porque le caen el lodo y los desechos de los hombres.

Así es este pueblo y su golfo. Con su hora de repunte y su oscura resaca. Pedro, ocasionalmente, lo visita. Desciende de la montaña y compra alguna cosa, vende alguna cosa. Oye murmuraciones por las calles.

Un hombre obeso, de profuso bigote, —con traje color pardo, polainas de cuero y casco de fibra—, cabalga en su caballo de pura sangre. Su cuerpo masivo se balancea en la ornamentada montura. Ha encendido un puro aromático y sonríe de manera vaga y desdeñosa.

Don Joaquín proviene de la Meseta Central. Es un hombre de inigualable astucia en los negocios. Todavía su apariencia de caballero respetable engaña a algunos. Ha sido diputado. Incluso aspiró a la presidencia de la república en épocas anteriores, antes de que manejos turbios demasiado grandes y numerosos impidieran esta posibilidad.

Ahora es muy influyente en la zona bananera. Ha obtenido numerosas concesiones para establecer hoteles, almacenes, salones de baile, prostíbulos y otros negocios lucrativos. Le agradan mucho, asimismo, los préstamos a interés de usura. Y, últimamente, le ha dado por convertirse en latifundista. Aunque no se cultive la tierra, es bueno poseerla, porque algún día pasará una carretera por la selva y se multiplicará su valor.

El mediodía, apenas superado, mantiene su bagaje de calor. Don Joaquín desmonta a la entrada de su salón "El Paraíso Tropical" y ordena a un muchacho que conduzca el caballo al establo.

Adentro, varias mujeres desaliñadas conversan a desgaño, simplemente porque no hay otra cosa que hacer. Su alegría de la noche anterior ha desaparecido. Pero ¿qué importa? Ya recobrarán la mirada chispeante. Tal es su negocio: llevan en el pecho y el vientre la pátina de lo efímero y engañoso. Quizás lo único permanente es el borbotar de angustia que emerge sobre la línea acre del meridiano y que no puede ocultarse detrás de la máscara usual. Es otro día más, sencillamente.

Don Joaquín saluda al grupo con fingido afecto. Un empleado que estaba acariciando el muslo de una muchacha impasible, salta de inmediato y toma de nuevo la escoba, para continuar la fastidiosa tarea de barrer el piso.

—Apúrese, vagabundo —grita don Joaquín—. ¿Para qué diablos cree usted que le pago? Y, volviéndose hacia una muchacha que viene descendiendo la escalera, dice:

—Hola, Encarnación. ¿Cómo te sentís hoy?

—Bien. A propósito, ¿Me trajiste el collar que te pedí?

—Claro que sí, encanto, —responde el hombre—. E introduce la mano en su bolsa, para mostrarlo.

Encarnación es su querida y está a cargo de las muchachas que prestan sus servicios en la hostería. Es una morena, de facciones un tanto bruscas pero sumamente expresivas, de puntiagudos senos y caderas robustas.

Siempre ha vivido, por necesidad e ignorancia, a la orilla de la calle. A poco de florecer su cuerpo, lo subastó en la pla-

za donde se agazapan los mercaderes. El hambre hay que matarla de la manera que se pueda. Y acumular influencias, atesorar monedas para un futuro incierto. Ahora tiene que exprimir al obeso y lascivo don Joaquín, hasta donde le aguante.

Encarnación nunca ha entendido por qué su hermano Pedro prefiere la miseria y la soledad de la montaña.

El tenue resplandor de las estrellas resbala en el lomo de los árboles y cae sobre el polvo del sendero. Hemos retornado, cubiertos con esa tierra brillante, para observar al indio.

No nos conoce. Lo descubrimos con un telescopio de ansiedades íntimas. Continúa tocando la flauta, una y otra vez, con despaciosa violencia. Desde la montaña, es posible contemplar las luces del puerto lejano. ¿Lo alcanzará el rencor? A veces los aludes descienden de las cimas.

Cenízaro, el perro fuerte y vigoroso, mantiene guardia a la vera de su amo. Ya llegará el momento en que éste se erguirá lentamente, tomará su rifle e irá de cacería, en busca de un venado, un tepezcuintle, un bullicioso mono, un jabalí violento. En tales quehaceres, Cenízaro resulta un ayudante indispensable. Y así recorrerán el bosque y los breñales, hasta que el sol renazca y se evaporen los noctámbulos odios.

¿De dónde se origina esa férrea amistad entre el indio y el perro? Una vez iba Pedro subiendo por la montaña y de pronto escuchó lastimeros quejidos. Fue a investigar y descubrió al enorme animal sangrando profusamente. Una bala había atravesado su pecho. Lo llevó a la choza, trabajosamente y lo cuidó solícitamente. Luego lo bautizó Cenízaro, por haberlo encontrado bajo un árbol de ese nombre.

Ahora es su compañero indispensable, cuando siembra en el campo su maíz y sus amadas hortalizas, o si desciende al pueblo, cuando se vuelve estatua para tallar recuerdos y rencores, o se va de caza por el monte.

(El sol es un ciervo en fuga).

Todo sucedió inesperadamente, una tarde de estío.

Pedro estaba en el arroyo vecino lavándose los pies. Cerca, Cenízaro peregrinaba en perezosa búsqueda de ranas.

Varios jinetes se detuvieron frente a la propiedad del indio. El viento estremecía las maduras mazorcas y los tiernos repollos de la huerta.

Todos los forasteros portaban revólveres. Uno de ellos agitaba un rollo de papeles en la mano. Era un hombre obeso, de profuso bigote. Vestía traje pardo, polainas de cuero y un casco de fibra.

Dijo con voz estentórea:

—Vengo a exigirle que salga de mi tierra, como todos los demás parásitos. Aquí traigo la orden de deshaucio.

Era el despojo, entonces.

Pedro gruñó rabiosamente. Pensó en su joven hermana, miró la tierra cultivada. Esta vez no cedería.

El perro arañó la tierra con su pezuñas poderosas.

Los jinetes desmontaron y se dirigieron al rancho. Sería mejor quemarlo.

Pero Cenízaro se abalanzó sobre ellos. Clavó sus afilados dientes en el muslo de uno. Entonces otro desenfundó su revólver y disparó a la cabeza del animal.

Pedro dio un salto prodigioso hacia la montaña. Lo espoleaban, como cuchillos, siglos de escarnio y latrocinio. Los jinetes trataron de perseguirlo, pero no hallaron paso entre la espesa fronda. Regresaron y efectivamente incendiaron el rancho del indio, para consumir el desalojo.

Pedro continuó corriendo por la montaña. Se le había clavado en el cerebro una idea como afilada astilla de madera.

Más adelante, el camino serpenteaba alrededor de un empinado macizo. El hombre llegó a la cumbre y esperó febrilmente.

Luego, cuando el grupo de forasteros pasaba abajo, empujó con toda su fuerza una enorme piedra que oscilaba a la orilla del precipicio.

Se escucharon gritos de espanto.

El indio corrió sobre la cima de la montaña, arrebatado por la locura. Sintió derrumbarse su corazón, bajo el terrible peso de tiempos inclementes. Abrió sus brazos huérfanos al aire ilimitado del crepúsculo. Y desde lejos vino el vaho plañidero del mar encadenado.

Pero el indio se detuvo. No. Nadie podría avasallararlo, jefe del mundo y dueño de sus actos. Tiró al oscuro rostro de la noche cercana el latigazo recio de una carcajada. Estaba loco, loco de venganza. Y ahí parado, rígido y triunfante, parecía una estatua de piedra, a la que el sol —horizontal ahora sobre el mundo— le confería un pedestal de llamas.

EL MIEDO

Eduardo Jenkins Dobles

Esta es una historia que me contó Bernabé, mandador de la finca de mi padre, en el mercado de Atenas, que entonces era un galerón con techo de lata y forro de cedazo de gallinero. Ahí, como en todo pueblo, se reúne la gente los domingos para hacer las compras de la semana e intercambiar los últimos chismes.

Años de años anduvo Centellas asaltando gentes por los Montes del Aguacate, cuando se explotaban las minas de oro y transitaban por el Camino Real las carretas cargadas de café para exportar a Europa desde Puntarenas. Nunca lo pudieron agarrar, pues era rápido como la centella, sigiloso como la culebra y agresivo como el tigre. Era muy celebrado, asimismo, por el aguardiente que se fabricaba en sus dominios, que le vendía a la gente por la buena o por la mala.

Donde Centellas llegaba, montado en su potro alazán, todos corrían, si eran prudentes, o le hablaban con respeto, si eran valientes. Acostumbraba desenfundar el cuete y tronarle al aire, preguntando si había un hombre que se le plantara. Muchos cinchazos le dio a la gente que le caía mal, o le hablaba a destiempo, o se entrometía con una muchacha de su gusto.

Solía decir, atusando su profuso bigote:

—No hay trasero bueno de Atenas a San Mateo que yo no conozca.

En Desmonte vivía un peón esmirriado al que apodaban Olomina, un agricultor establecido en terrenos cerca de la mina propiedad de los ingleses y que manejaba un señor de apellido Jenkins, dicen que buena gente, pero de plante y disciplina, por lo cual Centellas no se metía en sus dominios. Ade-

más, los extranjeros siempre son consentidos del Gobierno y su tropa.

Todos molestaban a Olomina y el pobre no se atrevía a decir nada, de puro miedo, compadre.

Y como a Centellas le enfurecían los pendejos, verdaderamente lo agarró entre ojos. Le disparaba a los pies, para que brincara como un saltamontes. Lo sogueaba de la cintura, paseándolo como si fuera un payaso. Le tiraba escupitajos al rostro. Y Olomina pedía compasión, llorando como una vieja.

Un día estaba el pobre en la pulpería, descansando de la desyerba que había hecho en su arrozalito. Le gente, como siempre, empezó a joderlo.

—Dicen que se orina todas las noches —comentó uno.

—Y que no se le para —gritó otro—. Eso me dijo la Juana.

—Pero sí corre como un conejo —agregó un tercero—.

En el cuerpo chiquito de Olomina se fue agrandando la rabia impotente. Tenía un cuchillo al cinto, pero no se atrevía a usarlo.

—Dejen de molestar —imploraba en su voz aguda, casi femenina.

En eso llegó Centellas. Husmeó cuidadosamente y sonrió satisfecho. Sí. La gente estaba tomando el guaro clandestino que fabricaba, de inconfundible aroma porque usaba un toque de excrementos y unas cuantas flores de montaña para ayudar a la fermentación.

Al bandido le encantó la burla que hacían de Olomina, pues tenía ganas de divertirse.

De pronto gritó con voz amenazante:

—Olomina, decí tus rezos porque te voy a apretar el cogote .

Y de veras, lo agarró del pescuezo y empezó a ahogarlo.

Era una broma, pero Olomina creyó que lo iban a matar.

Nadie se explica cómo, pero sacó fuerzas de la desesperación y se soltó. Bueno, Centellas estaba jugando, y entre saltos burlones trató de atraparlo nuevamente.

Olomina desenfundó su cuchillo, que siempre tenía filoso para facilitar su trabajo, y de un semillazo le apeó a Centella su mano derecha. Le voló el cuete y le pegó un filazo en la cara. La sangre cegó la vista del bandido, que tropezó y se vino al suelo. Ahí lo siguió cortando, Olomina.

Le sacó las tripas y le hizo tasajos las piernas. Por fin lo contuvieron. Y vea usted, Olomina estaba llorando como una vieja, de puro miedo.

Entre los tramos de frutas y verduras, un anciano de barba blanca y mirada vacía, manco y sin piernas, pedía limosna en una silla de ruedas.

—Centellas —dijo Bernabé, señalando pensativamente con su mano callosa.

GRILLOS

Eduardo Jenkins Dobles

Tenía los oídos llenos de grillos.

Todo el día sonaban sus estridentes pitos. Recibía en la oficina visitas de personas que le hablaban a gritos, proponían negocios o exponían sus quejas. Y en la casa escuchaba las incesantes recriminaciones de su esposa.

Cuando al fin por la noche reposaba en la cama y había en el mundo algo que parecía silencio, continuaba no obstante escuchando los grillos. Tocaban sus violines estridentes sobre la hierba húmeda, bajo el cielo colmado de maléficas luces. Y sonaban adentro, en su propio cerebro, pregonando el insomnio.

E imaginó que estaba enloqueciendo.

