Aspectos introductorios de la hermenéutica literaria (y su aplicación en las letras costarricenses)

Carlos Francisco Monge

Colección Cilampa

Aspectos introductorios de la hermenéutica literaria (y su aplicación en las letras costarricenses)

Colección Cilampa

Aspectos introductorios de la hermenéutica literaria (y su aplicación en las letras costarricenses)

Carlos Francisco Monge

EDICIONES
ESCUELA DE LITERATURA
Y CIENCIAS DEL LENGUAJE

Monge, Carlos Francisco
Aspectos introductorios de la hermenéutica literaria (y su aplicación en las letras costarricenses) / Monge, Carlos Francisco. –
1ª. ed. – Heredia: Ediciones de la escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje, 2016
84 p.: 21 x 14 cm.

ISBN 978-9968-9863-7-3

1. Costa Rica - Historia 2. Contratos I. Título

SINABI/UT 14-30

Colección Cilampa

Aspectos introductorios de la hermenéutica literaria (y su aplicación en las letras costarricenses)
© Carlos Francisco Monge

Primera edición, 2016
ISBN: 968-9863-9863-7-3

© Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje, Universidad Nacional de Costa Rica
Teléfono: (506) 2562-4067
Portal electrónico: http://www.literatura.una.ac.cr/
Heredia, Costa Rica

Corrección filológica: *Francisco Vargas y Carlos Francisco Monge*
Diseño preliminar: *Comisión Editorial de la ELCL,* con la colaboración de *Marta Lucía Gómez*
Diseño definitivo: *Daniela Hernández*
Diagramación: *Francisco Vargas*
Control de calidad: *Francisco Vargas, Carlos Francisco Monge y Gabriel Baltodano*

Prohibida la reproducción total o parcial. Todos los derechos reservados.
Hecho el depósito de ley.

Impreso bajo demanda en la Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje,
Universidad Nacional de Costa Rica (Heredia, Costa Rica).

Índice

Nota preliminar 11

SECCIÓN A 13

La teoría de la interpretación 15

Conceptos y principios 19

La hermenéutica literaria 23

El texto literario 27

Los horizontes de expectativas 31

El ars interpretandi (la interpretación de los textos) 33

Autor, obra y lectura 39

SECCIÓN B 43

Comentarios de textos 45

«La bruja», de Carlos Salazar Herrera 47

«El hombre de la rutina contra la inquietud del hombre nuevo», de Octavio Jiménez 55

«Aguas negras», de Alfredo Castro Fernández 63

«Se oye venir la lluvia», de Isaac Felipe Azofeifa 75

Diagrama resumen 81

Bibliografía de referencia 83

Nota preliminar

La rebuscada distinción entre leer e interpretar proviene del pensamiento clásico y aristocrático; a pesar de los evidentes obstáculos, Platón deslindó el mero mecanismo perceptivo del proceso más integral de comprensión, reservado para los perspicaces. Este movimiento se extendió durante el medioevo, pues la iglesia a la vez que sentó las bases de la hermenéutica, confío la correcta intelección de los textos sagrados a un grupo reducido de iniciados. Tampoco la modernidad fue capaz de contenerlo, ya que se limitó a alfabetizar a las poblaciones.

Ha sido el siglo XX el responsable de echar al suelo tal división y de reclamar una perspectiva más amplia y democrática de la alfabetización, convertida en mito por la pedagogía tradicional. En tanto práctica compleja y pluridimensional, la lectura requiere de la interpretación y el juicio, y se sitúa a mitad de camino entre la materialidad del texto y la consciencia humana, entre la subjetividad y la objetividad, entre la actividad solitaria y el hecho condicionado por la historia. Leer y comprender son una misma cosa, por lo que no conviene separarlas.

La historia de la lectura y la teoría de la hermenéutica obedecen a problemas comunes, asociados con la ardua labor de transitar por textos, poderes, intenciones, géneros, estéticas, instituciones, épocas y modelos culturales de comprensión. Para la crítica literaria, es inevitable reflexionar en torno a la interpretación, tanto si se la concibe como meta final de la investigación como si se la descarta por impresionista. Importantes pensadores se han referido a los propósitos, medios y límites de la lectura; con frecuencia han reparado en el consustancial carácter ideológico de todas las explicaciones, que encubren apuestas y especulaciones.

Aunque no hay consenso respecto de muchos temas, priva la idea de que la escritura y la lectura, más que simples tecnologías, corresponden a imbricadas prácticas comunicativas, inmersas en el mundo social y con ello, en las disputas y reivindicaciones. Insertas en el aparato educativo, a modo de actividades centrales, la lectura y el desciframiento de textos, concepto este último cada vez menos asociado con el libro, pueden contribuir tanto a la reproducción de unos determinados modos de entender y actuar, como al debate en torno al cambio político y cultural.

Este cuaderno *Cilampa*, preparado por el profesor Carlos Francisco Monge con el afán pedagógico de ofrecer un acercamiento preliminar al tema,

incluye en su primera sección un repaso histórico de los principales hitos de la hermenéutica. En el apartado siguiente, recoge nociones esenciales, indispensables para la adecuada comprensión de los problemas tratados por el conjunto de teorías formuladas en torno a la lectura interpretativa y valorativa, en especial, de textos literarios. Las secciones tercera y cuarta profundizan en las categorías y debates propios de la crítica literaria. En el apartado titulado «Los horizontes de expectativas», se hace hincapié en el vínculo entre lectura y medio socio-cultural, a partir de algunas consideraciones planteadas por la Estética de la Recepción.

La discusión abarca otros términos y problemas (*autor*, *obra* y *lectura*), tratados en sendas secciones; categorías que son explicadas a la luz del ejercicio mismo de explicación de los textos literarios. Esta aproximación a la hermenéutica literaria cierra, en mi criterio, con un valioso y original aporte, que consiste de una serie de ejercicios dirigidos de aplicación de los principios descritos en el manual al estudio de las letras costarricenses. Para ello, el autor comenta textos breves y fragmentos de obras de reconocidos autores nacionales, como Carlos Salazar Herrera, Octavio Jiménez, Alfredo Castro e Isaac Felipe Azofeifa. En su conjunto, estas aclaraciones, enseñanzas y ejercicios favorecen el acercamiento a un tema esencial de los estudios literarios.

Gabriel Baltodano Román

Sección A

La teoría de la interpretación

La hermenéutica como actividad es una práctica que ejercemos todos los días, en cualquier momento y circunstancia. Empecemos por su definición: *hermenéutica* significa «interpretación»; es decir, entender un sentido. Es una acción que efectuamos continuamente, con conciencia o en forma involuntaria: interpretamos las condiciones meteorológicas, calculamos si debemos salir temprano de casa, si el tráfico vehicular está muy denso; interpretamos miradas y gestos, etc. En un sentido amplio, interpretamos el mundo. Para los antiguos griegos, el universo era un gran conjunto de signos; las estrellas y los planetas formaban parte de un gran sistema que desde aquí abajo había que interpreter.

Sigamos con definiciones más concretas. La voz *hermenéutica* procede del griego ερμηνευτικος: arte de explicar, traducir, interpretar. Al parecer, el término está asociado al dios griego Hermes, que ejercía de mensajero, algo parecido a un encargado de la comunicación. Pero, al mismo tiempo, se asociaba a los mensajes ocultos, enigmáticos, difíciles de entender, lo que obligaba a un esfuerzo particular por captar los mensajes correctamente. Según otras versiones, el término procede de una escuela esotérica egipcia, vinculada a un personaje mítico, Hermes Trismegisto (significado aproximado de: tres veces Hermes, o Hermes tres veces grande). También, junto con los términos *hermenéutica* e *interpretación*, tengamos en mente la *exégesis* (del griego εξηγηση, 'guiar hacia fuera'), entendida como el proceso de extraer el significado de un texto. Esta última noción se empezó a hacer cada vez más frecuente desde la Edad Media y el Renacimiento, y casi siempre centrada en los escritos de orden bíblico.

Entrando en materia, la *hermenéutica* es la teoría de la interpretación. Para acudir a una definición de manual, digamos con Ana María Platas Tesende que es la «ciencia de la interpretación textual mediante la que se trata de desentrañar el verdadero sentido de las obras escritas» (2000: 369) (ya veremos luego si el adjetivo *verdadero* es el que debe emplearse aquí o no). Por lo dicho, la interpretación como actividad, viene de muy lejos; hay escritos de Platón y de Aristóteles que se ocupan del asunto; lo mismo ocurre con autores medievales, quienes se interesaron en la auténtica interpretación de textos bíblicos (por ejemplo Tomás de Aquino), pero un desarrollo más sistemático viene de finales del siglo XVIII y adquiere un impulso, quizá definitivo, durante el siglo XIX. Surge, pues, un marcado interés por hacer de la hermenéutica una acti-

vidad bien fundamentada conceptualmente. Esto conducirá a una teoría de la interpretación.

Hagamos un poco de historia. Quedémonos en la tradición del pensamiento alemán y en dos nombres que se mencionan con frecuencia como pioneros; el primero, en cierto sentido representante de la Ilustración, Johann Martin Chladenius (1710-1759), autor de una *Introducción a la interpretación correcta de discursos y escritos racionales* (1742); el segundo, Friedrich Schleiermacher (1768-1834), más cercano a los movimientos románticos, escribió un estudio titulado *Sobre los diferentes métodos de traducir*[1]. Ambos fueron brillantes pensadores, que se dedicaron principalmente a la teología, y por ella, a reflexionar sobre problemas fundamentales de la interpretación.

Pero el autor al que se le ha reconocido la mayor influencia durante el siglo XIX sobre los estudios hermenéuticos es el filósofo e historiador Wilhelm Dilthey (1833-1911), quien sostuvo un principio fundamental: cualquier creación humana, no solo los textos o documentos escritos, ha de considerarse teniendo muy en cuenta el contexto histórico y las circunstancias en las que surgió. Para Dilthey, los fenómenos naturales deberían ser explicados, pero los acontecimientos históricos y los culturales en general no se explican, sino que han de ser comprendidos («El surgimiento de la hermenéutica», 1900)[2]. Observemos que este notable pensador distinguía con claridad las «ciencias naturales» de las «ciencias humanas» o, como él las denominaría, las ciencias del espíritu.

En el siglo XX nuevos y brillantes pensadores aparecen interesados en el tema. Entre ellos, dos: Martín Heidegger (1889-1976), filósofo alemán, autor de una obra filosófica fundamental, *El ser y el tiempo* (1927), y Hans-Georg Gadamer, quien en 1960 publicó una de sus obras principales sobre el tema: *Verdad y método*. En su obra filosófica, Heidegger desarrolló la tesis de que el ser está profundamente inserto en el tiempo; es existencia en el tiempo, en la historia, en la circunstancia. Heidegger fue heredero de la *fenomenología*, aquella parte de la filosofía que estudia las relaciones entre los hechos —los fenómenos— y la conciencia. Gadamer, el otro gran contribuyente a los estudios sobre hermenéutica, es el nombre más «contemporáneo» que vamos a considerar aquí, autor de una obra filosófica que ha marcado gran parte del pensamiento actual. Para este pensador alemán, la hermenéutica ha de centrarse en los objetos, no en los hábitos mentales. Lo que se interpreta no es tanto la reacción de nuestra conciencia ante los hechos, como los objetos mismos; los *textos*. Pero añade un aspecto esencial: siempre que nos acercamos a un

1 Desde luego que hay muchos autores más, pero por la índole de esta charla nos tenemos que limitar a unos cuantos, tan solo como puntos de referencia. Quede mencionado aquí otro destacado pensador alemán, Georg Friedrich Meier (1718-1777), autor de un importante *Ensayo de un arte general de la interpretación* (1757).

2 Ver de Wilhelm Dilthey, *Dos escritos sobre hermenéutica*. Madrid: Istmo, 2000.

texto, lo hacemos desde una perspectiva, desde unos valores, desde algunos juicios previos: al interpretar una realidad dada, no partimos de un estado de neutralidad; nuestros valores, creencias o conocimientos actúan al tratar de comprender. Eso lleva a una conclusión: no es posible la interpretación única y definitiva de nada.

Conceptos y principios

Expuestas estas breves notas históricas —en las que han quedado excluidos muchos nombres no menos notables y decisivos[1] — pasemos a considerar ciertos conceptos y principios más generales, para aproximarnos a la hermenéutica literaria. La idea principal es considerar una serie de aspectos y procedimientos para llevar a cabo la interpretación de obras literarias, teniendo en mente que cuando leemos no actuamos como lectores individuales, sino sociales e históricos; es decir, insertos en unas circunstancias. Por ello, no leemos el *Quijote* del mismo modo como lo hicieron sus primeros lectores castellanos de principios del siglo XVII, ni como lo pudieron haber hecho los lectores ingleses del siglo XIX. En el primer caso, porque Cervantes y sus lectores coetáneos compartían la visión de la realidad que se manifiesta en aquella novela; en el segundo caso, porque los lectores británicos leyeron la obra en otra época y, además, filtrada por una nueva acción interpretativa: la traducción del castellano al inglés.