Decidió reclinarse en el sofá del siquiatra. Y tuvo que narrar sus experiencias desde niño, tuvo que descifrar complicados dibujos, recibió en la cabeza electrodos violentos que lo introdujeron en pozos de inconsciencia.

Pero los grillos continuaron tocando sus violines de estrépito.

No pudo aguantar más. Tenía que huir, huir o suicidarse.

Dejó su lucrativo bufete de abogado. A los mejores clientes les entregó miradas de profundo desprecio. Regaló a su señora un candado de oro.

Y se fue en un pesquero, lo más lejos posible de la tierra maldita donde habitan los grillos.

Ahora estaba en el centro de su intacto universo: un redondel de agua y una celeste bóveda. Iba a pescar atunes y luceros.

Cuando tiró el anzuelo, sintió una sacudida.

Era su pez, el de luciente escama, que concurría a la cita por tantos largos años demorada.

Jaló con suavidad. No iría a privarlo, no, del agua transparente. Miraría solamente sus submarinos ojos, sus sagaces aletas, su traje de luceros. Le contaría cómo se había liberado de los grillos ruidosos. Después, lo dejaría nuevamente en el agua, para que fuera a relatarle a otros de su especie lo que había descubierto.

Tuvo al fin en sus manos al pez de jabonosas contorsiones.

Y dio un grito de espanto.

Tenía cara de grillo.

ULTIMAS PUBLICACIONES DE LA EDITORIAL DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL (EUNA)

Cuando poeta	Mayra Jiménez
La razón orgánica. Para una interpretación de H. Marcuse	Rodrigo Fernández
Creación y utopía. Letras de Hispanoamérica	Juan Durán Luzio
Omar Dengo, educador de un pueblo	Francisco Gutiérrez
El Partido Liberación Nacional. Análisis de su discurso poético	Jaime Delgado

LA PIPA DE LA PAZ

Julián Gustems

No se cuántas veces me lo echa en cara, pero yo no quiero aguantar más sus gritos y le digo que se calle o se largue de una vez por todas. "Es que nunca pensaste en mí como tu fiel compañera." "Es que jamás te gusté." "Es que sólo te casaste conmigo por el dinero y por gastarlo con otras." La retahíla de siempre, pero cada día más en tono subido. "Y que más te hace a ti que haga el amor con otras y no contigo." "Y que más te da si me casé contigo sólo por dinero." "Y que más te da si sólo estoy en casa para cambiarme la camisa." Pero ella ha dicho que sí le importaba, que se sentía humillada por mi abandono. Y le afloró una lágrima y muy dulcemente me dijo al oído si podría ser que alguna noche me acostase con ella, igual que hago con todas las demás. Una sola noche, para sentirse mujer. "Tal vez en nuestro aniversario." "Falta tanto tiempo." "Te lo prometo, en el día del aniversario". Y ese largo tiempo pasó y el día del aniversario me pidió que no faltase al almuerzo y aunque ya tenía otros planes le dije que bueno, que iría a comer, y mi secretario le mandó unas flores en mi nombre, detalle que debió sorprenderla, pues cuando llegué a casa sus ojos brillaban de alegría.

El almuerzo ha sido excelente y ella está realmente guapa, tanto, que se lo dije. "Es que no te habías fijado, todavía." "Tal vez." "Es que menosprecias la aventura de casa por otras aventuras más perras."

Me puso la taza de café, mi habano y mi coñac Napoleón y se sentó a mi lado, tiernecita. Su mano buscaba la desnudez de mi pecho y obligó a mi mano a recorrer sus piernas, suaves como pétalos de rosa. "Anda, déjalo para la noche." "Que más da una hora que otra." Y como esta vez sí tenía razón tomé la copa y dije vamos.

Nos desnudamos, pues, y ella dejó la luz totalmente encendida para que pudiese ver su cuerpo sin sombras. Era un cuerpo realmente bello y no sé cómo había podido olvidarlo tan así. Claro que habían transcurrido como dos años sin que me aproximase a ella, y aunque su cuerpo, ahora me parecía una divinidad, no por ello iba a olvidarme de los escándalos y disgustos que durante tanto tiempo, día a día, me prodigaba, haciendo imposible la convivencia.

Le dije estás hermosa y ella puso su mano sobre mi hombro. "Bésame." La besé y me sentí poseído, de pronto, de una nueva y espléndida juventud. "¿Por qué me gritas?" "No me recuerdes eso, ahora." "Pero si yo te soy fiel." "Pero si yo jamás."

Me curvé sobre ella y le tocaba los brazos y la cintura y el vientre y los pechos de manzana. Y ella decía "empecemos de nuevo, empecemos de nuevo; todo puede ser distinto si empezamos de nuevo". Y yo le seguía mintiendo, asegurándole que sólo ella era mi único amor y que no debía creer las malas lenguas que le iban con cuentos de mí. "Si me fueras siempre fiel." "Ya sabes que sí, mi amor."

Dos años es mucho tiempo para que la mujer propia no nos parezca apetecible. Por esto creció mi deseo. Ella esperaba aquel momento y sus ojos se ponían blancos, llenos de excitación incontenida.

"Sólo serás mío." "Prométemelo."

Yo asentí y penetré su cuerpo y grité de gusto. Y se confundió mi orgasmo con aquel frío espantoso del estilete que me hundía en la espalda y me dejó tendido sobre su cuerpo, agonizante, estrangulado con estas manos pecadoras que han de volverse polvo miserable.

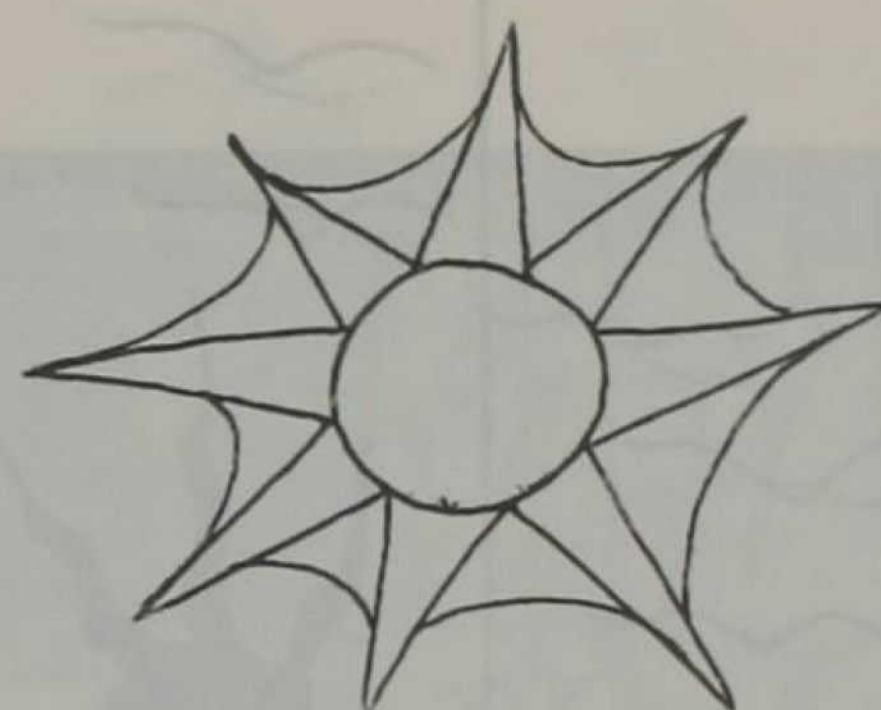
LEA EN EL PROXIMO NUMERO DE REPERTORIO AMERICANO

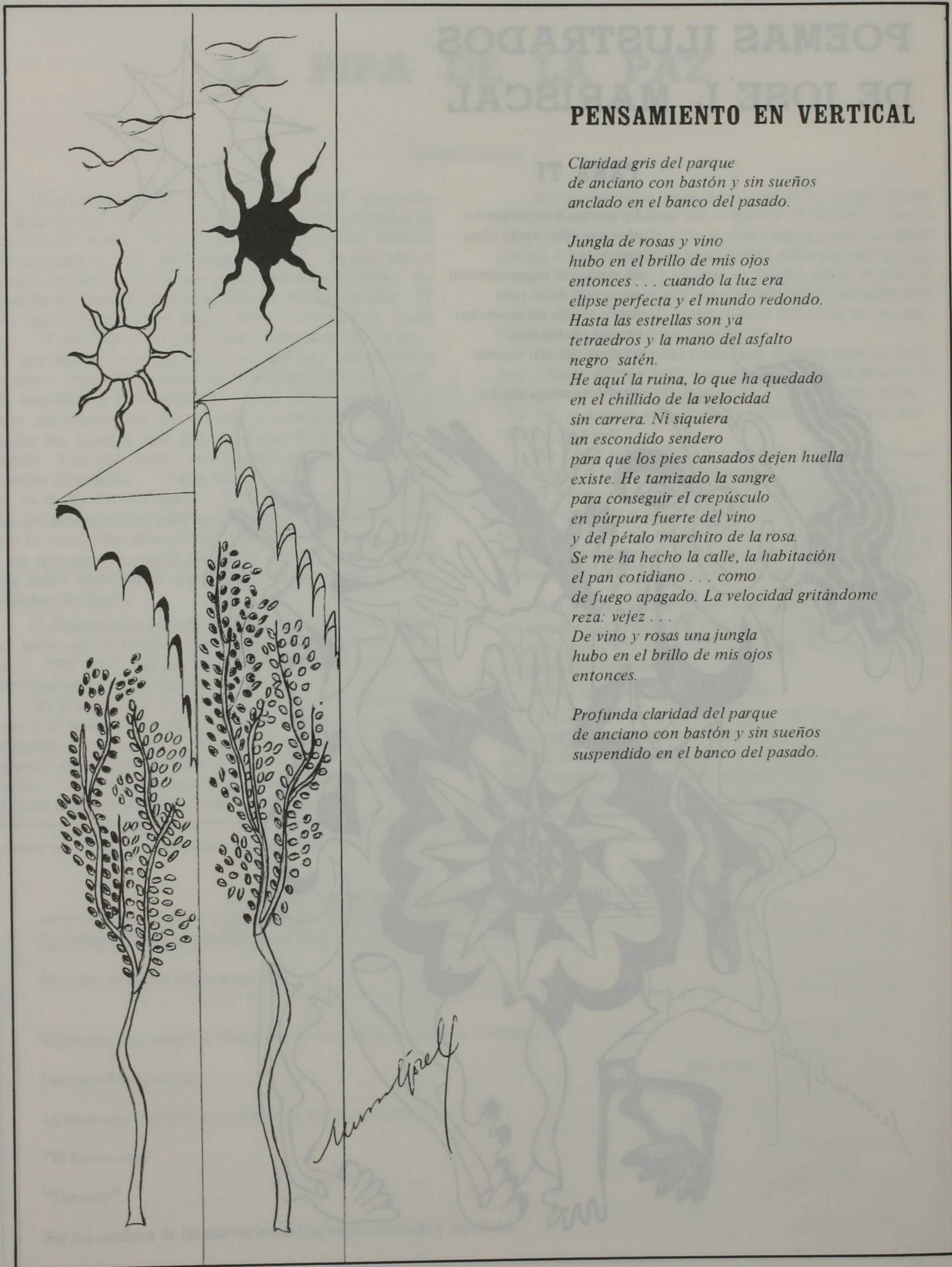
La mitificación de la pobreza en un poema de Jorge Teillier	Juan Villegas
En torno al teatro latinoamericano :	María Bonilla Stoyan Vladich
Técnicas estructurales y literarias en la narrativa de Joaquín Gutiérrez	Yolanda Román
Dos novelas españolas	María Nieves Alonso Martínez
La literatura caribeña en el contexto latinoamericano	Ramón Luis Acevedo
"El huevo rojo"	Alicia Miranda Hevia
"Tanausu"	Joaquim Espau i Solé
Por los caminos de las nuevas letras hispanoamericanas y españolas	Julián González

POEMAS ILUSTRADOS DE JOSÉ L. MARISCAL

PARA TI

*Un poema muy pequeño
algo que vibre en tu alma
una nota
de cualquier vulgar canción
un sonido de tu voz
ser de tí sólo un momento
en este poema vivo
o en este poema muerto
terrible
terriblemente pequeño.*





PENSAMIENTO EN VERTICAL

*Claridad gris del parque
de anciano con bastón y sin sueños
anclado en el banco del pasado.*