La *comprensión* no es un asunto referido a la subjetividad, al ámbito individual. Comprendemos y tratamos de cumplir unas normas de cortesía, la solución de un problema aritmético, las razones por las cuales la economía de un país depende de sus recursos naturales. En el caso de atender o cumplir ciertas normas de cortesía, por lo general no nos queda otra cosa que obedecerlas, «porque así hay que hacerlo»; es, nos dicen, una obligación; para nuestro asunto, más bien se trata de un sistema, de unas reglas. Para comprender hechos culturales más complejos, como la literatura, también se acude a un sistema de reglas, no siempre explícito, pero que con un poco de paciencia y análisis se puede describir y comentar. Y al igual que cambian a lo largo de la historia (y según las sociedades) las reglas de cortesía, también cambian y evolucionan no solo las interpretaciones sino las maneras de interpretar obras literarias.

En todo proceso exegético o interpretativo hay reglas mediante las cuales se ejerce el proceso de comprensión, y el sistema desde el que ellas entran en funcionamiento. Con esto llegamos a otro principio: que la *comprensión* es un fenómeno histórico. Un simple ejemplo: puede que el espacio sideral sea

1 Entre esos nombres que han quedado «por fuera», están los de Paul Ricoeur (*El conflicto de las interpretaciones, Teoría de la interpretación*), Gianni Vattimo (*Ética de la interpretación, Más allá de la interpretación*), Umberto Eco (*Lector in fabula, Los límites de la interpretación*), Eric D. Hirsch (*Validez en la interpretación*).

el mismo materialmente, pero se ha modificado la «lectura» que la especie humana ha hecho de él; según épocas y civilizaciones, las estrellas eran los espacios de los dioses, mensajes cifrados, figuras fijas en el cielo; otros empezaron a distinguir las estrellas de los planetas y se analizaron e interpretaron sus movimientos meticulosamente. Hoy día, los conocimientos de astrofísica son más exactos y fiables… ¡hasta ahora! En el caso de las creaciones culturales como la literatura, el asunto es un poco más complejo, si cabe, porque no son objetos materiales totalmente ajenos a la especie humana (como podría ser un planeta, un volcán o una marejada) sino creaciones nuestras, sujetas a opiniones, gustos, tendencias estéticas, restricciones morales, convicciones, incluso prácticas de lectura. ¿Acaso leíamos de la misma manera algún cuento en nuestra infancia, como el del lobo y los tres cerditos, con los mismos ojos y criterios con que leemos hoy un relato como «Semejante a la noche» de Alejo Carpentier[2]? Con aquellos ojos infantiles leíamos principalmente la historia, lo acontecido, y junto a ello seguramente juzgábamos o valorábamos a los personajes: la brutalidad del lobo, la candidez de los cerditos, la astucia e inteligencia de uno de ellos. En cambio, en relatos como el que acabo de mencionar de Carpentier, estamos ante otras condiciones; por una parte, que ya somos adultos; además —dato esencialísimo— que previamente se nos ha indicado que se trata de una *obra literaria* de un notable escritor hispanoamericano. Son otras reglas y otro sistema, porque son distintas las condiciones nuestras como lectores. Así las cosas, del mismo modo que cambia históricamente la comprensión, también puede modificarse la concepción misma de la obra literaria. Al suscitarse una variación de las reglas, se modifican los criterios de la interpretación. Por ello, al igual que el pequeño ejemplo del cuento del lobo, el *Quijote* no se ha leído igual siempre; nosotros no tenemos por qué leer el *Quijote* conforme a la lectura que hubiera querido el mismo Cervantes que se hiciese. Aquí, por decirlo así, el autor no cuenta; lo que cuenta es el texto y sus circunstancias.

Desde el punto de vista conceptual, esto lleva a que la hermenéutica deja de lado cualquier aproximación esencialista a la realidad. Si se considera que las interpretaciones están directamente relacionadas con las circunstancias, no cabe considerar que una determinada realidad sea fija, inmutable, como puesta fuera del universo de la historia. Valores y creencias como el «alma de un pueblo», «el amor eterno», incluso referencias más locales o particulares, como el «pacifismo del costarricense», «la garra charrúa» (refiriéndose al fútbol uruguayo), etc., van en contra de un modo de conocimiento del mundo.

2 Se podrían poner otros ejemplos, extraídos de la literatura costarricense, para los efectos didácticos respectivos; por ejemplo, cuentos que se estudian en los programas oficiales de español, del Ministerio de Educación Pública. Entre ellos, «La propia», de González Zeledón; «La calera», de Salazar Herrera; «La hoja de aire» de Gutiérrez.

Todos los fenómenos son históricos. Imaginemos la siguiente situación: estamos charlando con colegas y amigos en un pasillo de la facultad; en cierto momento nos percatamos de una mujer subiendo las escaleras que llevan a la segunda planta del edificio. Es un fenómeno trivial, escasamente significativo. Pero si advertimos que esa mujer es la rectora de la universidad[3], el hecho se hace llamativo, no solo por lo poco usual que resultaría saber que la señora rectora se anda por los pasillos de la Facultad, y además sin compañía alguna. Vayamos más a fondo: si esa mujer no hubiese sido la rectora sino la presidenta de la República, seguramente habríamos adoptado gestos de sorpresa, extrañeza o interés: ¿la presidenta de la República, solita por ahí, sin avisar siquiera y sin que nosotros supiésemos que visitaría nuestra institución? Así podríamos seguir modificando los ejemplos: que la mujer fuese la cantante Shakira, Ángela Merkel o la reina de Inglaterra. En cada uno de los hipotéticos casos somos nosotros —no la mujer— quienes ponemos en acción nuestros valores, creencias, juicios y actitudes. Se ve que resulta mucho más llamativo ver a la presidenta del país que a una anónima estudiante; y mucho más interesante conocer personalmente a Isabel II, de quien tanto se habla en el mundo. ¿Hay, acaso, alguna diferencia humana entre la anónima estudiante y la cantante Shakira? Desde luego que no: la diferencia está en nosotros quienes al mirarlas las juzgamos.

Los malentendidos de tipo lingüístico, las meteduras de pata, son prueba de que pueden variar la interpretación de una palabra o una frase según el lugar donde se enuncien. Si alguien en Cuba nos dice «te presento a mi empate», nada tiene que ver con un partido de fútbol en que los dos equipos contendientes han obtenido igual marcador; significa, para nosotros «te presento a mi pareja»; si un costarricense se va de compras al extranjero (cosa ya algo habitual en ciertas clases sociales), y le decimos al dependiente: «¿me regala ese perfumito, por favor?», lo que hemos querido decir es que estamos dispuestos a comprarlo. Debemos concordar las palabras y el mensaje. Lugar, época, condiciones, grado de instrucción o circunstancias son los factores que intervienen en la interpretación de los fenómenos.

3 En el momento en que su autor redactaba esas líneas, y en el mismo año en que dictó una conferencia sobre este asunto, ejercía el rectorado de la Universidad Nacional de Costa Rica D.ª Sandra León Coto (durante el quinquenio 2010-1015); también fue el período en que ejerció la presidencia de la República D.ª Laura Chinchilla Miranda (2010-2014).

La hermenéutica literaria

Pasemos a la hermenéutica literaria, esto es, a la disciplina que se ocupa de la exégesis o interpretación de obras literarias. Desde antiguo, ha existido la preocupación por comprender cabalmente las creaciones del lenguaje que mostraban voluntad estética; por ello, muchos han sido los intentos y acercamientos a ese tipo de obras, a sabiendas de que eran distintas de otros escritos, como los históricos, los científicos o los religiosos. Una de las disciplinas que se detuvo en aspectos muy concretos para la correcta comprensión y análisis de los textos escritos fue la *filología*. Aún hoy, esta disciplina se entiende como una ciencia que estudia los textos escritos para reconstruir su versión original (cuando los textos son muy viejos y han pasado por diversas vicisitudes, incluidas las sucesivas copias, que pueden haber dado lugar a errores), o bien —tal como se entiende modernamente— como un campo de conocimientos, cercano a la lingüística, cuyo instrumental conceptual y teórico permite un rico acercamiento a los textos, incluidos los literarios. Con el tiempo muchos estudios de tipo filológico mostraron ciertas limitaciones cuando se trató de crear una teoría de la lengua literaria. Por ello, aparece ya desde finales del siglo XIX, y se despliega durante casi todo el siglo XX, un nuevo campo de estudios con un nombre más decidido y claro: la *teoría literaria*, o la ciencia de la literatura. Tanto la filología como las teorías literarias han sido fuentes nutricias de los estudios hermenéuticos, tanto por la propiedad con que abordan ambas casi todos los aspectos relacionados con los textos literarios, como porque la interpretación de las obras literarias parte de la materialidad del texto, para lanzarse luego a abordar otros ámbitos relacionados con esas obras como manifestaciones culturales.

1. El canon

Junto a esas primeras fuentes nutricias ha de tenerse en cuenta el papel del *canon*, cuando se trata de analizar los procesos de interpretación de las obras literarias. Repasemos el concepto: el canon literario es el conjunto de obras —y sus autores, según se vea— considerados los modélicos, los representativos, los dignos de ser imitados, porque son ejemplo de lo mejor. Con frecuencia se denominan a estos autores y sus obras como «clásicos». El canon se convierte en una fuerza poderosa difícil de contrarrestar. Nadie discute

que son clásicos Dante, Petrarca, Shakespeare, Cervantes, Molière, Balzac o Dostoievski. Nos lo dice la historia, lo sostienen los grandes conocedores, nos lo informan los manuales y enciclopedias, nos lo enseñan en las universidades. El canon literario es un producto de las instituciones de la cultura; y eso incluye entidades formales; por ejemplo, el Estado a través de la enseñanza pública; las secciones literarias de diarios y revistas de prestigio; los reconocimientos como los premios y honores; la crítica literaria que hace ingresar en sus archivos nombres y obras considerados dignos. Esto también vale para las literaturas nacionales o las regionales. Si preguntásemos por autores y obras hispanoamericanas, lo probable es que acudiríamos a un canon establecido, porque no haríamos otra cosa que nombrar autores reconocidos, «famosos»: Rubén Darío, José Eustasio Rivera, Asturias, Borges, Carpentier, Gabriela Mistral, Neruda, Sabato, Cortázar, Rulfo, García Márquez, entre dos docenas más. Si se trata de Costa Rica, ocurriría algo similar: que Aquileo Echeverría, que González Zeledón, que Carlos Salazar Herrera, Yolanda Oreamuno, Carlos Luis Fallas, Julián Marchena, Jorge Debravo.

Si tomásemos una obra, con el propósito de analizarla y comentarla, tendremos que admitir que ya esa obra viene «tocada», manoseada por el canon. Con cualquier ejemplo se puede demostrar esto, en dos situaciones distintas. Veamos la primera: sentimos el deseo de comprar un libro, un buen libro de poemas, por ejemplo, preferiblemente de escritores actuales; visitamos una librería de cierto nivel, nos dirigimos a la sección de poesía, y allí nos encontramos el primer escalón del canon: un catálogo de libros de poetas «clásicos». Pero resulta que queremos autores que han escrito su obra en español, con lo cual descartamos de entrada obras traducidas; ¿qué nombres van quedado?: probablemente García Lorca, Rafael Alberti, César Vallejo, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, y alguno más que parece haber encontrado espacio de última hora, por ejemplo Mario Benedetti. Sobre cada uno de esos autores se ha escrito en abundancia; lo dicen los pequeños textos publicitarios de la contratapa del ejemplar que compramos, lo dicen las historias literarias, lo dicen los prólogos o estudios preliminares a la obra.

Consideremos un segundo escenario: nos piden analizar para estudiantes de educación media cierto texto literario; por ejemplo, el relato «La bocaracá» de Carlos Salazar Herrera. No está ahí, ante nosotros, como objeto neutro, pues sabemos quién es y qué hizo Salazar Herrera, porque hemos leído otros relatos antes, en nuestra adolescencia y también en el colegio nos pusieron a leer algún otro cuento suyo. Tenemos ciertas ideas no solo sobre los temas y tendencias predominantes de sus cuentos, sino también una especie de directriz de lo que hemos de analizar frente al alumnado en el aula, porque nos piden caracterizar el temperamento y actitudes de los personajes, el papel del entorno natural, el ambiente social, los valores morales; y un poco después, cualquier dato interesante sobre la llaneza del estilo, los regionalismos lingüísticos, la poetización del paisaje, las alegorías, etc. Y cabe preguntarse, con

toda razón: ¿tengo yo la oportunidad de interpretar y analizar a mi modo este cuento para mis estudiantes?