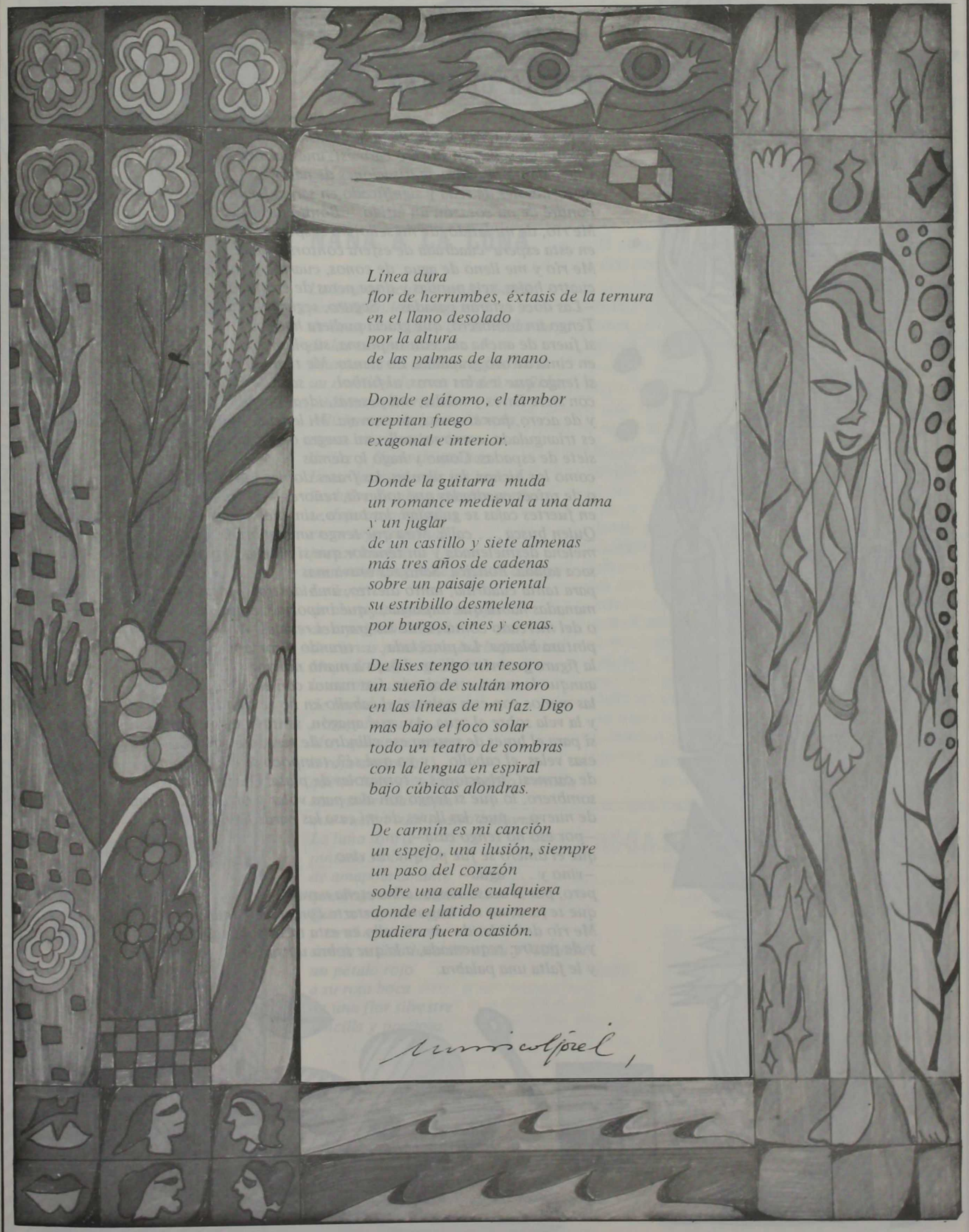
*Jungla de rosas y vino
hubo en el brillo de mis ojos
entonces . . . cuando la luz era
eclipse perfecta y el mundo redondo.
Hasta las estrellas son ya
tetraedros y la mano del asfalto
negro satén.*

*He aquí la ruina, lo que ha quedado
en el chillido de la velocidad
sin carrera. Ni siquiera
un escondido sendero
para que los pies cansados dejen huella
existe. He tamizado la sangre
para conseguir el crepúsculo
en púrpura fuerte del vino
y del pétalo marchito de la rosa.
Se me ha hecho la calle, la habitación
el pan cotidiano . . . como
de fuego apagado. La velocidad gritándome
reza: vejez . . .
De vino y rosas una jungla
hubo en el brillo de mis ojos
entonces.*

*Profunda claridad del parque
de anciano con bastón y sin sueños
suspendido en el banco del pasado.*

Sumiwell

SCORZO



*Línea dura
flor de herrumbes, éxtasis de la ternura
en el llano desolado
por la altura
de las palmas de la mano.*

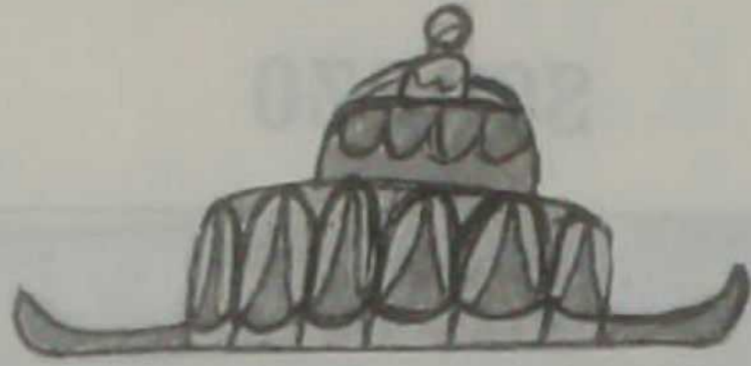
*Donde el átomo, el tambor
crepitan fuego
exagonal e interior.*

*Donde la guitarra muda
un romance medieval a una dama
y un juglar
de un castillo y siete almenas
más tres años de cadenas
sobre un paisaje oriental
su estribillo desmelena
por burgos, cines y cenas.*

*De lises tengo un tesoro
un sueño de sultán moro
en las líneas de mi faz. Digo
mas bajo el foco solar
todo un teatro de sombras
con la lengua en espiral
bajo cúbicas alondras.*

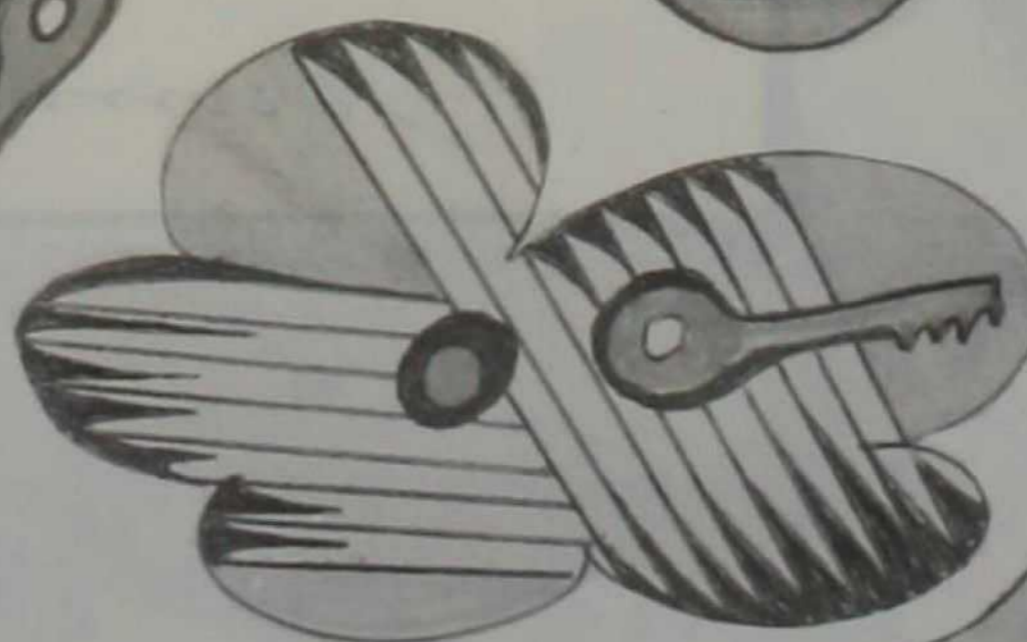
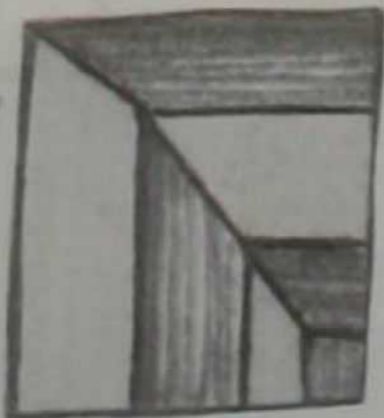
*De carmín es mi canción
un espejo, una ilusión, siempre
un paso del corazón
sobre una calle cualquiera
donde el latido quimera
pudiera fuera ocasión.*

Amircoljel,



POEMA CUBISTA

Sobre esta esfera parada, de hoja cuadriculada
pondré un sello, un suspiro carmesí, una palabra . . .
Una palabra preciosa de irisaciones de nácar
de tornasoles de seda y significado en sarga. Un lienzo.
Pondré de mi corazón un latido. —Bonita tarta—.
Me río, de mi latido, de mi sello, mi suspiro
en esta espera cuadrada de esfera contorsionada.
Me río y me lleno de agua, de conos, cuartos y cuernos
cuatro hojas, seis pupilas y doce peras de escarcha.
—Las doce estarán pasadas—. Seguro, seguro de vida y plata.
Tengo un sombrero, que gracia pudiera hacer
si fuera de ancha ala, con su pluma, su plumero
en cinta de oro grapadas. Lo siento. Me tiembla el alma
si tengo que ir a los toros, al fútbol . . . salir de casa
con siete llaves y media, mil pesetas, ideas prefabricadas
y de acero, por si acaso, una navaja. Mi lengua
es triangulada, como mi calle, mi suegra o el mismo
siete de espadas. Como y hago lo demás
como los bichos, las plantas, las frases dobles y triples
o de raíces cuadradas que todavía, señores, —bingo—,
en fuertes cajas se guardan, las busco, sin encontrarlas.
Quien busca . . . calla. Mira que tengo un sombrero
melena desmelenada y un tenedor que si pincha, seguro
saca tajada. Política. Salió res brava mas
para tanta cuadrilla, tanto diestro, ambidestro y de las otras
manadas habrá que importar, ¿qué importa?, cornadas
o del mercado común o de las grandes rebajas. Al pastel
pintura blanca. La pincelada . . . tirando a corta y a larga
la figura geométrica con dibujo a mano muerta
aunque la mano esté alzada. Las manos con esos puños
las manos con esas palmas, el caballo en no sé dónde
y la vela sobre el agua. Ay, qué apagón, santa huelga
si para el lunes de pascua ese cilindro de cera, ese cirio
esas velas, el caballo, ¿y yo qué sé?, tampoco sé esa palabra
de carmesí, irisaciones y tornasoles de plata. Quizá no tenga
sombrero, lo que sí tengo son alas para volar y olvidaros, —bingo
de nuevo—, pues las llaves de mi casa las perdí ha muchos años
—por eso no tengo casa—,
que el dinero se fue porque no vino
—vino y . . . agua—
pero, por si acaso tengo, albaceteña navaja
que te juro, no me importa, cortarte con ella el alma.
Me río de mi latido, de mi sello en esta tarta cubista
y de postre, requemada, a la que sobra un suspiro
y le falta una palabra.



NANA A LA LUNA

La luna se acuesta en la charca
 perdida en los campos
 de la noche negra. De la noche larga
 de los campos llena.
 Se acuesta en la charca que tiene
 un colchón de ovas verdes mullidas
 y sábanas de cristal.
 Allí se mete la luna redonda
 como una gran perla
 de luz y flores de azahar.
 Entre las agujas de los juncos
 los hilos de plata que las arañas
 se dejaron olvidados
 en su tejer matinal
 presos vuelan
 cual relámpagos de juguete atados.
 La luna
 de arcos de agua se arropa
 de espejos oblícuos
 de curvas plisadas y burbujas rotas.
 Muy alto algún grillo
 le entona una copla
 de metal radiante
 trompeta sonora.
 Muy quedo se muere
 la roja amapola
 que se hace en el aire quieto y mudo
 cuatro heridas rojas
 que vuelan cual cuatro palomas.
 La luna sonrío
 pintada su boca
 de amapola amante
 que boga en su alcoba.
 Que se cayó al agua
 y en el agua flota
 donde está la luna dormida y redonda
 un pétalo rojo
 a su roja boca
 de una flor silvestre
 sencilla y preciosa.