El canon literario es un ineludible punto de referencia tanto para el análisis y comentario de las obras literarias como para su interpretación. Insistamos: tanto el canon como los procesos de interpretación no son entidades fijas e inmutables; están marcados por su historicidad. Si observamos el desarrollo histórico de una literatura nacional, no siempre se está de acuerdo con su configuración; también por esa razón suelen presentarse polémicas generacionales —entre los viejos y los nuevos autores— y debates con los críticos literarios, quienes han asumido la tarea de analizar y calificar. También los críticos literarios leen, comentan, analizan e interpretan las obras, desde unos puntos de vista, valores y condiciones particulares; es decir, desde una historia. Dado que la crítica literaria es una institución, una actividad que goza de prestigio, de reconocimiento social y de crédito, ejerce influencia en muchos campos asociados al consumo de la literatura: en los periódicos que la acogen y publican, en su público lector, en el mercado editorial y librero, en los programas de enseñanza de literatura, y poco a poco contribuye a la formación de un gusto, de unas inclinaciones.

2. La edad y la percepción de las obras

Desde luego, ni la crítica ni sus efectos cuentan con una vigencia permanente. Puede que ciertas manifestaciones literarias —asociadas a los gustos, tendencias u orientaciones mencionados— sean más vigorosas, pero están sujetas a un desarrollo, a unas condiciones y circunstancias. Este hecho también se manifiesta en el ámbito individual, por ejemplo cuando se dice que cada edad tiene su lectura. Parece un adagio, pero conviene analizarlo. Según etapas de nuestra vida, preferimos leer relatos de los tres cerditos, de Pinocho, del pájaro dulce encanto; con los años cambian los intereses y disfrutamos con las aventuras, los héroes, los personajes superiores o especialmente dotados (príncipes, magos, piratas, mujeres-maravilla, adalides de la justicia, los Jedi); de adolescentes vuelven a variar las preferencias, probablemente en busca de nuevas respuestas a la edad. Pero también es cierto que una y otra vez volvemos sobre las «viejas» lecturas; en nuestra adultez ya no leemos igual el relato de la bella durmiente, ni las aventuras del tío Conejo, ni siquiera el *Quijote*. Nosotros también hemos cambiado; nuestra vida ha evolucionado, y con ella las creencias, principios, conocimientos, condición física y psicológica, y mil aspectos más. No han cambiado ni en una coma las obras que leímos; en la biblioteca hogareña estarán esperándonos el viejo ejemplar de las novelas de Salgari, las fábulas de Samaniego (con ilustraciones incluidas), el primer *Harry Potter* que nos compraron para el cumpleaños. Como dice aquel poema de Neruda, «nosotros, los de entonces, ya no somos los mismos».

El texto literario

Un *texto*, incluido el literario, no es tan solo una sucesión de palabras, un conjunto de enunciados con cierta organización y grado de coherencia que porta información. Esa no sería más que una definición *técnica*. Puede que estemos en condiciones de describir un sacapuntas o una bicicleta; pero, ¿qué podríamos decir de una obra literaria que se aplique de manera general a todas? Muy poco, porque muchos intentos por definir o delimitar las características de una obra literaria suelen resultar paradójicos. Por un lado, se busca dar con rasgos generales presentes en las obras literarias; por otro, se reconoce que cada una de ellas tiene unos rasgos y condiciones particulares que las hace, precisamente, destacadas, dignas de atención. Es porque nunca se ha logrado demostrar una especie de «literaturidad» esencial.

Un texto literario es un *invento* humano, no producto de unas leyes físicas o de unas condiciones materiales, sino de la imaginación, de la disposición creativa. Ese invento propone un sentido, una imagen del mundo, un proceso significativo. Es, por tanto, una novedad, una propuesta. Y no debemos olvidar que solo mediante los textos literarios concretos es que estamos en capacidad de hablar de la literatura, de sus variantes, de su desarrollo o sus tendencias. Claro que a veces generalizamos (sobre todo en las escuelas y departamentos universitarios), y acudimos a ciertas expresiones y conceptos como literatura universal, literatura clásica, literatura peninsular, hispanoamericana, criollista, de vanguardia, infantil, femenina, etc.

La interpretación encuentra más afinidad con los textos específicos que con las generalidades. Interpretamos obras literarias particulares, no la literatura en abstracto. Nos gusta o nos desagrada este poema, nos atrae o nos decepciona aquel relato, pero nunca ese «objeto» nos deja indiferentes, porque como lectores proyectamos un interés, un decidido y voluntario contacto con aquel signo, con su entramado de relaciones de sentido. El único espacio de acción del que disponemos como lectores de una obra literaria es el texto mismo, el material que tenemos en las manos. En la literatura no existe una comunicación directa entre el emisor (el escritor) y el destinatario (el lector), porque no son interlocutores in *praesentia*. Paradójicamente, el escritor emite su mensaje (la obra) sin saber a ciencia cierta a quién lo dirige; lo mismo nos ocurre como receptores: desconocemos quién nos habla, quién transmite el mensaje. Solo sabemos que la obra literaria es el único ámbito material del que disponemos y es a ella —y solo a ella— a la que trataremos de interpretar.

Como dice Ricoeur (2010: 104), la escritura hace que la obra sea autónoma con respecto a la intención del autor; hay una significación mental (la intención del autor) distinta de la significación verbal (la que leemos efectivamente). Esa «materialidad» del texto literario lo convierte en el lugar donde se desarrolla la aventura interpretativa.

Las teorías literarias modernas han advertido de este fenómeno y por ello se dice que en los estudios literarios poco importa el papel del escritor. Con harta frecuencia ni siquiera podemos disponer de sus particulares ideas u opiniones sobre lo que es, quiso ser o decir en su obra literaria. Para los formalismos, la obra literaria es una construcción verbal, un hecho lingüístico; de particulares características, sí, pero un hecho del lenguaje. Nosotros trabajamos con textos. ¿Importa no haber conocido a Quevedo, a sor Juana Inés de la Cruz, a Carmen Lyra? Para nada, como tampoco resultaría especialmente ventajoso —según esta tesis, digo— conocer a Vargas Llosa o a Elena Poniatowska, que andan por ahí, en las calles de ciudad de México o de Barcelona.

Pero a diferencia de otros, los textos literarios siempre vienen «pigmentados», por así decirlo, por unas tonalidades particulares de las cuales la mayor parte de los enunciados carecen. Volvamos a ejemplos: si vamos a comentar un poema titulado «El yigüirro», de antemano el texto implica informaciones como que su autor es costarricense —por tanto, un ciudadano con nombre propio: Lisímaco Chavarría—, que vivió en determinadas circunstancias y lugares; que por su estilo y temática se lo ha asociado al modernismo literario; que el ave está asociada a la exaltación de lo nacional costarricense (el yigüirro es el ave nacional) y que pertenece al particular universo de la literatura costarricense de principios del siglo xx, específicamente al género lírico. No se parte de poco, y aunque el poema no es tan conocido como «Vuelo supremo», de Julián Marchena, en cuanto entramos en su lectura nos tratamos de poner a tono con el texto. Muchos ejemplos más podría mencionarles de antemano, y podrán comprobar que no hay texto «en blanco» o transparente: el relato «La propia», de Manuel González Zeledón, la pequeña novela *Mi madrina*, de Fallas, un ensayo de León Pacheco, etc.

Como dice Gadamer, el texto mismo es un concepto hermenéutico (en Sánchez Meca, 1997: 90). Ejercemos una inteligencia sobre él, que nos lleva a recrear conceptos y percepciones desde nuestra actualidad; somos quienes efectuamos un ejercicio de conocimiento, mediante el que percibimos, organizamos y adaptamos a nuestras propias condiciones y circunstancias. No se trataría, entonces, de «aclarar» el sentido original que el autor quiso transmitirnos, sino de explorar los factores mediante los cuales ese texto se nos hace comprensible. Es decir, ¿qué, por qué y cómo entendemos hoy día un texto, independientemente del momento o condiciones en que fue escrito? Dicho de otra manera, ¿qué importa más: el momento del origen del texto o el momento final, cuando lo leemos? De lo primero se ocupó la filología tradicional, la clásica; su labor consistía en recuperar el sentido original de los textos, para

garantizar la fiabilidad de sus contenidos: de lo segundo se han ocupado las escuelas relacionadas con la teoría de la recepción. Lo esencial es que el texto debe ser *legible*; es decir, descifrable, nos dice Gadamer[1]. De lo contrario, sería algo semejante a un semáforo apagado, del que por un desperfecto o por suciedad no brotasen los necesarios rayos de luz para poder interpretar las señales.

1 Gadamer, loc. cit.

Los horizontes de expectativas

Conviene mencionar otro concepto más, de valor metodológico: el denominado «horizonte de expectativas», idea desarrollada también por Gadamer[1]. Consiste en una especie de universo enciclopédico en el que están presentes tanto los contenidos de la cultura, modelos mentales, valoraciones de la realidad, incluso tópicos y códigos estético-ideológicos, de los que participa —en forma consciente o no— cada lector histórico. Es cierto que también hay un horizonte de expectativas practicado por el autor de una obra, puesto que todo escritor despliega no solo su talento particular para las letras, sino sus conocimientos (su *enciclopedia*, en palabras de Gadamer) del mundo, incluidos los relacionados con el ejercicio literario. Pero hay dos tipos de horizontes de expectativas: el del escritor (el horizonte originario), que incluiría a los lectores contemporáneos de la obra, y el del lector. Conforme a esto, debemos considerar, al menos, tres horizontes de expectativas: *uno*, el del propio autor, que ha escrito su obra, en las circunstancias y condiciones particulares que se conozcan (por ejemplo, cuando Cervantes escribe y publica el *Quijote* en la España de 1605); *dos*, los sucesivos horizontes de expectativas de los lectores posteriores, hasta la actualidad (por ejemplo: el de quienes leían el *Quijote* en el siglo XIX, en Hispanoamérica); *tres*, nuestro propio horizonte como lectores de la actualidad. El primero es un concepto de interpretación centrado en la escritura, en la autoría; el segundo y el tercero están centrados en la lectura; esto es, en el proceso de recreación de la obra, que puede dar lugar a cambios o modificaciones en el significado mismo de la obra. Hoy leemos la *Eneida* de Virgilio con ojos y mente distintos de los de su autor original en el siglo I, a. C.

1 Por la riqueza conceptual de la idea, cito un pasaje de Gadamer, a propósito de este asunto: «Horizonte es el ámbito de visión que abarca y encierra todo lo que es visible desde un determinado punto. Aplicándolo a la conciencia pensante hablamos entonces de la estrechez del horizonte, de la posibilidad de ampliar el horizonte, de la apertura de nuevos horizontes […] El que no tiene horizontes es un hombre que no ve suficiente y que en consecuencia supervalora lo que le cae más cerca. En cambio tener horizontes significa no estar limitado a lo más cercano sino poder ver por encima de ello. El que tiene horizontes puede valorar correctamente el significado de todas las cosas que caen dentro de ellos según los patrones de cerca y lejos, grande y pequeño. La elaboración de la situación hermenéutica significa entonces la obtención del horizonte correcto para las cuestiones que se nos plantean cara a la tradición» («Fundamentos para una teoría de la experiencia hermenéutica». *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme, 2007: 372-373).

Eso explica en parte los variados efectos de las lecturas; una obra nos gusta, nos aburre, nos entretiene, nos conmueve, nos desagrada o nos cansa, aunque estemos ante una obra prestigiosa, famosa, «clásica»[2]. También este concepto permite un análisis más detenido del canon literario y de su evolución, para el estudio de una literatura nacional o regional; seguramente nos llevaría, entre otras tareas, a preguntarnos cómo leyeron los lectores modernistas a sus autores modernistas en Costa Rica. Resultaría, al mismo tiempo, un estudio de literatura, de crítica literaria y de historia de la interpretación.

2 Hace tan solo unos días, un conocido intelectual, escritor y columnista, exhortaba al ministro de Educación a que se eliminara de las lecturas obligatorias de secundaria *María*, la conocida novela de Jorge Isaacs, aduciendo que es muy aburrida. Aquí tendríamos que formular varias preguntas: ¿«aburrida» para el estudiantado adolescente costarricense de hoy, para el escritor Jorge Isaacs, para los lectores colombianos de finales del siglo XIX, para el actual ministro, o solo para el proponente mismo de la mencionada ocurrencia? La discusión queda sobre la mesa.

El *ars interpretandi* (la interpretación de los textos)

Pasemos ya al *ars interpretandi*; al arte de interpretar, a las posibilidades conceptuales y metodológicas de la interpretación aplicada a los textos literarios; es decir, a una aproximación hermenéutica a los textos literarios. No vamos a detenernos a discutir si la interpretación —o la hermenéutica, para ser más preciso— es un «arte» o una ciencia. En ciertas y ya lejanas épocas, a muchas actividades se les denominaba *artes*, y luego se convirtieron en disciplinas, campos de estudio, *ciencias*. Para lo que nos concierne, detengámonos en algunos aspectos conceptuales básicos asociados al *ars interpretandi* o a la hermenéutica. Empecemos por uno esencial, prefigurado por el mencionado Friedrich Scheleiermacher. Este pensador alemán desarrolló la idea de que para interpretar correctamente un fenómeno (incluido un texto), quien lo analiza ha de pasar sucesivamente por el estudio de las partes del objeto a su globalidad, y desde esa misma globalidad al nuevo análisis de las partes, hasta dar con el funcionamiento que posibilita el sentido o la significación. Al acercarnos a un objeto, pasamos de percibirlo en su totalidad a detenernos en las partes que lo componen. De inmediato, volvemos a analizar las relaciones que tienen entre sí y con la totalidad del objeto. Tal vez de manera no consciente a veces, por lo general vamos saltando de la generalidad a las particularidades y de éstas de nuevo a lo general. A ese procedimiento se le conoce como el *círculo hermenéutico*[1]. El término ha sido revisado, reajustado y ampliado desde entonces, pero en lo fundamental corresponde al principio de que la comprensión del conjunto (una obra, por ejemplo) depende de la comprensión de las partes, y viceversa, en un proceso de iluminación recíproca[2].

Tomemos un ejemplo, aparentemente trivial: el famoso retrato *Mona Lisa*, de Leonardo da Vinci. Digo trivial porque hoy día se ha hecho tan popular y comentado este cuadro que no es necesario conocer mucho de historia del arte para saber de qué se trata. Si en plan interpretativo observamos la obra, vemos a una joven mujer; es decir, el todo. Luego, pasamos casi sin advertirlo a notar

1 Este es un concepto que se origina en la obra de Scheleiermacher, pero fue retomado por Dilthey (*El surgimiento de la hermenéutica*) y utilizado, con algunas variantes o ampliaciones, por otros autores contemporáneos.

2 Cito lo que Platas Tesende dice: «El arte de la interpretación de textos forjó la teoría del «círculo hermenéutico», la comprensión del conjunto (obra) depende de la comprensión de las partes, y viceversa, en un proceso de iluminación recíproca» (369).

varios aspectos o elementos del cuadro: su rostro apacible, los ojos castaños que parecen mirarnos (o que miran al pintor), el cabello oscuro que cae hasta los hombros; además, muestra una posición muy reposada, con sobrio y elegante vestido oscuro, sus manos juntas, la derecha sobre la izquierda. Luego, nos vamos concentrando más y más en detalles no percibidos con la primera mirada: un velo muy fino que cubre el pelo, el bordado y los pliegues que recorren el escote, los fuertes pliegues de la tela en los brazos, y detrás un paisaje difuso y algo fantasmal. Y, claro está, la leve sonrisa que se asoma. Vistos los detalles —es decir, las partes del cuadro— volvemos al todo: de nuevo tratamos de contemplar a esa mujer, procurando entender qué se le ha encontrado a esta obra que la ha hecho tan famosa y comentada. Vamos dando con nuevas relaciones entre aquella primera impresión y las partes que hemos descubierto. Tal vez ponemos en relación las diferentes zonas de la anatomía; por ejemplo: rostro, pecho, manos, todas generosamente llenas de luz; luego los juegos de sombras, en las mejillas, el mentón, los hombros; a lo mejor empezamos a asociar la intrigante y levísima sonrisa con los misterios que el paisaje parece arrojar, con su sendero, un lago, unos montes escarpados, casi sin vegetación y cargado de niebla en el fondo. Y volvemos de nuevo a la mujer que nos mira con suave insistencia, como sus labios. En fin, que podríamos seguir en este proceso de pasar del todo a las partes y de éstas a la totalidad. Eso sería, en trazos un poco bastos, el procedimiento del círculo hermenéutico.

Es una experiencia similar, *mutatis mutandis*, la que efectuamos al leer un texto literario. Nos piden leer y comentar un relato; por ejemplo «El taller», de Carlos Luis Fallas. De su lectura, podríamos captar esa totalidad de la que hemos hablado, si nos apropiamos de los aspectos más visibles: acontecimientos, personajes, espacio físico y social; así, sabemos que es la historia de unos operarios de un taller de zapatería, en la ciudad de Alajuela durante los primeros años de la década de 1930; cuenta la vida y difíciles condiciones socioeconómicas de los modestos zapateros, y cómo esas vidas se ven envueltas en movimientos sociales más complejos, entre ellos una gran huelga de desocupados, fuertemente reprimida por el gobierno. De esa globalidad, volveríamos sobre algunos componentes particulares; por ejemplo, el perfil psicológico (si bien ficticio) de ciertos personajes: dos o tres zapateros, el dueño del taller, algunos líderes sindicales, el contraste entre la vida privada y los movimientos sociales, los gustos y sentimientos de algunos de ellos. Poco a poco vamos integrando esas particularidades y la historia específica de un personaje que va cobrando protagonismo, no solo con las condiciones sociales y políticas del país —que ya habremos situado, por los datos visibles, entre 1932 y 1934— sino también con el pensamiento político que se expone a lo largo del relato. Así, «El taller» se convierte —o lo convertimos para ser preciso— en una tesis política, característica del neorrealismo literario al que ha estado adscrita la narrativa del escritor y político Fallas. La relación entre las historias individuales (por ejemplo, la de un personaje apodado Cachamba), el

panorama sociopolítico al que se alude (cotejable históricamente, dicho sea de paso) y ciertas tesis de doctrina política que se adoptan en el relato, formarán parte de este proceso de lectura que, desde nuestra actualidad, llevamos a cabo. Esto es, desde luego, tan solo un esbozo de lo que podría ser la lectura del relato mencionado, porque muchos otros asuntos cabrán también.

1. Sensus *literalis* y *sensus spiritualis*

Dentro de estos aspectos conceptuales y metodológicos, volvamos a otra distinción fundamental de la que hemos adelantado algo: la diferencia entre el denominado *sensus literalis* y el *sensus spiritualis*. Este es un binomio desarrollado principalmente en aquellos estudios hermenéuticos sobre los textos bíblicos, porque para teólogos y hermeneutas de los escritos sagrados es esencial distinguir entre lo que el texto dice literalmente (es decir, lo que se ve en la lectura) y la posible verdad que está como oculta en su intrincado tejido (no lo olvidemos: un texto es, etimológicamente, como un tejido). Una cosa sería lo que dice directamente el texto; o sea *lo que dicen las palabras en su sentido preciso*, y otra su sentido espiritual; esto es, *la interpretación alegórica que se le pueda dar o que se desprende de ese texto*. La tradición filológica, buscaba siempre el sentido literal, mientras que la teología ha apuntado al sentido espiritual.

Innumerables son los casos en que los textos bíblicos manifiestan, relatan o desarrollan un asunto, y de ellos se han desprendido no menos variadas interpretaciones. Ejemplo clásico es el *Cantar de los cantares*, poema que a primera vista luce como un diálogo apasionado de amor erótico (tal sería, según estos términos, el *sensus literalis*), que ciertas circunstancias y aproximaciones de índole histórica, moral, teológica o doctrinal lo han hecho derivar a interpretaciones simbólicas o alegóricas (el *sensus spiritualis*). Pero esto, más que una antítesis, es una dualidad; no se podría afirmar que hay una oposición radical entre uno y otro concepto; bien mirado, puede que un texto efectivamente presente u ofrezca ambas opciones o, cuando menos, que no resulten mutuamente excluyentes. La clave, una vez más, estaría en el procedimiento hermenéutico para dar con algún sentido que se desprendería del texto.

En el campo de la literatura también ocurre con abundancia este fenómeno: por un lado, lo que dice el texto en su literalidad; por otro, lo que a lo largo de la historia se ha extraído de él. Un ejemplo muy clásico de la literatura británica: *Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas* (1865), cuyos contenidos, alusiones y una intrincada trama, con personajes muy peculiares, lo han hecho objeto de múltiples análisis e interpretaciones. No siempre es fácil establecer los límites entre el sentido literal y el sentido alegórico de un texto, porque las relaciones entre ambos espacios no las fija el texto mismo, sino el

trato que se le dé a lo largo de la historia. El *sensus spiritualis* —es decir, la interpretación alegórica— implica un componente histórico fundamental, porque traslada la obra literaria desde el momento en que se originó hasta el instante específico en que esta interpretación se ejecuta. Con ello, volvemos a un asunto ya mencionado; esto es, que en todo ejercicio hermenéutico se ponen de manifiesto dos fenómenos: por un lado, que la interpretación inclina el peso de la balanza hacia quien lee (no hacia quien escribe); por otro, que en rigor no hay un sentido definitivo y absoluto, sino una permanente actualización. Lo que ha ocurrido es una «presentización del pasado»; es decir, una sustitución de la memoria que alguna vez —cuando el escritor tomó su pluma y empezó a trazar sus signos sobre el papel— se quiso fijar mediante la escritura[3].

2. El intérprete/traductor

La distancia entre el origen y el presente la tiene que cubrir el intérprete; para ello debe contar con los recursos para establecer el enlace. Ha de conocerse el *código* mediante el que el mensaje se emitió, para entonces llevarlo hacia su presente. Es un mediador entre interlocutores; en nuestro caso, entre el autor y el lector. Sin un «código» que sirva de puente o enlace, toda comunicación sería imposible. Recordemos el pasaje del *Libro de Buen Amor*, del Arcipreste de Hita, donde se expone la fábula de la disputa entre griegos y romanos[4]. Queriendo los griegos probar la sabiduría e inteligencia de los romanos, les propusieron a éstos un debate sobre algún tema grave; los romanos aceptaron, pero como no se contaba con un idioma común, convinieron en que los representantes de ambos bandos se comunicasen por señas. Los griegos designaron a un hombre muy versado; no teniendo a quién enviar como representante, los romanos le encargaron la labor a un pobre individuo, si bien astuto, ignorante. El «diálogo» mediante señas resultó todo un fiasco: los ademanes y gestos parecían ser los mismos, pero los significados eran enteramen-

3 Al respecto, Emilio Lledó llama la atención sobre este tema, al comentar un pasaje de *Fedro*, de Platón. En él, Sócrates relata el mito de la invención de la escritura (inventada según el mito por el dios egipcio Teut), a la que se le atribuye un terrible peligro: que provocará el olvido, la pérdida de memoria, porque fiados en que las palabras han de quedar fijas, perderán el cuidado de conservar los recuerdos, con lo cual su espíritu se irá empobreciendo. [vid *Fedro* 274c – 275b. En la edición de Porrúa: p. 658]. El artículo de Emilio Lledó es «Literatura y crítica filosófica», recogido en José Domíguez Caparrós, ed., op. cit., p. 23. Aparece, por primera vez, en el tomo coordinado por J. M. Díez Borque, *Métodos de estudio de la obra literaria*. Madrid: Taurus, 1985. pp. 419-444.

4 Vid. *Libro de Buen Amor*, estrofas 47-64.

te diferentes; es decir, que la interpretación del lenguaje fue un fracaso y por tanto la comunicación de los mensajes.

Una situación análoga tendría que enfrentar el traductor de idiomas, el intérprete. «Traducir» procede del latín *traducere*, 'transportar'; «intérprete» también se deriva del latín *interpres*, 'mediador, negociador'[5]. Desde antiguo la idea de interpretar un mensaje está asociada a la de mediar entre dos mundos. Si alguien dice «Christmas Eve», nuestro traductor no convertirá esa expresión en «Víspera de Navidad», sino en «Nochebuena»; ni «Happy Birthday» en «Alegre día de nacimiento» sino en «Feliz cumpleaños». El traductor mediatiza, interpreta, adopta y adapta el mensaje original al destinatario correspondiente. Por ello no siempre los refranes —que nos parecen tan familiares, exactos y llenos de sabiduría— se pueden traducir en forma directa o literal; si no, veamos algunos ejemplos que extraigo del inglés: *Every cloud has a silver lining* (literalmente: Toda nube tiene su borde plateado), equivale al refrán «No hay mal que por bien no venga»; *The early bird catches the worm* (El pájaro tempranero atrapa la lombriz), corresponde al que dice «A quien madruga Dios lo ayuda»; *The shoemaker's son goes always barefoot* (El hijo del zapatero siempre anda descalzo) se traduciría por «En casa de herrero, cuchillo de palo»; y *To call a spade, a spade* (Llamarle pala a la pala), el buen traductor tendría que transformarlo en «Al pan, pan y al vino, vino».