Viene de página 32.

EL MODO NARRATIVO EN MAMITA YUNAI.

o relato objetivo, el narrador dice menos de lo que sabe el personaje.

Mamita Yunai podría clasificarse como una novela en la que predomina el relato de focalización interna. Predomina a su vez la focalización en el personaje Sibaja, pero existen alteraciones a este código predominante. Como ejemplo, podrían tomarse los dos relatos de Leví en el capítulo cuarto de la parte I.

En la Parte II, "A la sombra del banano", la focalización sigue estando en Sibaja, pero se le agregan matices diferenciales.

Una de las maneras de ver que se presentan es la visión personal de Sibaja. Es así en la descripción de Herminio, de su amistad, de la trocha de la compañía, del tútil Bertolazzi. Sin embargo, coexiste esta visión individual con una visión colectiva. Ya en la descripción del desayuno, el narrador adquiere una visión comunal y pluralizada del acontecer: es la perspectiva de todos los trabajadores de Cabo Pancho.

La narración oscila entre esta visión de conjunto y una visión puramente individual de objetos que sólo pueden ser percibidos personalmente. En el siguiente texto se observa cómo la percepción comienza con una descripción visual personal y termina con la apreciación colectiva del grupo de trabajadores:

"Poco a poco iban llegando todos: el viejo Jerez con su paño de colores amarrado en el pescuezo, para defenderse del frío . . . y para estarse secando con las puntas la naricilla colorada; el gato Andrés; el cholo; Alfonsito, hermanillo menor del viejo Jerez y a quien nadie quería por fachendoso y majadero. Los 'gemelitos' llegaban juntos como andaban siempre; el barrigón y bajito majándole los talones al otro, que parecía una escalera por alto y por flaco; los habíamos bautizado así por el contraste y porque eran inseparables". (p. 133).

La perspectiva inicial de la novela se mantiene al final. Sibaja oye el relato del resto de la vida de Herminio, por lo cual se mantiene la focalización que se había instaurado al principio del relato.

3. Conclusiones

La novela **Mamita Yunai** es un relato fuertemente mimético, estructurado fundamentalmente sobre la escena.

A pesar del gran salto temporal de la parte II, la distancia no disminuye cuando se cuenta la explotación de la Compañía Bananera. Al contrario, la explotación de la Compañía está narrada con el mínimo de distancia, el máximo de detalle.

En **Mamita Yunai**, el relato de palabras llega a convertirse en generador de todo el relato, puesto que la parte II, estructura fundamental de la novela, está generada por la conversación entre Herminio y Sibaja.

La perspectiva fundamental en **Mamita Yunai** es la del héroe Sibaja. Mientras en la Parte I es Sibaja como individuo, en la Parte II la perspectiva de Sibaja canaliza una información colectiva, la visión de grupo de un sufrimiento constante.

Se puede concluir que en **Mamita Yunai** la información está regulada fundamentalmente por una distancia mínima y una perspectiva individual tanto como colectiva.

NOTAS

1. Genette, Gérard. *Figures III*. Paris: Aux Editions du Seuil, 1972.

Todas las citas de **Mamita Yunai** se han tomado de la edición de 1941 de la Ed. Soley y Valverde. Este artículo es un resumen del capítulo II de la tesis *Rasgos del relato moderno en Mamita Yunai*, de la misma autora.

COLABORADORES EN ESTE NUMERO

AGUIRRE, Carlos E.

Véase *Repertorio Americano*, año I, no. 3.

GONZALEZ, Julián.

Costarricense. Realizó estudios de lengua y literatura. Profesor de la Universidad de Costa Rica y de la Universidad Nacional.

GUSTEMS, Julián.

Véase *Repertorio Americano*, año IV, No. 4.

JENKINS, Eduardo.

Costarricense (1926). Ingeniero, profesor universitario y escritor. Ha publicado *Riberas de la brisa*, *Tierra doliente*, *Otro sol de faenas*, *Sonetos a las virtudes*, *Las manos de Dios* y otros cuentos.

MARISCAL, José Luis.

Véase *Repertorio Americano*, año IV, no. 3.

MIRANDA HEVIA, Alicia.

Costarricense. Realizó estudios de Filología, Lingüística y Literatura en la Universidad de Costa Rica, de la que ha sido profesora. En la actualidad realiza estudios doctorales en París.

NARVAEZ, Jorge.

Poeta y escritor chileno (1948). Realizó estudios de filosofía en su país natal y en los Estados Unidos, así como estudios de español. Ha sido profesor en ambos países y en Costa Rica, a la vez que prepara su tesis doctoral para la Universidad de New York. Tiene a su haber varias publicaciones.

PICADO GOMEZ, Manuel

San José, Costa Rica. 1948. Profesor de la Universidad de Costa Rica y de la Universidad Nacional. Realizó estudios en Costa Rica y en Francia. Ha publicado diversos artículos en revistas y "La ruta de su evasión" de Yolanda Oreamuno, obra crítica sobre la novela de esta autora costarricense. Su campo preferido de investigación es la literatura costarricense.

POZO, Alberto

Nació en Perú. Realizó estudios de economía en su país de origen y de psicología en Costa Rica. A la vez obtuvo su licenciatura en el Seminario Bíblico Latinoamericano con sede en este país. Ha sido profesor de psicología y en la actualidad es investigador en el Instituto de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Nacional.

RODRIGUEZ FERNANDEZ, Mario

Chileno (1933). Profesor de castellano en las universidades de Chile y de Concepción. Premio Municipal de Ensayo 1967 y Premio Academia Chilena de la Lengua 1968. Es abundante y variada su publicación de obras críticas sobre literatura.

SUAREZ, Miguel A.

Peruano (1928). Abogado especializado en Derecho del Trabajo. Dedicado al ejercicio libre de su profesión. Conferenciante a nivel sindical. Tiene varias publicaciones en el campo de su especialidad.

NOTICIAS DE LIBROS

Juan Carlos Portantiero: ESTUDIANTES Y POLITICA EN AMERICA LATINA

México: Siglo XXI editores, 1978, 561 páginas.

Alberto Pozo C.

En esta oportunidad nos permitimos presentar a nuestros lectores un libro que, básicamente, es una recopilación de documentos, crónicas y testimonios que relatan la historia del movimiento reformista universitario en América Latina, entre los años 1918 a 1938. La obra *Estudiantes y Política en América Latina*, de sus 561 páginas, dedica sólo diez para hablar sobre lo que significaría una reforma universitaria en la actualidad.

Lo anterior limita nuestra posibilidad de presentarles un resumen crítico, por lo tanto sólo les señalaremos algunos temas que el autor trata en el primer capítulo de su obra. Pero antes permítanos decir: El libro es ameno y también profundo en su documentación y en la extensión de ésta.

La reforma universitaria se inicia en Córdoba, una ciudad argentina, conservadora de las tradiciones españolas, cerrada al proceso de industrialización. Córdoba era una ciudad habitada por una poderosa clase media y gobernada por el clero que determinaba todo lo referente a la política y a la educación.

El movimiento reformista universitario siguió la dirección de una fuerza centrífuga, porque nace en Córdoba, luego se extiende a otras universidades nacionales, para luego traspasar los límites argentinos y llegar a universidades de otros países latinoamericanos. Esta internacionalización de la reforma universitaria, supone la existencia de por lo menos un elemento común a todos los países que fueron influidos, a partir del cual los movimientos adquieren características particulares. El autor dice:

Descontada la presencia de elementos comunes —que son los que permiten darle a la reforma su resonancia continental— no fueron iguales las vicisitudes del movimiento en la Argentina, donde alcanzó su plenitud como realización típica-

mente universitaria, que en Perú, donde devino partido político a través del APRA; que en México, donde sólo fue un capítulo dentro de una revolución nacional o, finalmente, que en Cuba, donde permaneció a través del tiempo como una fuerza revolucionaria latente que se expresará incluso como un elemento importante en la organización del movimiento 26 de julio. (p. 13).

Podemos preguntar ¿qué persiguió la reforma universitaria en Argentina? Los universitarios cordobeses lucharon por una mejora en la enseñanza, pero más aún por tener participación en la toma de decisiones de la casa de estudios, porque hasta entonces a los estudiantes les estaba vedada toda participación en lo administrativo. Este objetivo que fue planteado en 1918 ha cambiado a través del tiempo. En nuestros días, una reforma universitaria lucharía por reorientar la función de la universidad; este cambio Portantiero lo explica así:

Sin embargo, frente a las nuevas realidades que cruzan el continente, retomar el tema de la reforma universitaria puede resultar un ejercicio arqueológico. El estudiante, como categoría social, ha modificado rotundamente su perfil desde entonces, y la totalidad de las relaciones económicas, sociales, políticas y culturales de la América Latina también han sufrido modificaciones sustanciales. (p. 14).

De todo lo anteriormente expresado se desprende la existencia de una crisis en la universidad, que casualmente fue engendrada por la reforma de 1918 y las siguientes, como lo afirma el autor:

El desajuste entre oferta y demanda que está en la base material de la crisis universitaria es, precisamente, un resultado de la reforma y marca así el final de su ciclo. (p. 24).

Esta crisis se manifiesta en la siguiente forma: la educación superior se pone cada día más al alcance de quienes desean estudiar. —Portantiero lo llama “la masificación de estudiantes universitarios” —pero una vez terminados sus estudios, no encuentran trabajo en el mercado, lo cual es una contradicción, y es la forma como se presenta la crisis universitaria, que a su vez no es otra cosa que el reflejo de la crisis global del capitalismo tardío dependiente (p. 14).

Otro tema que trata el autor, es el problema de la desvalorización del diploma de estudios secundarios y universitarios. Los estudiantes luchan por concluir sus estudios secundarios, y al terminarlos y salir diplomados se dan cuenta de que con ese título en el mercado de trabajo no los aceptan, porque no los califican para nada en especial, y además las plazas que podrían ocupar están saturadas; es más, hay muchos que concursan y no tienen éxito, por lo tanto no les queda otro camino que obtener una mejor calificación para el mercado de trabajo y para ello el único recurso es tener un título universitario, pero después de varios años al salir graduados, la historia se repite, pues el mercado está saturado. Este hecho de exceso de oferta de servicios frente a la escasez de plazas, hace que los diplomas y títulos se desvaloricen.

A este grave problema, Portantiero suma el hecho de que el sistema por la misma crisis que vive no pueda solucionar el problema económico de las universidades, que va a tener como consecuencias la incapacidad de estos centros de estudios para preparar y calificar a sus estudiantes en una forma óptima.

Posiblemente lo anterior sea en parte el producto de una deficiencia en los niveles menores del proceso de educación, que el autor designa como “el genocidio de la escuela primaria”. Es uno de los aspectos que particularmente compartimos con el autor, los malos resultados de la educación primaria, sin querer

señalar culpables. Tal vez sea el sistema al hacer que los que ingresen a los estudios secundarios no tengan las bases necesarias que les garanticen éxito en su preparación. Esta insuficiencia se repite cuando el alumno ingresa a la universidad. Pocas son las escuelas y colegios que escapan a este problema, que es más grave en las zonas rurales.

La autonomía universitaria también es tema importante del libro. Desde mis primeros años de estudiante universitario, recuerdo que una de las proclamas más frecuentes en las universidades era el de la autonomía universitaria. En Costa Rica, sólo para señalar un aspecto de la manifestación de esta autonomía y limitándonos a lo que fue la única universidad hasta 1973, encontramos una universidad cerrada, en un campus o ciudad, con un cuerpo policial particular. Portantiero dice que la autonomía universitaria se fortaleció mientras ésta permaneció indiferente al sistema económico, al

mismo tiempo plantea que la universidad debe renunciar a su autonomía a fin de cumplir su compromiso con la clase trabajadora. Para finalizar, leamos dos párrafos al respecto:

Este carácter predominantemente político de la universidad reformista . . . y poco instrumental para los objetivos del desarrollo capitalista, alentó paradójicamente las posibilidades de autonomía de la universidad, en tanto su suerte era indiferente al sistema económico ya que se mostraba incapaz de abastecerlo de los recursos humanos que necesitaba. Considerada por las clases dominantes como un mero espacio político extraño al desarrollo de las fuerzas productivas, la universidad, salvo en los momentos de crisis social grave, no veía cuestionada su autonomía. (p. 22).