Hay una distancia entre el momento creativo y el momento interpretativo; pero esa *distancia* debe tomarse como un concepto en el ejercicio de la hermenéutica. Paul Ricoeur habla del «distanciamiento» como una herramienta fundamental en todo proceso interpretativo de la literatura (105). «El distanciamiento —sostiene— no es producto de la metodología y, por ello, algo añadido y superfluo, sino que es parte integrante del fenómeno del texto como escritura y también la condición de la interpretación» (127). Según tal tesis, los lectores nos apropiamos de la propuesta de mundo que está insertada en la obra literaria; la comprendemos, como una primera fase, y luego la procesamos desde nuestras condiciones particulares. Por ello, es esencial la distinción entre el momento en que el escritor produce su obra y el momento en que un lector la lee, porque indica ante qué forma de ejercicio crítico estamos: si ante las aproximaciones filológicas tradicionales, que se esforzaron por extraer el verdadero y prístino sentido e intención de la obra original, o si ante los enfoques que reconocen la historicidad de los hechos culturales, y por tanto de la relativa apertura de sentidos y, por tanto, de interpretaciones.

5 Sería el compuesto de *inter* + *pres* (conocimiento); es decir, aproximadamente una 'relación entre conocimientos'.

Autor, obra y lectura

Nos acercamos a un punto crucial: en vista de que nos hemos puesto en plan de estudiar las obras literarias, hay que optar entre averiguar en detalle qué quiso decir el autor con su obra o exponer lo que nosotros creemos de esa obra. ¿En qué se podría avanzar si logramos acopiar informaciones sobre la biografía de un escritor, los valores sociales que puso en práctica, el modo como poco a poco fue construyendo su obra en función de esos valores o intenciones, etc.? La respuesta nos la pueden dar los historiadores que procuran dar cuenta precisa de lo que ocurrió en aquel entonces. Por supuesto que podríamos ir extrayendo muchos datos de esas exploraciones del pasado, incluidos hallazgos y peculiaridades que no se habían descubierto todavía, fuese por descuido o por desinterés. Se siguen descubriendo nuevos aspectos en las obras de los clásicos mencionados: en Virgilio, en Petrarca, en Lope de Vega, en José de Espronceda. Pero también está el otro lado de la cuestión: en rigor, el momento interpretativo es cuando nosotros tomamos la palabra y efectuamos un ejercicio de libertad ante los hechos de la cultura y ante la historia misma. Si tomamos un poema del más conocido y comentado poeta contemporáneo costarricense, Jorge Debravo, ¿qué hacemos con el texto?: ¿nos detenemos en la historia personal del escritor turrialbeño?; ¿nos quedamos únicamente con lo que en el poema se dice?; ¿nos interesa la impresión que nos ha causado? ¿Qué nos importa, de veras: autor, obra o lectura[1]? ¿Nos interesa averiguar verdaderamente cuán enamorado estaba y con qué tristeza vivía el joven Neftalí Reyes, al haber perdido a su amada para siempre, o valoramos en lo que cabe el bien conocido «Poema XX», de los poemas de amor de Pablo Neruda? Como suele ocurrir, la respuesta es un «depende», con lo que se llega a una relativización en el análisis de los objetos culturales y en la fijación del objeto de estudio. A un biógrafo del joven Reyes le interesaría lo primero; un historiador de la poesía hispanoamericana se inclinaría por lo segundo.

Podría buscarse una especie de término medio, que no haga hincapié solo en los orígenes de la obra, buscando una supuesta autenticidad, o limitarse únicamente a exponer «qué me dice a mí» la obra. Tarea interesante para la hermenéutica sería analizar los procedimientos y razones por los que una obra

1 Esta es la tríada hermenéutica a la que se refiere Umberto Eco, quien distingue entre la *intentio auctoris*, la *intentio operis* y la *intentio lectoris*; vid. *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen, 1992. pp. 124 y ss.

se ha interpretado de cierta manera a lo largo del tiempo o durante una época determinada, incluida nuestra actualidad. Demos un caso específico en la literatura costarricense: tomamos un relato de Manuel Argüello Mora o una «conchería» de Aquileo J. Echeverría, y analizamos cómo se leyeron en 1910, en 1940, en 1975; más contemporáneamente: ¿cómo se vio en 1983 y cómo se ve ahora un poema erótico de Ana Istarú?; ¿causaron un efecto similar hace veinticinco años y hoy en los lectores? Aun más: aquel lector de entonces que vuelve a leer el poema, ¿experimenta la misma reacción?

Pero entre el autor y su obra hay una diferencia sustancial que no debemos perder de vista: que el autor pudo haber tenido una intención determinada al escribir su obra; pero una vez escrita, la obra cobra autonomía casi inmediata. Cuanta más cercanía cronológica hay entre la creación y la lectura de la obra (o el «consumo», si cabe el término), más difícil es separar la voz autorizada del escritor de lo que la obra es o significa. Simétricamente, cuanto más lejos está el origen de la obra y el momento de su lectura, suele haber más libertad de interpretación y análisis. Nadie se pregunta hoy día por las intenciones del aedo Homero al relatarnos las aventuras de Odiseo; pero sí respetamos las conferencias o alocuciones de los autores contemporáneos en las presentaciones públicas de su última obra publicada. La lectura se convierte en un acto de profunda importancia, no porque vaya a sustituir o a suplantar las intenciones del autor (si es que se sabe algo de ellas), sino de reivindicar el derecho de quien acoge la obra, la lee con atención, tratando de extraer un sentido. Así, habría que cotejar (cuando no anteponer) la *intención del autor* con el *derecho del lector*. Como lo advierte Gadamer, hay que considerar que no hay una posibilidad fiable de llegar a conocer realmente el pasado y, por tanto, tampoco estaremos en condiciones de revelar el sentido original de ese pasado. Tal vez por eso se ha generado una hermosa y al mismo tiempo inquietante metáfora, para hablar de esa creciente distancia que nos impide descifrar con claridad los signos: *la noche de los tiempos*.

Si llevásemos a nuevos extremos estas consideraciones, también cabría preguntarse quién es el autor de una obra. Hay escritores, partidarios de las libertades individuales, que aceptan sin mayor reparo que sus obras se lean o comenten según el buen saber y entender de los lectores y que, además, no podrá depender de ellos (los propios escritores) lo que se vaya a hacer con sus creaciones. Eso incluye dejarlas en el olvido o convertirlas en obras célebres. Pero también hay otro tipo de autores que adoptan una especie de autoritarismo como opción; seguros de que solo ellos, como creadores originarios, son los dueños de las obras, dictan y dictaminan sin posibilidad de apelación lo que la obra significa. No ha sido sino hasta tiempos recientes que ha cobrado importancia el papel del lector; es decir, del recreador de la obra. Entre otras razones, porque toda experiencia de sentido tiene un carácter inconcluso, como sostiene Gadamer; a diferencia de los hechos de la naturaleza, no hay leyes inmutables y mucho menos verdades definitivas. Si bien son hechos

observables —palpables, por decirlo de alguna manera—, las obras literarias no se leen desde un punto fijo (su momento de escritura), sino desde un vehículo en movimiento, el de la historia[2]; no hay sujeción a leyes, a teoremas, a axiomas; glosando a Quevedo, solo la variabilidad es lo que siempre debemos tener en mente.

2 Y aun la historia misma debe replantearse, según Gadamer, quien lo expresa con precisión: «La historia debe escribirse de nuevo desde cada presente» («Texto e interpretación», en Domínguez Caparrós, p. 80).

Sección B

Comentario de textos

En las páginas que siguen, que se plantean con cierta voluntad didáctica o pedagógica, se desarrollan sendos comentarios de texto, con orientación interpretativa y siguiendo de cerca los principios fundamentales expuestos en las páginas precedentes. Se ha elegido un breve corpus de literatura costarricense: un relato, un ensayo, un segmento teatral y un poema. Atentos a las premisas de trabajo, son lecturas, no análisis definitivos. Los textos —en particular los literarios— son tan abiertos como los comentarios e interpretaciones que de ellos se puedan desprender. Como principio de acción, tal es la virtud del acercamiento hermenéutico: siempre se dispone de libertad, que no excluye ni la precision ni el rigor en el trabajo.

«La bruja»[1], de Carlos Salazar Herrera

Escazú, la ciudad de las brujas, tendida en la falda de los cerros, como si se hubiera venido rodando desde arriba, con su pedregal … y con sus guarias.

Allí, en una casa blanca con una puerta azul, en compañía de cinco gatos y un silencio … vive la bruja Elvira.

Dicen que fue bonita en sus mocedades. Cuentan que casó con un joven lugareño y aseguran que hacían una feliz pareja. Añaden que cierta mañana el muchacho salió para su trabajo … y aun no ha vuelto. Mil conjeturas se extendieron por el pueblo y finalmente el misterio recogió todas las habladurías y huyó con el costal.

La joven esposa, consultando adivinas y hechiceros, como único camino para saber algo, aprendió el oficio, y terminó por ejercer con mucha industria el arte de la brujería.

Una tarde caliente del tercer mes del año, cierta muchacha, con ojos color tinta de café, golpeaba con sus nudillos la puerta azul de la casa blanca.

—¿Qué te pasa, muchacha?

—Déjeme entrar, doña.

Y la rapaza le contó su historia: Estaba fogosamente enamorada de un muchachote vecino, su novio, pero se le estaba escapando … y no sabía por qué motivo.

—¿Y qué querés de mí?

—Un agüizote pa'enamorarlo.

La bruja habrió el viejo cofre de cedro amargo, adornado con tachuelas doradas, y se dispuso a buscar el talismán que habría de dar la felicidad a quien lo poseyera. Allí estaba la piedra de venado, el ojo de buey, la guápil de

1 Carlos Salazar Herrera. *Cuentos de angustias y paisajes*. San José: Editorial Fernández Arce, 1968, pp. 58-61.

zapote, los muñecos de cera atravesados con alfileres, y en unos cacharritos de barro cocido, el agua serenada en donde se bañan por las noches los cuyeos agoreros.

La bruja permaneció largo rato mirando aquellos objetos; luego cerró el cofre y miró a su cliente. Era una muchacha muy graciosa pero bastante desaliñada.

La vieja colocó en un ángulo del cuarto un enorme cubo de madera y luego trajo de adentro algunos baldes llenos de agua.

—Desnúdate, muchacha.

—¿Cómo?

—Que te quités la ropa.

—¿Pa'qué?

—Tenés que bañarte en el agua milagrosa.

—¿Aquí?

—Sí.

—Me da vergüenza.

—No seas tonta.

Entretanto, la bruja Elvira mojaba en el agua una flor de platanillo, diciendo: «Cegua, recegua nariz de manegua…»

La vieja le ayudó a soltar los broches, y la ropa de la muchacha cayó alrededor de sus pies como una circunferencia.

—Aquí tenés jabón mágico.

La bruja le vaciaba el agua desde los hombros, y la muchacha daba saltitos dentro del cubo, rociando el piso de tierra de la sala.

Después que se hubo vestido, la bruja Elvira la sentó en un taburete; le hizo un bien apretado par de trenzas en el pelo, que anudó graciosamente en la mollera; púsole una guaria morada cerca de la oreja izquierda, y dándole una nalgada la despidió de su casa.

—¿Y el agüizote, doña?

—El agüizote sos vos, tonta.

La bruja Elvira la miró largo rato caminando sobre el empedrado de la calle.

—¡Qué bonita es!...

La muchacha desapareció en la vuelta de una esquina y la vieja aun quedó en la puerta azul de la casa blanca.

—¡Ya ni pa bruja sirvo! ...

La tarde, caliente todavía, estaba destilando en su gran alambique del poniente las últimas gotas de sol.

—¡Y cómo perdí a mi esposo!...

En el centro de la calle, por arte de extraña alquimia, se efectuaba la transmutación de los metales.

—¡Ay!... ¡Mis pobrecitos recuerdos!...

Luego, «las reinas de la noche» destapaban el pomo de sus esencias al reclamo de las primeras constelaciones.

Junto a la torre de la iglesia, parecía que iba a tener lugar un eclipse de luna … o reloj.

¡Era la hora del aquelarre!

La bruja Elvira entró por la puerta azul de la casa blanca y cogió la escoba.

Cogió la escoba … y se puso a barrer la sala.

Comentario

La obra literaria de Carlos Salazar Herrera tiene una peculiar característica, poco frecuente: se reduce a un solo libro de cuentos —veintiocho en total— que su autor reunió en 1947, con el título *Cuentos de angustias y paisajes*[1]. Desde entonces, su obra ha gozado de prestigio, interés y reconocimiento. Aunque es heredera del neorrealismo como tendencia predominante durante la década de 1940, esta obra se aparta un poco de esa corriente por el estilo y la perspectiva adoptados en el modo de representación de la realidad. No hay un afán documentalista ni intención testimonial alguna; tampoco es visible la tesis política ni la crítica social. Como el acertado título general del tomo, son relatos sobre unos estados de conciencia de los personajes, provocados por su relación, muchas veces intensa, con el entorno natural y las circunstancias vitales. Son, efectivamente, unas «angustias» insertas en unos «paisajes».

El relato «La bruja» empieza situando los hechos en un lugar y en unas circunstancias muy concretas: el pequeño pueblo de Escazú, cercano a las montañas del sur del valle intermontano central costarricense, en el que hay «guarias», donde se dice que está habitado por brujas, según la creencia y la tradición popular. Se apela, con ello, a un conocimiento común de quien lee.