El paso de la protesta a la participación de un bloque revolucionario sólo puede darse cuando la crítica de la organización de la enseñanza se transforma en crítica al sistema de desigualdades sociales que la universidad corona. A partir de ahí, la autonomía, como reivindicación de un privilegio, pasa a ser palabra muerta. Si la universidad puede seguir levantando como bandera la de su independencia frente a un estado que reprime a las clases populares, frente a la sociedad y especialmente frente a la clase obrera y sus organizaciones no sólo no debe proclamar su autonomía sino que debe aceptar ser "invadida". Romper el exclusivismo universitario significa abrirse hacia una clase trabajadora que no tiene por qué considerar intocable a una institución que jamás fue suya. (p. 25).

Viene de página 40

La práctica novelesca en "Doña Bárbara" de Rómulo Gallegos

Partiendo de este doble estatuto hemos determinado, siguiendo parcialmente y con prudencia a la Kristeva (sin incursionar en el campo translingüístico), algunas categorías del discurso como: programación, no disyunción, dualismo concéntrico; el sí/no como mecanismo de la ambigüedad, para proponer una nueva perspectiva de un texto particular y señalar un camino para el análisis de una serie textual: la novela hispanoamericana decimonónica.

NOTAS

1. Mariano Picón Salas sostiene que el texto nos entrega una clave política: La dictadura gomecista, escribe: "Adentrarse en el problema humano y moral que suscitaba entonces la dictadura gomecista, equivaldría al viaje a la selva y a la prehistoria, a los más siniestros tremendales que emprenden desde la primera página, en un 'bongo que remonta el Arauca', el civilizador Santos Luzardo". "A veinte años de Doña Bárbara", en Rómulo Gallegos *Doña Bárbara*. Prólogo y notas de Mariano Picón Salas. México, Editorial Orión, 1967. Pág. 8.
2. Véase Josefina Ludmer *Cien años de Soledad: Una interpretación*. Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972, pág. 190 y el excelente desarrollo que hace Gilberto Triviños en *El relato dentro del Relato*. Apuntes mimeografiados por el Instituto Central de Lenguas, Universidad de Concepción, Chile, 1977, pág. 8. En prensa en *Dispositivo*. Michigan.
3. Josefina Ludmer. Obra citada, pág. 33.
4. *Doña Bárbara*. Pág. 72. Edición citada nota 1.

5. *Doña Bárbara*. Pág. 224.
6. S. Freud. "La feminidad". En *Obras Completas*. Volumen II. Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 1948. Traducción directa del alemán por Luis López Ballesteros y de Torres. Afirma Freud: "El descubrimiento de su castración constituye un punto crucial en la evolución de la niña. Parten de él tres caminos de la evolución: uno conduce a la inhibición sexual o la neurosis; otro a la transformación del carácter en el sentido de un complejo de masculinidad, y el otro, al fin, a la feminidad normal." Página 846.
7. *Doña Bárbara*. Pág. 64.
8. *Doña Bárbara*. Pág. 72.
9. Terminología que proviene de Claude Bremond. "La lógica de los posibles narrativos". En *Análisis estructural del relato*. Comunicaciones N° 8. Buenos Aires, Edit. Tiempo Contemporáneo, 1970.
10. *Doña Bárbara*. Pág. 378.
11. *Doña Bárbara*. Pág. 400.
12. Cedomil Goić. *Historia de la novela Hispanoamericana*. Santiago, Chile, Edit. Universitaria, 1972. Ediciones Universitarias de Valparaíso, páginas 165 y 168.

Una relectura atenta del párrafo podría inducir al error mayúsculo de considerar a Goić dentro de la crítica tradicional. Pudiendo variar la redacción no lo he hecho para rendir aquí un homenaje a quien considero un maestro y figura señera en la crítica hispanoamericana.

Cuando hablo de la crítica tradicional me refiero a la impresionista, histórica o sociológica (sin soporte teórico).
13. Julia Kristeva. *El texto de la novela*, Barcelona, Editorial Lumen, 1970. Título original: *Le texte du roman*. Traducción de Jordi Llovet. Pág. 78.

EL PRIMER LUSTRO

DEL NUEVO

"REPERTORIO AMERICANO"

Julián González

Con este ejemplar que usted, estimado lector, tiene en sus manos, el **Repertorio Americano** cumple los primeros cinco años de edición en su nueva época.

El nombre del **Repertorio Americano** es más que centenario. Andrés Bello publicó un periódico con ese mismo título en Londres. Con un contenido cuidadosamente preparado y que abarcaba las más diversas áreas del saber y del pensar, aparece el primer número en 1826. Muy pocos años después deja de publicarse este **Repertorio**. La cultura americana tuvo que sentirse lastimada por la desaparición de tan importante publicación, precisamente en un período histórico de tanta trascendencia para una América que nacía a la vida independiente, sentaba las bases de la república, y asimismo buscaba su lugar en el mundo de la cultura occidental que siempre perteneció a Europa.

La ausencia del **Repertorio** duró casi un siglo y no es sino hasta 1919 que aparece un cuaderno homónimo. La cuna del nuevo **Repertorio Americano** fue Costa Rica, joven y pequeña nación centroamericana de hondas raíces democráticas. Su padre fue el insigne Joaquín García Monge, preocupado y desvivido como pocos por la divulgación del pensamiento y de la creación de América y de España. Manteniendo los mismos objetivos e ideales del **Repertorio** de Bello, en forma laboriosa y con amor, don Joaquín editó la revista durante el resto de su vida, troncada en 1958. El material del **Repertorio** de don Joaquín es tan abundante y tan rico que su colección completa es objeto codiciado de bibliotecas y de eruditos de muchas partes. A ella tuvieron acceso los más grandes artistas y pensadores de América y Europa, ya los consagrados, ya los nacientes. Fue tribuna abierta y baluarte del libre pensamiento, sin abandonar la calidad artística. El **Repertorio** es la mejor herencia que don Joaquín, desde su patria amada, ha dejado a los americanos y al resto del mundo.

Con la partida del maestro García Monge, el **Repertorio** parecía destinado a desaparecer. Pero no pudo ser así, pues la obra de los grandes nunca muere. Hombres fieles al quehacer cultural en nuestro país, tal vez impulsados por el reclamo silencioso que se percibía y por el vacío que el **Repertorio** había dejado, iniciaron las gestiones para hacer posible la reaparición de la revista tan querida. Con gran entusiasmo, esos hombres se dieron a la tarea de rescatar algo que permanecía a la espera de ser continuado. Así, en 1974, tras un lapsus

de 16 años, y gracias a los buenos oficios de los herederos de don Joaquín, el **Repertorio** reaparece en la Universidad Nacional bajo la responsabilidad del Instituto de Estudios Latinoamericanos (IDELA), que por su carácter interdisciplinario es la entidad idónea para tan honorable labor.

De tal suerte, el **Repertorio** se ha convertido en el "traje de domingo" de esta unidad académica, además de ser el más importante vehículo de extensión a la comunidad. Con los problemas económicos y administrativos que aquejan a las grandes instituciones, aunque contando con la buena voluntad de las autoridades universitarias, el **Repertorio Americano** ha venido apareciendo durante cinco años.

El esfuerzo por mantener esta publicación trimestral ha sido el mayor desvelo de la dirección de la revista, y no en vano. Este es el mejor agradecimiento a la memoria de don Joaquín García Monge, quien ha sido guía y luz de los que ahora continúan su tarea por caminos nuevos.

Hay clara conciencia sobre la necesidad de una publicación del tipo del **Repertorio**, de una temática variada, y en la que intelectuales y artistas de América y de otras regiones puedan dar a conocer sus escritos para provecho y bien del mundo. Jóvenes que incursionan en las letras han dado sus primeros pasos por estas páginas, siempre abiertas para brindar cabida a los futuros valores de la literatura de habla hispana. Sin ser remuneradas, las colaboraciones se reciben con frecuencia desde muchas partes del mundo, hecho muy alentador para los editores. Igualmente estimulante es el contacto regular con entidades culturales, casas editoras, centros latinoamericanistas y otros, así como escritores que envían sus propias publicaciones que servirán para enriquecer la biblioteca del **Repertorio**, de mucha utilidad para estudiantes e investigadores.

Valga la ocasión para agradecer a aquellos que asisten con su trabajo al nacimiento de cada número del **Repertorio**, pues sin su contribución éste no sería posible o sería más difícil: a las autoridades universitarias, a los compañeros de los diferentes departamentos de esta Universidad en particular el de Publicaciones. Mención aparte merecen quienes se preocupan por su difusión tanto dentro como fuera del país.

REPERTORIO AMERICANO

DEL AÑO I^o AL AÑO V^o

INDICE GENERAL

AÑO I, N^o 1

TITULO	AUTOR	Pág.
La cueva de Don Joaquín.	Carlos Luis Sáenz	1
La tercera salida del Repertorio.	Isaac F. Azofeifa	3
El otro Repertorio.	Joaquín García Monge	5
¿Porqué Repertorio Americano en la Universidad Nacional? (entrevista).	Francisco Morales, Benjamín Núñez, Chester Zelaya	7
Canto inaugural del hombre.	Isaac F. Azofeifa	9
Unidos por la cultura.	J. García Monge	10
El modo narrativo en <i>El Moto</i> .	Carlos E. Aguirre	11
Palabras, a propósito de mi padre.	Eugenio García Carrillo	15
Joaquín García Monge.	Victoria Garrón	16
El arado y la pluma.	J. García M.	18
Don Joaquín García Monge.	José Basileo Acuña	19
A propósito del cuento "Una extraña visita" de Joaquín García Monge.	Benedicto Víquez	21
"Una extraña visita".	J. García Monge	24

AÑO I, N^o 2

La función de la nueva universidad.	Celedonio Ramírez	1
Ellos están aquí, con nosotros.	Isaac F. Azofeifa	3
Imágenes en la poesía de Eunice Odio: Los ángeles.	Alfonso Chase	3
Claudia Lars en "Los amigos del arte".	Lilia Ramos	9
Claudia Lars, señora de la Poesía de América.	Eduardo Mayora	9
El canto de la clepsidra.	Juan d'Astil	10
Siqueiros.	Willy Montero P.	15
El compromiso de Pablo Neruda.	Isaac F. Azofeifa	16
Página de Don Joaquín: Joaquín García Monge.	Mario Picado	18
Lírica americana de hoy: "Dice un niño".	Jorge Charpentier	19

Narrador y lector en <i>La ruta de su evasión</i> .	Manuel Picado Gómez	22
---	---------------------	----

AÑO I, N^o 3

El método científico y la enseñanza de las ciencias.	Rodrigo Zeledón	1
En este número.	Isaac F. Azofeifa	3
El hombre y el equilibrio de la Naturaleza.	Rolando Mendoza Hernández	5
Origen y comienzo del filosofar en Iberoamérica.	Helio Gallardo	10
Página de don Joaquín: El Primero de Mayo de 1913.	Francisco Morales	15
Noticia de Libros: El nuevo libro de Isaac Felipe Azofeifa	Fernando Arturo Arce	18
Notas sobre <i>La piel de los signos de Mario Picado</i> y <i>A ras del suelo</i> de Costarricenses en México.	Carlos E. Aguirre	19
Poesías de Francisco Amighetti. Juan Varela.	María E. Carballo	22
Las puertas de la noche de Alfonso Chase.	Jorge Charpentier	22
	Julieta Pinto	23

AÑO I, N^o 4

La presencia de Miguel Angel Asturias.	León Pacheco	1
En este número.	Isaac F. Azofeifa	3
Recuerdo de Miguel Angel Asturias desde Italia.	Guiseppe Bellini	4
Perfil bio-bibliográfico de Miguel Angel Asturias.	Franco Cerutti	7