La situación es simple y concisa: una mujer joven visita a la bruja Elvira, para hacerse de un talismán con el cual atraer a un hombre. No hay brujería posible para ello; a Elvira le basta asear y acicalar a la muchacha, porque su natural belleza es el verdadero «agüizote». Pero en la sobriedad de lo acontecido, se destacan dos aspectos: uno, que es un relato de mujeres y entre mujeres, cada una con sus propios temores a la soledad o al abandono; el otro, que el contraste entre la joven mujer y la ya anciana Elvira pone de manifiesto los efectos del tiempo y de la edad. Una ya gozó de su juventud y de su belleza, que ahora ve disipadas para siempre, y había perdido a su joven marido muchos años atrás; la otra, como si fuese a repetirse la historia, teme perder la atención de su novio (que «se le estaba escapando»). Son historias parecidas, porque en su juventud Elvira, entonces la joven que súbitamente enviudó, «consultando adivinas y hechiceros, como único camino para saber algo, aprendió el oficio, y terminó por ejercer con mucha industria el arte de la brujería». Es el encuentro de circunstancias parecidas, como si la historia de estas mujeres lugareñas estuviese atada a una suerte de fatalidad: el amor, la juventud o la belleza desaparecen.

En las letras costarricenses, el tema de la bruja no empieza con este cuento. Como personaje, es una especie de estereotipo, que en el entorno de sociedades como la costarricense se lo asocia a la historia, por lo general trágica y

1 En 1965 Salazar Herrera publicó *Tres cuentos* (San José: L'Atelier). En esa edición se indica que aquellos relatos forman parte de *Cuentos de angustias y paisajes*.

secreta, de una mujer marginada. Tenemos un antecedente con «La bruja de Miramar», de Carlos Gagini. En el caso del relato de Salazar Herrera, se desarrolla una historia análoga: una mujer de incierta biografía, que a lo largo de su vida fue acentuando sus amarguras y sinsabores, y se convirtió en hechicera. Aunque no siempre, a la bruja del pueblo, que vive solitaria, se la rechazada socialmente, por razones morales o por prejuicios. Pero en este cuento, tal como queda dicho, aparece un matiz: es una historia de y entre mujeres, en la que la solidaridad y la comprensión remozan esperanzas y beneficios.

Mucho se ha comentado sobre el estilo y recursos literarios de Salazar Herrera[2]. En efecto, estamos ante un lenguaje narrativo que evita la explicación, la información minuciosa o los comentarios claramente calificativos de parte del narrador. Antes bien, hay sugerencias, leves alusiones simbólicas y algunos otros recursos expresivos por los cuales a Salazar Herrera se lo ha visto algo apartado de la ortodoxia neorrealista. Es llamativa la frase de la «casa blanca con una puerta azul», con sus variantes («la puerta azul de la casa blanca»). ¿No es como la situación y la vida de Elvira: una blancura absoluta de la casa, como su propia soledad, solo marcada por el único y distinto color, el azul, como la vieja que la habita? También está sola la otra mujer (o teme llegar a estarlo). De la misma manera, el pueblo de Escazú es de contrastes, puesto que está hecho de pedregales y de guarias; de objetos inertes y de flores vivas.

Obsérvense otras sugerencias: es en mayo, el mes de las flores, cuando la joven visita a la vieja Elvira; al terminar su trabajo, cuando la joven mujer se marchó, «la tarde, caliente todavía, estaba destilando en su gran alambique del poniente las últimas gotas de sol». Se asocian el atardecer y los recuerdos de Elvira, quien se queda contemplando a la joven muchacha. Y de la tarde se pasa a la noche, representada por el aroma de las «reinas de la noche»; es el final del día, fuente de melancolías y recuerdos de una mujer que solo vive de ellos; porque su vida, como la noche misma, entrará en un «eclipse de luna». Nada está fijo: ni la naturaleza (el día evoluciona hacia el anochecer), ni la existencia de los personajes (la belleza está oculta o es fugaz). También aparece la ambigüedad como recurso; ambigüedad que también hace alusión a la indefinida condición de los personajes, puesto que la joven mujer es, al mismo tiempo, desaliñada y hermosa; Elvira fue joven, hermosa y casada, y ahora es vieja, deslucida y solitaria. ¿De veras es una bruja? No se sabe, ni siquiera Elvira, quien dice que «ya ni pa bruja sirvo». Pero el narrador, con un dejo de ironía, completa el relato: «¡Era la hora del aquelarre! […] La bruja Elvira entró por la puerta azul de la casa blanca y cogió la escoba. Cogió la escoba … y se puso a barrer la sala».

2 Véase el estudio de Jorge Andrés Camacho, *El estilo en los cuentos de Carlos Salazar Herrera*. San José: Editorial Universitaria Centroamericana, 1977.

Por los recursos empleados, el relato se acerca al impresionismo. El mundo se desarrolla como espectáculo visual, en el que formas, colores, matices y movimientos hacen pensar en una especie de espectáculo. Ya hemos señalado algunos ejemplos, como el hecho de que el pueblo se tiende «en la falda de los cerros, como si se hubiera venido rodando desde arriba…»; la joven muchacha tenía «ojos color tinta de café»; «la bruja permaneció largo rato mirando aquellos objetos»; «la ropa de la muchacha cayó alrededor de sus pies como una circunferencia»; «la tarde, caliente todavía, estaba destilando en su gran alambique del poniente las últimas gotas de sol»; «en el centro de la calle, por arte de extraña alquimia, se efectuaba la transmutación de los metales».

La ambigüedad de las situaciones, la vida misteriosa de Elvira, las supersticiones de la joven enamorada, las aguas milagrosas y el jabón mágico (que no lo son), crean un ambiente buscado en la narración: los modestos acontecimientos del pueblo rural, que difumina las oposiciones entre fantasía y realidad histórica. Al mismo tiempo, el escritor emprende el relato con un lenguaje desprovisto de todo afán documental y testimonial; no es un informe sociológico, es un escrito artístico, en este caso basado en ciertas estrategias y recursos del arte: el impresionismo y la atmósfera poética desde el punto de vista lingüístico.

«El hombre de la rutina contra la inquietud del hombre nuevo»[1], de Octavio Jiménez

En el país se notan diversas inquietudes que van hacia la busca del hombre nuevo. El surgimiento de nuevos problemas y la forma como han sido tratados los que son ya parte de nuestra historia política, económica y cultural, mantiene a los hombres en esa preocupación. Dentro del alma de cada cual la inquietud ha nacido espontáneamente.

No se advierte institución o grupo poseídos de afán de renovar los procedimientos con que hasta ahora han tratado los negocios vitales del país los hacendistas, los educadores, los políticos. Hay inconformidad. Se quiere el advenimiento del hombre nuevo.

Y si es saludable la inquietud, también, desorganizada como está, no lleva trazas de ser fecunda. Puede llegar a ser nada más que un punto de comparación ridículo de que se servirá la astucia y la maña para contrastarse y no perder sus relieves engañosos. A la vez entraña el peligro de que en verdad en muchos no sea inquietud honrada y superior, lo que está pugnando por encontrar el hombre nuevo, sino fermento de ambiciones que despuntan, o despuntaron y fueron abatidas. Por eso la carencia de una fuerza visionaria y pura que vaya diciendo a los hombres del país qué virtudes y capacidades son las que el hombre nuevo debe ir cultivando, significa la amenaza del rayo que fulminará todas las inquietudes. No nos hacemos por lo tanto ilusiones. Creemos en el advenimiento del hombre nuevo. Pero creemos igualmente en la rutina por la cual el hombre de otros tiempos ha venido arreándonos. Es de tal magnitud esa rutina que constituye el obstáculo más formidable opuesto a la transformación de los valores del país.

En la vida de Numa[2], referida por Plutarco, hay un suceso que es el reflejo claro del hombre público rutinario. Llegan los enviados romanos a ofrecerle en su retiro el reino y responde: *Toda mudanza en el método de vida es peligrosa,*

---

1 Octavio Jiménez. «El hombre de la rutina contra la inquietud del hombre nuevo», *Repertorio Americano*, XIX, 19 (1929): 291-292. Este ensayo apareció, bajo el seudónimo Juan del Camino, que siempre usó su autor en la columna «Estampas», publicada entre 1929 y 1953. Está fechado en Cartago, el 16 de noviembre de 1929. Una buena selección de esas páginas las publicó en 2008 la Editorial Universidad Estatal a Distancia, recopiladas y comentadas por Rodrigo Quesada Monge y Mario Oliva Medina, con el título *El pensamiento antiimperialista de Octavio Jiménez*.

2 *Numa Pompilio* (715-676 a. C), segundo rey de Roma.

y a quien nada le falta de lo que ha menester, ni nada de lo presente le da disgusto, sólo la ignorancia puede moverle y apartarle de aquellas cosas a que está hecho, las que cuando nada más tengan para ser preferidas, en la seguridad a lo menos se aventajan mucho a las que están por ver. Contra principios tales tiene que luchar de una manera implacable la inquietud por el hombre nuevo. Quién sabe si venza, desorganizada como está, sin el sustento de otros principios que puedan penetrar con su luz esa tiniebla milenaria de la rutina. El sancho pancismo del romano ilustre lo ha generalizado la rutina en el refrán de *más vale malo conocido que bueno por conocer.* ¿Para qué mudanzas en la vida de un país si ellas tienen que revelarse contra el capital de afuera, fuertemente consolidado para el dominio conquistador? ¿Para qué mudanzas en el orden educacional, si ellas implican la formación de un tipo de educador y no de político? ¿Para qué mudanzas en la economía, si ellas pueden desequilibrar un período presidencial? La rutina le ordena al hombre público no apartarse de aquellas a que está hecho y a extender por lo mismo su protección resuelta a todo lo existente, sin el menor intento de procurar nada nuevo. El hombre de la rutina es el obstáculo más grande contra la inquietud por el hombre nuevo. Lo sabe él y está al atisbo de la ocasión que le permita lanzar su condenación contra todos los intentos renovadores. Ve del lado opuesto fuerzas que pueden venderlo si encauzan, pero a las cuales desparpajará[3] sonando el cuero de la rutina. Por eso afirmamos que es urgente aunar las inconformidades que el país muestra y darles luz. Sólo esto realizará la aspiración por el hombre nuevo.

De lo contrario nos tocará presenciar el vocerío de los que afirman hoy haber encontrado el hombre nuevo en el político afortunado, en el cultivador de maíz de mañana, en el rico indiferente al día siguiente. ¿Cuándo la capacidad para gobernar ha sido virtud que se improvise? Mentira que el trato cerrado con la tierra al procurar holganza económica, procura a la vez el sentido claro del destino de un país. La mente agrícola puede abarcar un grupo de problemas y hasta plantearles soluciones brillantes, pero es una mente de limitaciones profundas y regida por una ley de gravedad fatal que la lleva siempre a partir del surco y a volver al surco. El país será para ella la finca administrada por el sistema de planillas semanales, susceptibles de aumento cuando la recolecta de los frutos y las chapias[4], de estabilización mínima después de esos menesteres.

No hemos de estar por el advenimiento de las mentes de limitaciones. Porque concebimos al hombre nuevo poseído de un espíritu que trabaja para desentrañar lo que hay de eterno en una patria. El porvenir es para él algo que

3 *Desparpajar*: dispersar, esparcir, desparramar.

4 *Chapia*: limpieza de hierbas y maleza de un terreno cultivado.

precisa «actualizar», para usar la fecunda expresión que en boca de Sarmiento pone nuestro don Joaquín García Monge. Trabaja por lo mismo para que los negocios de la nación no se libren por ciclos cortos de una bancarrota y suelten así su prosperidad que nutra las generaciones que van viviéndola, sino para que tomen un rumbo ascendente de luz. El porvenir con sus generaciones es algo sagrado para él. Nada de que ellos deriven su salvación dejara él de vigorizar. Salva la electricidad de las garras esclavizantes, porque las generaciones futuras piden electricidad barata como una necesidad primordial de la existencia. Clama contra la enajenación de las rutas aéreas, porque esas mismas generaciones dicen que sin un cielo libre de zarpas aladas no podrán recibir sol y aire libres. Combate el latifundio, porque sin tierra no hay soberanía. Condena el empréstito exterior, porque él enajena todas las fuentes de vida de un país. Maldice al capital de afuera, porque es una fuerza satánica movida contra estos países con ánimo conquistador.

Es profundo el contraste entre los principios que sustenta el hombre de la rutina y los que sustenta el hombre nuevo. Al principio *nada de lo presente le da disgusto*. Lo que sí le lleva mortificación es el futuro. En él no piensa nunca, porque lo ve arrojando llamas. Y lo interesante es vivir el presente sin disgusto. Los sucesos de un país pueden irse tratando al día. Cuanto más fugaz sea la solución que se les dé, mejor. El gobierno de un país no tiene unidad alguna. Pueden olvidarse hoy las leyes y las instituciones levantadas con sentido previsor, si ellas son estorbo para no sentir disgusto por lo presente. Pueden imponerse las leyes más contrarias a un porvenir digno y fecundo, si ellas tienden a proporcionar los medios para un bienestar presente. Lo urgente es que no haya mudanza perturbadora, que los sucesos no obliguen a separarse de la rutina. Todo esfuerzo por el porvenir está condenado en las actividades del hombre de la rutina. Y el resultado es un adormecimiento de la conciencia del ciudadano.

Es contra esa falta de visión, mal desgraciado de la rutina, contra la que la inquietud por el hombre nuevo ha de alzar con más vigor su demolición. Infundir en el hombre el anhelo por las mudanzas. Decirle que toda esclavitud envilece. Templarle el espíritu para afrontar toda situación que sea la reacción contra el cambio. Llenarlo de luz con que puede vencer la oscuridad despertada por la multitud de intereses que hiere la mudanza. Sólo un empeño tenaz puede convertir en realidad la inquietud por el hombre nuevo. Pensemos en el porvenir. Defendámoslo resueltamente, invocando para la lucha la iluminación fecunda que ha agitado a los constructores de la patria.

Comentario

Hasta hace poco tiempo, Octavio Jiménez había sido un escritor poco atendido en los manuales de historia literaria costarricense. Tal vez sus mejores momentos como ensayista —lo principal de su obra— los vivió durante poco más de un decenio, entre 1929 y 1940, con una serie de artículos que bajo el título general de «Estampas» publicó en el *Repertorio Americano*, de Joaquín García Monge[1].

Desde luego, no extraña que Jiménez publicase en aquella revista de vocación latinoamericanista. La afinidad de pensamiento entre García Monge y Jiménez es evidente, si tenemos en cuenta lo comentado a propósito de «Ante el Monumento Nacional», del primero. La obra de Jiménez, así como la de Vicente Sáenz y la de Mario Sancho, sus coetáneos, puso al ensayo costarricense en una dimensión política. Esto lo emparienta con una fuerte corriente del pensamiento americanista, o dicho de manera más precisa: hispanoamericanista. Se trata de una corriente que empieza con Martí («Nuestra América», 1891), y continúa, con variantes aquí y allá en sucesivos ensayos de José Enrique Rodó, Manuel Ugarte, Alfonso Reyes, José Vasconcelos, Henríquez Ureña, Mariátegui, etc.

Octavio Jiménez vuelve sobre el tema del *hombre nuevo*. Puede que sea un concepto extraído de la filosofía nietzscheana, pero cuenta por el hecho de que se convirtió en una aspiración y en punto de referencia en el pensamiento hispanoamericano desde los albores mismos del siglo xx. Ya lo hemos visto expuesto en las páginas de García Monge («Ante el Monumento Nacional»), pero también en otros pensadores de la época, que pugnaban por alcanzar nuevos estados de conciencia y adoptar perspectivas renovadoras ante la realidad y sus condiciones políticas y materiales[2].

Por los temas y por la perspectiva adoptada, este es un ensayo político, o un ensayo sobre política. Esto significa, entre otras cosas, que si bien está escrito con cuidado y precisión, no hay una visible voluntad estética que nos haga pensar en un ensayo literario. Pero esto era —y es— frecuente, cuando se entendía que la pluma del ensayista debía estar, principalmente, en función de una idea más bien pragmática de la literatura. Poemas, novelas y obras

1 El más connotado historiador literario, hasta 1967, Abelardo Bonilla, no le dedica más de seis líneas, y apenas se refiere a su labor ensayística. Otros manuales posteriores lo desconocen (Sandoval de Fonseca, 1978) o solo lo mencionan (Quesada Soto; Rojas y Ovares). No fue sino hasta 2008 cuando la Editorial de la Universidad Estatal a Distancia publicó una recopilación de sus «Estampas», bajo la coordinación de Rodrigo Quesada Monge y Mario Oliva Medina, con el título *El pensamiento antiimperialista de Octavio Jiménez*.

2 Si bien no abundantes en Costa Rica, hay títulos de obras referidas a lo nuevo, por ejemplo, *El arte moderno* (1937) de Moisés Vincenzi.

teatrales tenían su papel y su modo de representar la realidad; el ensayo, en cambio, se orientaba hacia lo inmediato, al interés directo por el tema tratado y a la búsqueda de propuestas, si no de soluciones. Esta forma de ejercer el ensayo lo vemos en García Monge, en Omar Dengo, en Elías Jiménez Rojas, en Vicente Sáenz, en Mario Sancho.

La oposición que señala entre la renovación y la rutina no equivale, necesariamente, al binomio tradición/modernidad, puesto que en este último caso las relaciones son dinámicas y se van alimentando mutuamente. Para Jiménez, el gran obstáculo para el desarrollo y el progreso es la abulia política; es decir, la falta de voluntad para modificar las condiciones de la realidad. En otras palabras, atenerse a lo dado, a lo disponible, porque modificar el estado de cosas resulta más costoso. Esta situación, naturalmente, la traslada nuestro autor al plano político: cualquier proyecto por cambiar las condiciones del país, por laudable que fuese, va a encontrar como principal obstáculo la comodidad de la rutina; con ella se justificará el estado de cosas. Pero más que una actitud, la rutina actúa como una fuerza política reaccionaria, que procurará conservar (y quizá acrecentar) los privilegios de unos pocos, poderosos ellos, que impedirán a toda costa cualquier movimiento de renovación y de cambio. Tal es, en suma, la tesis política del ensayo.

Probablemente lo más notable, en todo caso, de la ensayística de Octavio Jiménez —señalado por los expertos y los historiadores— es su clara posición política antiimperialista, por significar dos factores: no solo el hecho mismo de que otras fuerzas políticas del exterior decidiesen el futuro de una pequeña y débil nación, sino también porque el desarrollo y el progreso de un país debía ser el resultado de un auténtico ejercicio de la libertad. El «hombre de la rutina», entonces, se convierte en un verdadero cómplice de esas fuerzas extrañas, porque con su renuencia a cualquier cambio refuerza, paradójicamente, la transformación del país en un espacio ajeno.

Tengamos en cuenta, además, otros dos aspectos, esta vez más cercanos a lo literario. Resulta interesante que Jiménez en su ensayo toca ciertos aspectos que también fueron objeto de elaboración literaria, sobre todo en la narrativa. Jiménez señala un dato profundamente político, si bien visible como si fuese un asunto meramente sociológico: asociar el desarrollo de un país con la actividad agraria. «Mentira que el trato cerrado con la tierra al procurar holganza económica, procura a la vez el sentido claro del destino de un país», sostiene con firmeza. El hombre nuevo no es quien se enriquece con la actividad agraria, porque será «el rico indiferente al día siguiente». Pues, bien, no son sino estos asuntos los que habían tratado y seguirían tratando varios escritores costarricenses, desde «La Propia», de González Zeledón, hasta *Juan Varela*, de Herrera García y, en general, la novela neorrealista de los decenios siguientes (Fallas, Dobles, Gutiérrez). Consecuencia de esta falacia: que el país «será la finca administrada por el sistema de planillas semanales».

El otro asunto es un aspecto principalmente estético-ideológico, ya señalado brevemente aquí. El afán de renovación —social, política, cultural— coincide también con los proyectos de cambio literario. Sobre todo después de 1925, empezaron a aparecer algunas manifestaciones del vanguardismo literario en las letras costarricenses; esto es, la adopción de algunos aspectos de la gran revolución estética que significaron los movimientos de vanguardia en Europa y en Hispanoamérica. Aunque tímidamente, Costa Rica adoptó algunos de estos aspectos, siempre bajo el manto del afán renovador[3]. Escritores como Max Jiménez, Francisco Amighetti, Isaac Felipe Azofeifa y José Marín Cañas efectuaron algunos escarceos y configuraron otro concepto de lo literario. También hubo artistas plásticos como Juan Manuel Chacón, Francisco Zúñiga (al igual que Amighetti y Jiménez, escritores y artistas a la vez), que modificaron notablemente las direcciones del arte en Costa Rica, a contrapelo del arte académico tradicionalista.

Este ensayo recoge y desarrolla algunas ideas fundamentales comentadas en «Ante el Monumento Nacional», de García Monge. Desde luego, no es por azar que ambos hayan aparecido, con pocos años de distancia, en la misma revista y que, de paso, Jiménez menciona a su editor y mentor como «nuestro don Joaquín García Monge». Es, como queda dicho, un ensayo político, pero al mismo tiempo estas páginas de Jiménez podrían constituir un marco de referencia más amplio y abarcador —si bien no el único, aclaremos— desde el que podrían establecerse vínculos con la literatura de creación propiamente dicha (sobre todo con la narrativa de la época), porque recoge ideas y puntos de vista asociados a nuevas aspiraciones, a unas tendencias políticas que se afanaron por renovar (palabra cara entonces) el proyecto de nación. El «hombre nuevo» sería una especie de icono (y como tal simbólico) de ese proyecto, no siempre bien formulado pero muy a flote, de una imagen de patria distinta, más hecha al porvenir que al pasado.

3 Ver: Carlos Francisco Monge. *El vanguardismo literario en Costa Rica*. Heredia, Editorial Universidad Nacional, 2002.

«Aguas negras»[1], de Alfredo Castro Fernández

Escena IV
(Raúl se pasea. Vera de pie lo sigue con los ojos)

Raúl

Esta noche, entonces, cumpliendo las órdenes de Buxter, duermo en el bungalow[2] cerca de ti, justamente la víspera del regreso de Miguel. ¿Y admites eso?

Vera

Sí.

Raúl

¿No tienes miedo?

Vera

¿De ti? No.

Raúl

¿De quién entonces? ¿De qué?

Vera

De lo que dijo Buxter.

---

1 Tomado de: H. Alfredo Castro Fernández. *Aguas negras*. San José: s.p.i, s.l., 1947, según traducción de María Rosa Picado Chacón y Abelardo Bonilla. La obra fue escrita originalmente en francés; su autor firmó todas sus obras con el seudónimo *Marizancene*.

2 *Bungalow* (voz inglesa): casa pequeña de una sola planta que se suele construir en parajes destinados al descanso (DRAE).

Raúl

¡Ah…! Esto ya es mucho. Buxter es un cretino. Marcha cuesta abajo que da lástima. ¡A lo mejor ha llegado un rudo pionero! El sol del trópico le ha desquiciado el cerebro. ¡Pobre hombre! Ahora lo vemos enfrentarse a una zona imaginaria que él había creado. Darle un alma a la zona. Es para reír a carcajadas. Buxter el realista, convertido en romántico. Y para cualquier asunto consulta al Bureau of Research, Washington D. C. Y el *Bureau* le manda informe tras informe. Y no es esto todo: ese pobre negro demente que él trata de cazar como a una fiera. Una historia trágica. ¿Quieres que te diga lo que pienso? Buxter teme al negro y cree en los poderes maléficos del Cristo Negro.

Vera

Hay que creer en él, hay que temerle.

Raúl

¿Entonces tú también? Todos son presa de esa majadería. Pronto estaremos en un asilo de locos. Cómo, ¿tú, Vera? Espera que coja al Cristo Negro y verás adonde lo mandaré: al despacho de un alienista.

Vera

Buxter está en lo cierto.

Raúl

Buxter es un hombre terminado. ¿Oíste lo que dijo sobre las plantaciones de Río Aguirre? (*Imitándolo*) «Ni un *cent*». Me toma por un novicio en la zona. En esto, yo sé lo que hago. Además, noto que no le eres indiferente. Te acaricia las manos…

Vera

Bien sabes que eso no tiene importancia.

Raúl

No quiero merodeadores. Ni Buxter, ni Miguel.

Vera

¿Entonces?

Raúl

Yo.

Vera

Ah… vamos.

Raúl

Estás prevenida. Entre tanto, esta noche duermo aquí.

Vera

¿Hablas en serio?

Raúl

Sí. ¿Crees que es admirable lo que has hecho? Mandar mis cosas a ese rancho cuando tenía mi cuarto en el *bungalow* y habría sido tan agradable encontrarnos frente a frente en la mesa.

Vera

Muy sencillo… Mi techo, mi mesa y, en ausencia de Miguel, probablemente mi lecho.

Raúl

Exactamente: tu lecho, y tú en él.

Vera

Cínico.

Raúl

(*Mirándola con firmeza en los ojos*). Confiesa: cuando estabas sola en tu cama, ¿en quién pensabas? ¡En Miguel, que estaba en el hospital, o en mí, que dormía

en el rancho?

Vera

No estabas en el rancho.

Raúl

Cierto. Estaba en Bonifacio.

Vera

Truhán[3].

Raúl

Bueno, ¿en quién pensabas?

Vera

En ti.

Raúl

Eres valiente.

Vera

(*Mirándolo de reojo, sonriente*). Te dejas crecer la barba, probablemente forma parte de los recursos escénicos para la seducción.