Introducción a la lectura de Hombres de maíz .	Virgina de Fonseca	10
Página de don Joaquín: "El hombre de la segunda avenida entre las calles quinta y sétima".	Stefan Baciú	15
La experiencia mitificada en "El Fugitivo" del Canto General de Neruda	Juan Villegas	16
Noticia de libros:		
Tradición y originalidad en la lírica latina: de Horacio a Venancio Fortunato , de Jorge Blanco.		
El recurso del Método , de Alejo Charpentier.	Faustino Chamorro	20
Espacio-luz , de German Salas	Matilde López	21
Modelos de análisis geográficos , de Juan Hbto. Cevo Guzmán.	Carlos F. Monge	21
Revista Geográfica de América Central .	Eusebio Flores S.	22
Antología de cantos nicaragüenses .	Juan Humberto Cevo	22
La cultura como empresa multinacional , de A. Mattelart.	María Eugenia Acuña de Jiménez.	23
	David Pinto López	23

AÑO II, Nº 1

Lo fantástico y el problema de su interpretación en los relatos de Cortázar.	Eladio García	1
En este número.	Isaac F. Azofeifa	3
Ramón Gómez de la Serma (Boceto para un retrato).	Alfredo Cardona P.	13
Costarricenses en México.	Fedro Guillén	17
La literatura infantil en una sociedad alienada.	Quince Duncan	18
"Los cuentos del hermano Araña".	Quince Duncan	20
Página de don Joaquín.	Carlos Rafael Duverrán	22
Pedro Páramo ¿una novela lírica?.	Carlos E. Aguirre	24
Noticia de libros: Mario Monteforte Toledo y Centroamérica 1-2	Manlio Argueta	31

AÑO II, Nº 2

Cinco temas en busca de un pensador. En este número.	Carmen Naranjo	1
Notas sobre la morfología verbal del español de Colorado.	Isaac F. Azofeifa	15
La composición y angustia existencial de la burocracia costarricense.	Ronald Ross	16
Página de don Joaquín: Un epígrafe y un epitafio "In angello cum libello".	German Vargas Alfaro	21
"Han sentenciado a Micifuz".	Faustino Chamorro	24
Un panorama editorial alentador.	Julián Gustems	26
Noticia de libros:	Franco Cerutti	27
Revista de Historia	Jeffrey Casey Gaspar	28
Revista geográfica de América Central.	Barbara Brugman	29

AÑO II, Nº 3

Heidegger y el Occidente. En este número.	Francisco Alvarez G.	1
La poesía: acto trascendental por definición.	Isaac F. Azofeifa	3
	Laureano Albán	
	Ronald Bonilla	
	Julieta Dobles	

Palabras en libertad.		
Admirable, querida Eunice	Stefan Baciú	9
En busca de la generación perdida.	Carlos F. Monge	10
El sentido lírico de Los pasos terrestres de Julieta Dobles.	Carlos E. Aguirre	15
Página de don Joaquín. Costa Rica en el mundo: Joaquín García Monge y sus cartas.	Alfredo Cardona P.	23
Poesía de ayer y hoy: Tres sonetos de amor.	Laureano Albán	30
"Me gusta palpar hojas". "Es cerrar esta puerta lo que temo".	Claribel Alegría	31
"El nuevo gobierno".	Luis E. Aguilar	32
Noticia de libros:		
Antología de la poesía latinoamericana 1950-1970.	Franco Cerutti	33
Teoría de las antologías.	Eladio García	35
Población del asombro.	Jorge Charpentier	36
Chile de pie en la sangre.	María Bonilla	37
Dos antologías ejemplares.	Stefan Baciú	37
Carolyn Hall: El café y el desarrollo histórico-geográfico de Costa Rica.	Esther Jimeno	38
Democracia en Costa Rica.	Mario Flores Macal	39

AÑO II, Nº 4

Función, espacio y símbolos en los cuentos de Carlos Salazar Herrera.	Carlos R. Duverrán	1
"Un matoneado".	Carlos Salazar Herrera	6
"Un grito"	Carlos Salazar Herrera	8
"El curandero"	Carlos Salazar Herrera	10
El rayo y otros sucesos de Victoria Garrón de Doryan.	Fabián Dobles	12
Página de Don Joaquín: Don Joaquín García Monge. Treinta años atrás".	César Godoy Urrutia	26
Los juegos furtivos de Alfonso Chase.	Sherry E. Gapper	15
Rómulo Gallegos.	Juana Mary Arcelus U.	27
Presencia del teatro latinoamericano en el Madrid de posguerra.	Víctor Valembois	29
Narrativa hispanoamericana de hoy:		
"El odio"	David g. Gross	31
"El Pulso"	David G. Gross	32
"Corazón de clavel"	Julián Gustems	33
"El engaño"	Víctor C. Schilling	34

AÑO III (Número Especial)

Amighetti expresionista.	Willy Montero	1
Justo premio a Vicente Aleixandre.	Hugo Montes	17
Contribución a un análisis semiológico del poema "Viet-Nam, cinco cuadros" de la panameña Diana Morán.	Annunziata O. Campa	21
Misa-mitín de José Roberto Cea y los frutos que veremos arder.	Miguel Huezco Mixco	31
La situación del narrador en Pedro Páramo .	Carlos E. Aguirre	34
Análisis de la novela La última niebla de la escritora chilena María Luisa Bombal.	Franco Fernández	53
Página de Don Joaquín: La idea de realismo en El Moto .	Adela María Rojas	60
La formación semántica en el proceso lengua-pensamiento.	Gastón Gaínza	64
Los jesuitas en Nicaragua durante los años de 1871 y 1872.	Franco Cerutti	76
Homonimias y polisemias en la nomenclatura zoológico-botánica del español hablado en Cuba.	Nicolás Farray	89

Los hebreos y la inquisición española en América.	Sara Befeler de Zomer	95
Freud y el origen de la obra de arte.	Carlos Sagot Muñoz	98
Noticia de libros:		
Pablo Antonio Cuadra en Italia.	Vera König	103
Poemas de la respuesta , de Jorge Charpentier.	J. B. Acuña	106
La que se murió de amor , de Carlos Isla.	Ana C. Sánchez	107
Obras de Don Pío Bolaños.	Virgina Sandoval de Fonseca	108
El ferrocarril al Pacífico y los contratos Ulloa-Casement y Soto-Keith.	Luis Angel Serrano	109
Revista de historia.	Carlos Meléndez	112
La U.N.A. en el exterior. El IV Simposio de Ecología Tropical.	Rolando Mendoza	113

AÑO IV, N° 1

Y de sus ojos nacerá la aurora.	Carlos F. Monge	1
La estructura lírica de Alas en fuga .	Carlos E. Aguirre	7
Evasión y ruptura en el soneto "Vuelo Supremo".	Carlos R. Duverrán	19
Tres sonetos para Julián Marchena.	Mario Picado, Juan Manuel Sánchez, Alfonso Ulloa Zamora.	21
Lírica de Julián Marchena:		
"Dolor Fiel"		22
"Vuelo Supremo"		22
"El poema del minero"		23

AÑO IV, N° 2

"Este domingo" relato polimodal.	Ana Sánchez Molina	1
La esposa, la amante, la mujer ideal: tres tipos de relación formularia en Los pasos perdidos .	Ileana Rodríguez	5
El código hermenéutico en Responso por el niño Juan Manuel .	María Elena Carballo, Sonia Marta Mora	13
Introducción al estudio de la crónica en Alvar Núñez Cabeza de Vaca.	Carlos E. Aguirre	18
Notas sobre Icaza y Huasipungo .	Edwin Salas Z.	26
Noticia de libros:		
América Latina en su música.	Margarita Rojas G.	29

AÑO IV, N° 3

El manantial perdido.	Carlos F. Monge	1
Función y destino de la poesía de Jorge Jobet.		
Función poética del movimiento en un soneto de Leopoldo Lugones.	Homero Castillo	
Silencio y obra.	José B. Acuña	
Tres poemas de la muerte.	Yadira Calvo F.	
Poemas de Jorge Jobet:		
"Necesidad del paraíso".		
"Los últimos guerreros".		
"Rosales con sangre".		
"Hacia el frente enemigo".		
"Capitán de flores".		
"Loca carrera".		
"Jinetes apocalípticos".		
"Recomendación al hijo".		
"El dedo en el gatillo".		
"Recuperación del vellocino de oro".		

"El trigo indestructible".
"Testamento del proscrito".

Poemas de José Basileo Acuña:

"Big Ben".	
"En la sombra dorada de la estancia".	
"Neblinas vespérales".	
"Selvas y campiñas".	
"Nardos impolutos".	
"Para Fresia".	
"A Sylvia Puentes de Oyenard".	
De: Histórica relación del reino de la noche.	Raúl Barrientos
"Descargas sobre pájaros prohibidos".	
"La rabia, caramba, y la sordera".	
"Si recoges la lección en un río del sur".	
"Dies irae".	

Poemas de Arnoldo Ramírez:

"Mujer sin nombre".	
"Mañana será mejor".	
"Juancho cansado".	
"América para los norteamericanos".	
"Conciencia perdida".	

Poemas de José L. Mariscal .

"Playa en malva".	
"Tam tam".	
Palabras en libertad. Premio Nobel del silencio.	Stefan Baciu.
"Luz y tiempo sobre la palpitación".	Alejandro Bermúdez

AÑO IV, N° 4

La novela y el Tercer Mundo.	María Rosa de Bonilla	1
Consideraciones sobre el costumbrismo en Costa Rica.	Nelly García, Guillermo Barzuna	5
El problema de influencias: Relaciones entre la "Constitución de Cádiz", el "Pacto de Concordia" y los "Estatutos Políticos de 1823".	Carlos E. Aguirre	13
"Onomástica autobusera tica".	Oscar Chavarría Aguilar	19
Androgineidad psicológica: Una investigación en Costa Rica.	Ellyn Kaschak, Sara Sharatt	22
La actual dramaturgia latinoamericana.	Teresinka Pereira	25
Página de Don Joaquín:		
Ideario de García Monge.		27
"Los Golpes".	Oscar Héctor Pralong	28
"Mariposa".	David G. Gross	28
"La píldora".	José Alberto Vázquez	29
"Dentro de cien años, calvos".	Julián Gustems	30
Noticia de libros:		
Carlos Rafael Rodríguez: Cuba en tránsito al socialismo (1959-1963) .	Dante Polimeni	31
González Casanova, Pablo: Imperialismo y liberación de América Latina.		
Una introducción a la historia contemporánea.	Alvaro Alvarado	33
John V. Murra: La organización económica del Estado Inca.	Carlos Paniagua	34
Carlos Altamirano: Dialéctica de una derrota.	Floria Oreamuno	35

AÑO V, Nº 1

La institucionalización de la literatura en Joaquín García Monge.	María E. Acuña Carlos E. Aguirre	1
Página de Don Joaquín: "¿Por qué escribo?"	J. García Monge	19
Lírica americana de hoy: "César Vallejo, a mi lado. . ."	Ernesto Castany	21
"Muere un compañero en Nicaragua".	Teresinka Pereira	21
"Compañero Roque Dalton".	Teresinka Pereira	22
"Desde un puerto pequeño".	Guillermo Meléndez	22
"Horizonte".	José L. Mariscal	23
"Carta a un joven poeta".	Luis R. Furlan	23
"Horizonte de perros".	Alexis Gómez	24
"Gorrión".	José A. Vázquez	24
"Reflejos".	Oscar H. Pralong	25
Noticia de libros: Diana Avila: <i>El sueño ha terminado</i> .	Julián Garavito	26
Taller de literatura internacional.	Teresinka Pereira	27
"Bobito mío".	Julián Gustems	28

AÑO V, Nº. 2

¿Elementos modernistas en "La moneda de hierro" de Jorge Luis Borges?	Carlos Cortínez	1
Algunos rasgos poéticos de Crepusculario .	María E. Acuña	6
José Martí y la polémica sobre el modernismo.	Otto Olivera	16
Un personaje de Ernesto Cardenal: Netzahualcoyotl, hombre, poeta y leyenda.	Nancy L. Campbell	20
Enfoque analítico de la obra literaria desde el punto de vista sociológico.	Jorge Blanco C.	24
Aproximación a El reino de este mundo .	Flora E. Ovares	29
Noticia de libros: Alvaro Briones: <i>Economía y política del fascismo dependiente</i> .	Alberto Pozo C.	33

Algunas tipologías de derechos humanos de Fernando Volio Jiménez. Carlos E. Aguirre 35

Año V, Nº. 3

Tupac Amaru, un rebelde con causa.	Pablo Cejudo	1
La enseñanza de la lengua en Rumanía.	Jorge Blanco C.	14
Una prensa en transición.	Eduardo Ulibarri	21
El carácter pacifista del costarricense.	José Abdulio Cordero	23
La formación del integralismo en el Brasil.	Thaís M. Córdoba	27
Del mito al ser del hombre.	Herberth Sasso	33

AÑO V, Nº 4

Literatura, ideología y crítica.	Manuel Picado	1
El Repertorio Americano por dentro.		27
El trabajo es un deber y un derecho.	Miguel A. Suárez	28
A propósito de "El trabajo es un deber y un derecho" de Miguel A. Suárez.	Alberto Pozo	29
El modo narrativo en Mamita Yunai .	Alicia Miranda	31
Página de Don Joaquín: La lección de Don Joaquín.	Abelardo Bonilla	33
O. guaraní, metáfora de la nacionalidad brasileña?	Jorge E. Narváez	34
La práctica novelesca en Doña Bárbara de Rómulo Gallegos.	Mario Rodríguez F.	37
El arte narrativo: Las manos de Dios y otros cuentos de Eduardo Jenkins		
Dobles.	Carlos E. Aguirre	41
Narrativa de hoy: "El Sol es un Pedestal, También".	Eduardo Jenkins D.	46
"El miedo".	Eduardo Jenkins D.	48
"Grillos".	Eduardo Jenkins D.	49
"La pipa de la paz".	Julián Gustems	50
Poemas ilustrados de José L. Mariscal "Para ti"		51
"Pensamiento en vertical".		52
"Scorzo".		53
"Poema cubista"		54
"Nana a la luna".		55
Noticia de libros: Juan C. Portantiero: Estudiantes y política en América Latina .	Alberto Pozo	57
El primer lustro del nuevo Repertorio Americano	Julián González	59

INDICE ONOMASTICO

AUTOR	TITULO	AÑO	Nº	Pág.				
Acuña, José Basileo	Don Joaquín García Monge Poemas de la respuesta de Jorge Charpentier.	I	1	19				
	Silencio y obra "Big Ben".	III		106				
	"En la sombra dorada de la estancia".	IV	3	13				
	"Neblinas vesperales".	IV	3	27				
	"Selvas y campiñas".	IV	3	27				
	"Nardos impolutos".	IV	3	28				
	"Para Fresia".	IV	3	28				
	"A Sylvia Puentes de Oyenard".	IV	3	29				
Acuña, María Eugenia	Antología de cantos nicaragüenses. (Noticia de libro).	I	4	23				
	La institucionalización de la literatura en Joaquín García Monge.	V	1	1				
	Algunos rasgos poéticos de Crepusculario .	V	2	6				
Aguilar, Luis E.	"El nuevo gobierno".	II	3	32				
Aguirre, Carlos E.	El modo narrativo en El Moto .	I	1	11				
	Notas sobre La piel de los signos de Mario Picado y A ras del suelo de Luisa González.	I	3	19				
	Pedro Páramo , ¿una novela lírica?.	II	1	24				
	El sentido lírico de Los pasos terrestres de Julieta Dobles.	II	3	15				
	La situación del narrador en Pedro Páramo .	III		34				
	La estructura lírica de Alas en fuga .	IV	1	7				
	Introducción al estudio de la crónica en Alvar Núñez Cabeza de Vaca.	IV	2	18				
	El problema de influencias: Relaciones entre la "Constitución de Cádiz", el "Pacto de Concordia" y los "Estatutos Políticos de 1823".	IV	4	13				
	La institucionalización de la literatura en Joaquín García Monge.	V	1	1				
	Algunas tipologías de derechos humanos de Fernando Volio Jiménez.	V	2	35				
	El arte narrativo: Las manos de Dios y otros cuentos de Eduardo Jenkins Dobles.	V	4	41				
Albán, Laureano.	La poesía: acto trascendental por definición.	II	3	5				
	Tres sonetos de amor.	II	3	30				
Alegría, Claribel	"Me gusta palpar hojas" "Es cerrar esta puerta lo que temo"	II	3	30				
		II	3	31				
Alvarado, Alvaro	González Casanova, Pablo: Imperialismo y liberación de América Latina. Una introducción a la historia contemporánea.	IV	4	33				
Alvarez, Francisco	Heidegger y el Occidente	II	3	1				
Arce, Fernando Arturo	El nuevo libro de Isaac Felipe Azofofeifa.	I	3	18				
Arcelus, Juana Mary	Rómulo Gallegos	II	4	27				
Argueta, Manlio	Mario Monteforte Toledo y Centroamérica 1-2. (reseña de libro).	II	1	31				
Azofofeifa, Isaac Felipe	La tercera salida del Repertorio .	I	1	3				
	Canto inaugural del hombre	I	1	9				
	Ellos están aquí, con nosotros.	I	2	3				
	El compromiso de Pablo Neruda.	I	2	16				
	En este número.	I	3	3				
	En este número.	I	4	3				
	En este número.	II	1	3				
	En este número.	II	2	15				
	En este número.	II	3	3				
Baciu, Stefan	"El hombre de la segunda avenida entre las calles quinta y sétima". (Página de Don Joaquín)	I	4	15				
	Palabras en libertad. Admirable, querida Eunice.	II	3	9				
	Dos antologías ejemplares. (Noticia de libro)	II	3	37				
	Palabras en libertad. Premio Nobel del silencio.	IV	3	35				
Barrientos, Raúl	De: Histórica relación del reino de la noche.	IV	3	30				
Barzuna, Guillermo	Consideraciones sobre el costumbrismo en-Costa Rica.	IV	4	5				
Befeler de Zomer, Sara	Los hebreos y la inquisición española en América.	III		95				
Bellini, Giuseppe	Recuerdo de Miguel Angel Asturias desde Italia.	I	4	4				
Bermúdez, Alejandro	"Luz y tiempo sobre la palpación".	IV	3	35				

Blanco, Jorge	Enfoque analítico de la obra literaria desde el punto de vista sociológico.	V	2	24	Cordero, José Abdulio	El carácter pacifista del costarricense.	V	3	23
	La enseñanza de la lengua en Rumanía.	V	3	14	Córdoba, Tahís María	La formación del integralismo en el Brasil.	V	3	27
Bonilla, Abelardo	La lección de don Joaquín	V	4	33	Cortínez, Carlos	¿Elementos modernistas en "La moneda de hierro" de Jorge Luis Borges?	V	2	1
Bonilla, María	Chile de pie en la sangre. (Noticia de libro)	II	3	37	Chamorro, Faustino	Tradición y originalidad en la lírica latina: de Horacio a Venancio Fortunato de Jorge Blanco. (Reseña de libro).	I	4	20
Bonilla, María Rosa de	La novela y el Tercer Mundo.	IV	4	1		Un epígrafe y un epitafio "In angello cum libello". (Página de Don Joaquín).	II	2	24
Bonilla, Ronald	La poesía: acto trascendental por definición.	II	3	5	Charpentier, Jorge	"Dice un niño"	I	2	19
Brugman, Bárbara	Revista geográfica de América Central. (Noticia de libro).	II	2	29		Juan Varela. (Noticia de libro).	I	3	22
Calvo, Yadira	Tres poemas de la muerte.	IV	3	15		Población del asombro. (Noticia de libro).	II	3	36
Campa, Annunziata O.	Contribución a un análisis semiológico del poema "Viet-Nam en cinco cuadros" de la panameña Diana Morán.	III		21	Chase, Alfonso	Imágenes en la poesía de Eunice Odio: Los ángeles	I	2	3
Campbell, Nancy	Un personaje de Ernesto Cardenal: Netzahualcoyotl, hombre, poeta y leyenda.	V	2	20	Chavarría, Oscar	"Onomástica autobusera tica".	IV	4	19
Carballo, María Elena	Poesías de Francisco Amighetti (reseña de libro)	I	3	22	D'Astil, Juan	"Soneto del recuerdo"	I	2	10
	El código hermenéutico en Responso por el niño Juan Manuel.	IV	2	13		"Soneto intemporal"	I	2	10
Cardona Peña, Alfredo	Ramón Gómez de la Serna (Boceto para un retrato)	II	1	13		"Soneto de oratorio"	I	2	10
	Joaquín García Monge y sus cartas.	II	3	23		"A Claudia Lars"	I	2	12
Cassey, Jeffrey	Revista de Historia. (Reseña de libro)	II	2	28		"Para Claudia Lars"	I	2	12
Castany, Ernesto	"César Vallejo, a mi lado. . ."	V	1	21		"Eglogas nuevas"	I	2	13
Castillo, Homero	Función poética del movimiento en un soneto de Leopoldo Lugones.	IV	3	11		"Visión desde el umbral"	I	2	14
Cejudo, Pablo	Tupac Amaru, un rebelde con causa.	V	3	1		"Visión frente al umbral"	I	2	14
Cerutti, Franco	Perfil Bio-bibliográfico de Miguel Angel Asturias.	I	4	7	Dobles, Fabián.	El rayo y otros sucesos de Victoria Garrón de Doryan	II	4	12
	Antología de la poesía latinoamericana: 1950-1970. (Reseña de libro)	II	3	33	Dobles, Julieta.	La poesía: acto trascendental por definición.	II	3	5
	Un panorama editorial alentador.	II	2	27	Duncan, Quince	La literatura infantil en una sociedad alienada	II	1	18
	"Los jesuitas en Nicaragua durante los años de 1871 y 1872.	III		76		"Los cuentos del hermano Araña"	II	1	20
Cevo, Juan Humberto	Revista Geográfica de América Central. (Reseña de libro).	I	4	22	Duverrán, Carlos Rafael	Página de Don Joaquín	II	1	22
						Función, espacio y símbolos en los cuentos de Carlos Salazar Herrera.	II	4	1
					Farray, Nicolás	Evasión y ruptura en el poema "Vuelo Supremo"	IV	1	19
						Homonimias y polisemias en la nomenclatura zoológico-botánica del español hablado en Cuba.	III		89
					Fernández, Franco	Análisis de la novela La última niebla de la escritora chilena María Luisa Bombal.	III		53
					Flores Macal, Mario	Democracia en Costa Rica. (Reseña de libro).	II	3	39

Flores, Eusebio	Modelos de análisis geográficos de Juan Hbto. Cevo Guzmán. (Reseña de libro)	I	4	22	Jobet, Jorge	Poemas:			
Furlan, Luis R.	"Carta a un joven poeta"	V	1	23		"Los últimos guerreros".	IV	3	21
Gaínza, Gastón	La formación semántica en el proceso lengua-pensamiento.	III		64		"Rosales con sangre".	IV	3	22
Gallardo, Helio	Origen y comienzo del filosofar en Iberoamérica.	I	3	10		"Hacia el frente enemigo".	IV	3	22
Gapper, Sherry E.	Los juegos furtivos de Alfonso Chase.	II	4	15		"Capitán de flores".	IV	3	23
Garavito, Julián.	Diana Avila: El sueño ha terminado. (Noticia de libro).	V	1	26		"Loca carrera".	IV	3	23
García, Eladio	Lo fantástico y el problema de su interpretación en los relatos de Cortázar.	II	1	1		"Jinetes apocalípticos".	IV	3	24
	Teoría de las antologías. (Noticia de libro).	II	3	35		"Recomendación al hijo".	IV	3	24
García Carrillo, Eugenio	Palabras, a propósito de mi padre.	I	1	15		"El dedo en el gatillo".	IV	3	25
García Monge, Joaquín	El otro Repertorio.	I	1	5		"Recuperación del bello cino de oro".	IV	3	25
	Unidos por la cultura.	I	1	10		"El trigo indestructible".	IV	3	25
	"Una extraña visita".	I	1	24		"Testamento del pros-crito".	IV	3	26
	Ideario de García Monge.	IV	4	27					
	"¿Por qué escribo?".	V	1	19	Kaschak, Ellyn	Androginidad psicológica: Una investigación en Costa Rica.	IV	4	22
García, Nelly	Consideraciones sobre el costumbrismo en Costa Rica.	IV	4	5	König, Vera	Pablo Antonio Cuadra en Italia. (Reseña de libro).	III		103
Garrón de Doryan, Victoria	Joaquín García Monge	I	1	16	Lars, Claudia	"Cartas escritas cuando crece la noche".	I	2	10
Godoy Urrutia, César.	Don Joaquín García Monge. Treinta años atrás.	II	4	26		"Algo sobre la muerte".	I	2	14
Gómez, Alexis	"Horizonte de perros".	V	1	24	López, Matilde	El recurso del método de Alejo Carpentier.	I	4	21
González, Julián	El primer lustro del nuevo Repertorio Americano.	V	4	59	Marchena, Julián	"Dolor fiel".	IV	1	22
Gross, David	"El pulso".	II	4	32		"Vuelo Supremo".	IV	1	22
	"Mariposa".	IV	4	28		"El poema del minero".	IV	1	23
Guillén, Fedro	Costarricenses en México	II	1	17	Mariscal, José L.	"Playa en malva".	IV	3	33
Gustems, Julián	"Han sentenciado a Mici-fuz".	II	2	26		"Tam tam".	IV	3	34
	"Corazón de clavel".	II	4	33		Poemas ilustrados.	V	4	51
	"Dentro de cien años, calvos".	IV	4	30	Mayora, Eduardo	Poesía de América.	I	2	9
	"Bobito mío".	V	1	28	Meléndez, Carlos	Revista de historia. (Noticia de libro).	III		112
	"La pipa de la paz"	V	1	28	Meléndez, Guillermo	"Desde un puerto pequeño".	V	1	22
Huezo Mixco, Miguel	Misa-mitín de José Roberto Cea y los frutos que veremos arder.	III		31	Mendoza, Rolando	El hombre y el equilibrio de la naturaleza.	I	3	5
Jenkins, Eduardo	Cuentos.	V	4	46		La U.N.A. en el exterior. El IV Simposio de Ecología Tropical.	III		113
Jimeno, Esther	Carolyn Hall: El café y el desarrollo histórico-geográfico de Costa Rica. (Noticia de libro).	II	3	38	Miranda, Alicia	El modo narrativo en Mamita Yunai.	V	4	31
					Monge, Carlos Francisco	Espacio-luz de German Salas. (Noticia de libro).	I	4	21
						En busca de la generación perdida.	II	3	10
						Y de sus ojos nacerá la aurora.	IV	1	1
						El manantial perdido.	IV	3	1
					Montero, Willy	Siqueiros. Amighetti expresionista.	I	2	15
							III		1
					Montes, Hugo	Justo premio a Vicente Aleixandre.	III		17
					Mora, Sonia Marta	El código hermenéutico en Responso por el niño Juan Manuel.	IV	2	13

Morales, Francisco	¿Por qué Repertorio Americano en la Universidad Nacional?	I	1	7	A propósito de "El trabajo es un deber y un derecho" de M. A. Suárez.	V	4	29
	El Primero de Mayo de 1913. (Página de Don Joaquín).	I	3	15	Juan C. Portantiero: Estudiantes y política en América Latina . (Noticia de libro).	V	4	57
Naranjo, Carmen	Cinco temas en busca de un pensador.	II	2	1	Pralong, Oscar Héctor "Los golpes".	IV	4	28
Narváez, Jorge	O guaraní, ¿metáfora de la nacionalidad brasileña?	V	4	34	"Reflejos".	V	1	25
Núñez, Benjamín	¿Por qué Repertorio Americano en la Universidad Nacional?	I	1	7	Ramírez, Arnoldo Poemas: "Mujer sin nombre"	IV	3	31
Olivera, Otto	José Martí y la polémica sobre el modernismo.	V	2	16	"Mañana será mejor".	IV	3	32
Oreamuno, Floria	Carlos Altamirano: Dialéctica de una derrota .	IV	4	35	"Juancho cansado".	IV	3	32
Ovares, Flora Eugenia	Aproximación a El reino de este mundo .	V	2	29	"América para los norteamericanos".	IV	3	33
Pacheco, León	La presencia de Miguel Angel Asturias.	I	4	1	"Conciencia perdida".	IV	3	33
Paniagua, Carlos	John V. Murra: La organización económica del Estado Inca . (Reseña de libro)	IV	4	34	Ramírez, Celedonio La función de la Nueva Universidad.	I	2	1
Pereira, Teresinka	La actual dramaturgia latinoamericana.	IV	4	25	Ramos, Lilia Claudia Lars en "Los amigos del arte".	I	2	9
	"Muere un compañero en Nicaragua".	V	1	21	Rodríguez, Ileana La esposa, la amante, la mujer ideal: tres tipos de relación formularia en Los pasos perdidos .	IV	2	5
	"Compañero Roque Dalton".	V	1	22	Rodríguez Fernández, Mario La práctica novelesca en Doña Bárbara de Rómulo Gallegos.	IV	4	37
	Taller de literatura internacional.	V	1	27	Rojas, Adela María La idea de realismo en El Moto . (Página de Don Joaquín).	III		60
Picado Gómez, Manuel	Narrador y lector en La ruta de su evasión .	I	2	22	Rojas, Margarita América Latina en su música . (Noticia de libro).	IV	2	29
	Literatura, ideología y crítica.	V	4	1	Ross, Ronald Notas sobre la morfofonología verbal del español de Colorado.	II	2	16
Picado, Mario	Joaquín García Monge. (Página de Don Joaquín).	I	2	18	Sáenz, Carlos Luis La cueva de Don Joaquín	I	1	1
	Tres sonetos para Julián Marchena.	IV	1	21	Sagot, Carlos Freud y el origen de la obra de arte.	III		98
Pinto, David	La cultura como empresa multinacional de A. Mattelart. (Noticia de libro).	I	4	23	Salas, Edwin Notas sobre Icaza y Huasi-pungo .	IV	2	26
Pinto, Julieta	Las puertas de la noche de Alfonso Chase. (Noticia de libro).	I	3	23	Salazar, Herrera, Carlos "Un matoneado".	II	4	6
Polimeni, Dante	Carlos Rafael Rodríguez: Cuba en tránsito al socialismo (1959-1963) . (Noticia de libro).	IV	4	31	"Un grito".	II	4	8
Pozo, Alberto	Alvaro Briones: Economía y política del fascismo dependiente . (Noticia de libro).	V	2	33	"El curandero".	II	4	10
					Sánchez, Ana Cecilia La que se murió de amor de Carlos Isla. (Noticia de libro).	III		107
					"Este domingo" relato polimodal.	IV	2	1
					Sánchez, Juan Manuel Tres sonetos para Julián Marchena.	IV	1	21
					Sandoval de Fonseca, Virginia Introducción a la lectura de Hombres de maíz .	I	4	10
					Obras de Don Pío Bolaños. (Noticia de libro).	III		108
					Sasso, Herberth Del mito al ser del hombre.	V	3	33

Serrano, Luis Angel	El ferrocarril al Pacífico y los contratos Ulloa-Case-ment y Soto Keith. (Noticia de libro).	III	109	Vargas, German	La composición y angustia existencial de la burocracia costarricense.	II	2	21	
Schilling, Víctor C.	"El engaño".	II	4	34	Vázquez, José Alberto	"La píldora". "Gorrion".	IV	4	29
Sharratt, Sara	Androgineidad psicológica: Una investigación en Costa Rica.	IV	4	22	Villegas, Juan	La experiencia mitificada en "El fugitivo" del Canto General de Neruda.	I	4	16
Suárez, Miguel A.	El trabajo es un deber y un derecho.	V	4	Viquez, Benedicto	A propósito del cuento "Una extraña visita" de Joaquín García Monge.	I	1	21	
Ulibarri, Eduardo	Una prensa en transición.	V	3	21	Zelaya, Chéster	¿Por qué Repertorio Americano en la Universidad Nacional?	I	7	7
Ulloa Zamora, Alfonso	Tres sonetos para Julián Marchena.	IV	1	21	Zeledón, Rodrigo	El método científico y la enseñanza de las ciencias.	I	3	1
Valembois, Víctor	Presencia del teatro latinoamericano en el Madrid de posguerra.	II	4	29					

**UNIVERSIDAD NACIONAL
"CAMPUS OMAR DENGO"**

LA ESCUELA DE LITERATURA Y CIENCIAS DEL LENGUAJE Y EL DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
CONVOCAN AL

TERCER CERTAMEN UNA-PALABRA 1980

BASES

I. PREMIO DE ENSAYO "OMAR DENGO"

1. Se recibirán trabajos con carácter de ensayo que traten el tema "Desarrollo y perspectivas de la educación en Costa Rica". La naturaleza del ensayo está abierta al enfoque de las ciencias histórico-sociales y de las ciencias exactas y naturales. Su extensión deberá tener un mínimo de doscientas cincuenta (250) páginas tamaño carta, mecanografiadas a doble espacio, a razón de 23 cm de alto y 18.5 cm de ancho.
2. Los trabajos deberán ser rigurosamente inéditos y presentarse en original y cuatro copias.

II. PREMIO DE CUENTO "UNIVERSIDAD NACIONAL"

3. Se participará con un conjunto de cuentos. Tema libre.
4. Los trabajos deberán ser rigurosamente inéditos y presentados en original y dos copias; con los requisitos que se indican en el punto N° 1, con extensión mínima de ciento veinte (120) páginas.

III. PREMIO DE ENSAYO "UNIVERSIDAD NACIONAL"

5. Se recibirán trabajos con carácter de ensayo histórico-social, exacto-natural o literario que recojan labor científica, académica o de cualquier campo de acción y de pensamiento que se cultive en el país.
6. Los trabajos deberán ser rigurosamente inéditos y presentados en original y dos copias, con las especificaciones que se indican en el punto N° 1, con extensión mínima de cien (100) páginas.

IV. PREMIO DE POESIA "UNIVERSIDAD NACIONAL"

7. Se participará con uno o más poemas. Tema libre.
8. Los poemas deberán ser rigurosamente inéditos y presentados en original y dos copias; escritos mecanográficamente a doble espacio, en papel tamaño carta, con extensión mínima de quinientos (500) versos.

PREMIOS

V. ESPECIFICACIONES

9. En cada uno de los cuatro concursos que estructuran el CERTAMEN UNA-PALABRA, se establece un único premio indivisible, consistente en:
 - a. Premio OMAR DENGO: Dotado con la cantidad de ₡ 20.000.00 (veinte mil colones), edición de la obra y diploma;
 - b. Premio de cuento UNIVERSIDAD NACIONAL: Dotado con la cantidad de ₡ 10.000.00 (diez mil colones), edición de la obra y diploma;
 - c. Premio de ensayo UNIVERSIDAD NACIONAL: Dotado con la cantidad de ₡ 10.000.00 (diez mil colones), edición de la obra y diploma.

10. En cada una de las tres ramas denominadas "Premio Universidad Nacional" se podrá otorgar mención honorífica, sin dotación económica; pero —si el jurado lo recomendará explícitamente— con derecho a publicación.

VI. OTRAS ESPECIFICACIONES

11. Los jurados podrán declarar desiertos los premios.
12. Los veredictos serán inapelables.
13. Todos los trabajos deberán presentarse en las siguientes condiciones: a) en sobre de manila o similar; b) firmados con seudónimo; c) acompañados de plica cerrada en cuya cara exterior constarán el título del trabajo y el seudónimo del autor, y en su interior los datos personales (nombre completo, lugar y fecha de nacimiento, profesión y lugar de trabajo, etc.).
14. Todo trabajo que no tome en cuenta los requisitos detallados en estas bases, será descalificado; igualmente lo serán aquellos que incurran en fallas que afecten las características indispensables de orden y composición de texto: falta de paginación, de revisión y limpieza mecanográfica; de ortografía y de sentido; que contengan borrosidad, páginas rotas o sueltas, ejemplares desordenados.
15. Los concursantes deberán enviar las obras a las oficinas del Departamento de Filosofía de la Universidad Nacional, Heredia, durante el período comprendido entre el 27 de abril y el 19 de diciembre de 1980, con indicación de la rama en que concursan.
16. Podrán participar en los cuatro concursos del CERTAMEN UNA-PALABRA los costarricenses y los extranjeros con un mínimo de dos años de residencia en el país.
17. Las ediciones estarán a cargo de la Editorial Universitaria de la Universidad Nacional (EUNA).
18. La entrega de premios se verificará en solemne acto público, con la presencia de los autores galardonados.
19. No se devolverán los originales de las obras participantes.

PATROCINA:

Universidad Nacional

COPATROCINAN:

Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes
Municipalidad de Heredia
Federación de Estudiantes de la Universidad Nacional (FEUNA)

Heredia, abril de 1980