Raúl

No necesito de eso contigo. (*Toma asiento en la mesa y Vera lo hace al otro lado, frente a él*)

Vera

Debo confesar que la barba te cae bien. Esos pelos negros y enrizados enmarcan la cara y le dan cierto aire salvaje. No deja de producir su efecto.

3 *Truhán*: sin vergüenza, que vive de engaños o estafas; pícaro, bribón (DRAE).

Tus ojos adquieren más brillo. Eres hermoso y me gustas. ¿Te dejo pensativo?

Raúl

¿Encuentras bien revelarte como lo haces?

Vera

Bien, no. Honrado. No te temo.

Raúl

Eso se dice fácilmente.

Vera

(*Seria*). Voy más allá: te amo.

Raúl

¿Cómo?

Vera

(*Con calma*). Sí, te amo. Lo sabes. Es un sentimiento que he dejado entrar en mi corazón. Ahí está y ahí permanecerá. No puedo hacer nada contra esto. Aun más, no hago nada para arrancarlo. Dicho esto, soy la esposa de Miguel, seguiré siéndolo y no permitiré la menor indignidad y, menos todavía, una infamia.

Raúl

Indignidad, infamia, sentimientos, corazón, ¿qué quiere decir todo esto? ¿Crees todavía en esto después de tres años? ¿Crees en todas esas tonterías? ¿Tu corazón? Pero no se trata de tu corazón… (*Sombrío*). Se trata de otra cosa que hará de ti la mujer que tú quieres ser y que no dejas manifestarse porque guardas todavía no sé qué vestigios morales de otro mundo.

Vera

Raúl, ¿qué buscas? ¿Mi odio?

Raúl

Tu amor, tu odio, ¿qué me importa?

Vera

Bruto.

Raúl

Vera, tú y yo estamos unidos por extraños lazos que nadie ni nada podrán desatar.

Vera

Me defenderé.

Raúl

Nada conseguirás.

Vera

Estoy segura de mí. Abandonaré estas tierras, si es necesario.

Raúl

Demasiado tarde. Tienes la zona en la sangre.

Vera

Poco me importa, soy fuerte.

Raúl

(*Coloca los codos sobre la mesa y apoya la barba en sus manos, mirando con intensidad a Vera*). Entremos en la lid.

Vera

(*Inconscientemente toma la misma actitud que Raúl: los codos sobre la mesa, la cara en las manos. Parece estar lejos de todo lo que la rodea y preocupada únicamente en ver a Raúl frente a ella. Su voz revela profunda perturbación*).

Dame tu mano. (*Vera mantiene la mano de Raúl entre las suyas y lo mira largamente; luego la lleva a la boca y muerde, hundiendo lentamente los dientes en la carne hasta hacer brotar sangre. A pesar del dolor, Raúl permanece impasible*).

Raúl

(*Retirando su mano y mirándola*). ¡Caramba!

Vera

(*Volviendo a la realidad al ver correr la sangre*). ¿Te duele? ¿Quieres agua oxigenada?

Raúl

No, gracias, deja que corra la sangre de tu mordisco. Sentí penetrar en mi carne tus dientes blancos como cuchillos afilados y luego el fuego de tus labios sobre mi mano.

Vera

Sí. Llevé mis labios a tu mano y mis dientes se hundieron lentamente… Tuve la sensación de morder una fruta madura… Después mordí con el furor de una bestia salvaje. ¡Es atroz! (*Vera se levanta y va a la puerta del porche*[4]*, se pasa la mano por la frente y mira a lo lejos el sol rojizo que se hunde en el mar. La brisa marina del atardecer tranquiliza su ánimo. Luego dice con calma*): Dile a Domingo que traiga tus cosas al *bungalow*.

Raúl

No hay prisa, Vera. ¿Siempre segura de ti?

Vera

Sí. Fue debilidad de un momento. Soy fuerte.

Raúl

(*Con un gesto brutal, Raúl la toma de un brazo y la empuja con fuerza contra*

4 *Porche* (del catalán *porxe*): soportal, cobertizo (DRAE).

la pared). ¡Toma!

Vera

¡Salvaje!

Raúl

Llama.

Vera

¡Cobarde!

Raúl

Pide socorro.

Vera

Es inútil. No tengo miedo. Puedes matarme que no cederé.

Raúl

Veremos.

Vera

(*Se descalza y corre hacia el otro lado del living-room*[5]. *Permanece de espaldas contra la pared, inclinando el busto hacia adelante como si fuera a saltar; todo en ella vibra como en un bello animal que se prepara para la defensa*). Si tuviera un arma te mataría.

Raúl

(*Tirándole el revólver a los pies*). Anda, recógelo… No puedes, no tienes ni el valor ni la voluntad para hacerlo. Solo tienes la indecisión de tus pensamientos y de tus sentidos y la fascinación de fuerzas extrañas, cuyo atractivo sientes hondamente. Estás ahí palpitante en el voluptuoso despertar de tu belleza… Nuestros soles han adelgazado tu cuerpo, dorado tu piel, fortalecido tus

5 *Living room* (voz inglesa): cuarto de estar (DRAE).

músculos… Estamos frente a frente y en el desvanecimiento de nuestros pensamientos, en la locura…

Vera

¡No… No! (*Tras unos momentos de vacilación, Vera se lanza rápida hacia el porche. Adoración aparece en el umbral de la puerta y toma a Vera por los brazos obligándola a entrar de nuevo y entregándola a Raúl que se lleva a su presa*).

Adoración

Vera, eres una mujer de nuestras tierras… como nosotras… una mujer de la zona.

Fin del primer acto

Comentario

A la obra teatral *Aguas negras*, a la que pertenece esta escena, la rodean ciertas condiciones particulares. En primer lugar, fue originalmente escrita en francés. Su autor, Alfredo Castro Fernández (1889-1966) se radicó durante muchos años en Francia, y allí escribió casi toda su producción literaria. *Aguas negras* fue publicada en Costa Rica, traducida por Abelardo Bonilla y María Rosa Picado, en 1947, y no fue sino hasta 1998 cuando se estrenó en San José. Además, Castro Fernández siempre utilizó, para sus publicaciones, el seudónimo *Marizancene*.

Esta escena es la final del acto I, y corresponde al encuentro entre Vera y su cuñado Raúl. Vera es una mujer joven que vive en una casa cercana a una gran plantación bananera, en algún lugar caribeño; Raúl, también de aspecto joven y vigoroso, pernocta en una cabaña, cercana; Miguel, su hermano y marido de Vera, está ausente, hospitalizado por haber contraído el paludismo.

En el diálogo que sostienen se alude a dos personajes interesantes, si los situamos en el contexto de las letras costarricenses. Por un lado, Buxter: un empresario estadounidense, encargado de la administración de las plantaciones bananeras; personaje arrogante, presumido y poderoso; es el representante de una empresa bananera transnacional que explota los recursos naturales de la zona. Por otro lado, el conocido entre los lugareños como el Cristo Negro, personaje enajenado, que deambula por el lugar, amenazante y solitario. Son los dos extremos que Castro Fernández procura mostrar como propios del mundo que quiere representar: *a.* el mundo primitivo, supersticioso e idólatra, de los habitantes negros, nativos de la zona; *b.* el inmigrante poderoso, dueño del capital y los recursos, que toma para sí el lugar y las vidas de los demás. Insertas en ese mundo desigual, las vidas de todos los demás, que de alguna manera también están atrapados en un entorno hostil y abrumador.

En esta escena hay un doble enfrentamiento. Vera y Raúl manifiestan mutua atracción sexual, y al mismo tiempo cada cual procura conservar el control de la situación y de su propia independencia. La implícita presencia del marido, Miguel, no es obstáculo para dejar de lado unas normas sociales que ya parecen obsoletas o, cuando menos, impertinentes. El otro enfrentamiento, tópico en el neorrealismo literario, se da entre los personajes y su entorno material; es decir, entre el mundo natural y quienes la habitan. «Aguas negras», por supuesto, no solo es el título de la obra, sino una alegoría.

Las «aguas negras» son las casi inhóspitas zonas tórridas de la región atlántica. Interesante: la compañía bananera se denomina «Tierras calientes», con lo que se alude además a las difíciles condiciones climáticas y geográficas, cuyos habitantes no tienen otra opción que soportarlas, porque no pueden combatirlas ni transformarlas. En ese espacio, siempre cercano al mar, se escenifican los conflictos entre los personajes, pero además entre éstos y el ambiente

tropical. Se añade un aspecto más: el contraste entre quienes proceden de la civilización (los empresarios, los inmigrantes de la meseta) y los habitantes nativos de la región. Unos, los intrusos, que ven en la zona el espacio para el comercio y la explotación de los recursos o, en el mejor de los casos, como sitio de holganza; otros, los lugareños, que se asocian a la exuberante naturaleza, a unas condiciones de vida particulares, que los distinguen (o separan) de quienes no son «de su raza» (expresión de uno de los personajes), a lo que se añaden sus creencias y supersticiones. Ejemplo de este último estereotipo es el Cristo Negro, personaje con «poderes maléficos», capaces de destruir a cualquiera. Porque el trópico y sus condiciones «desquician el cerebro» (como le ocurrió a Buxter). La escena —y la obra en su totalidad— vuelve sobre el tópico de la oposición entre civilización y barbarie.

Esta oposición toca, también, y de manera particularmente significativa, las relaciones entre los personajes; relaciones, especialmente de poder. El diálogo que sostienen Vera y Raúl, más que diálogo, parece una contienda entre dos voluntades: una posesiva y convencida de una condición superior (Raúl), apoyada en un evidente androcentrismo, de cuño tradicionalista y elemental; la otra, de quien busca mantener el control de su vida y de su entorno, y al mismo tiempo sobrevivir a un sistema de dominación machista. La escena misma no es otra cosa que un desarrollo hacia la demostrada consolidación del poder del varón, poder asociado, además, a la posesión sexual sin solución de continuidad.

Escenas o situaciones como la descrita son frecuentísimas en la literatura; en el caso de las letras costarricenses interesa analizar el punto de vista que se adopta, cuando entra en juego esta señalada relación de poder entre una pareja, porque hay un esquema de relaciones sociales (aceptadas como propias o consolidadas) en las que el varón es quien domina y decide y la mujer quien adopta, no con su voluntad siempre, una posición sumisa. Este tratamiento del tema o, más bien dicho, la aproximación al asunto, también ha ido evolucionando. Ya a lo largo de la década de 1940 empiezan a aparecer otras alternativas y enfoques. Se empieza a reivindicar el papel de la mujer; con ello, los papeles se van paulatinamente modificando.

«Se oye venir la lluvia»[1], de Isaac Felipe Azofeifa

La casa de mi infancia es de barro del suelo a la teja,
y de maderas apenas descuajadas, que en otro tiempo obedecieron
hachas y azuelas en los cercanos bosques.
El gran filtro de piedra vierte en ella, tan grande,
su agua de fresca sombra.
Yo amo su silencio, que el fiel reloj del comedor vigila.
Me escondo en los muebles inmensos.
Abro la despensa para asustarme un poco
del tragaluz, que hace oscuros los rincones.
Corro aventuras inauditas cuando entro
en el huerto cerrado que me está prohibido.
En la penumbra de la tarde, que va cayendo lenta
sobre el mundo, el grillo del hogar canta de pronto,
y su estribillo triste riega en el aire quieto,
paz y sueño sabrosos.

Cuando venían las lluvias miraba los largos aguaceros
desde el ancho cajón de las ventanas.
Nunca huele a tierra tanto como esa tarde.
Se oye la lluvia primero en el aire venir como un gigante
que se demora, lento, se detiene y no llega,
y luego, están ahí sus pies sobre las hojas, tamborileando,
rápidos, mojando,
y lavando sus manos de prisa, tan de prisa, los árboles,
el césped, los arroyos,
los alambres, los techos, las canoas.

1 Isaac Felipe Azofeifa. *Vigilia en pie de muerte.* San Salvador: Ministerio de Educación Pública, 1961.

Pero también su llanto desolado,
su sinrazón de ser triste, su acabarse de pronto,
sin objeto ni adiós,
para siempre en mi infancia, para siempre.

Llueve en mi alma ahora, como entonces.

Comentario

Estamos ante un poema. Y observemos bien esa primera afirmación: ante un poema. ¿Por qué ante un poema?, ¿porque está escrito en verso, porque su autor distribuyó el escrito en pequeños grupos que denominamos estrofas?; ¿porque parece querer expresarnos un mensaje mediante unas figuras retóricas, incluidas sugestivas comparaciones?; ¿porque nos habla de unos sentimientos que el poeta experimenta ante el tema desarrollado? Pues bien: digámoslo con una respuesta coloquial que por lo general, aun con su carácter absurdo o contradictorio, suele tener algún sentido: sí y no.

Ante la lectura de un poema, como lectores solemos recibirlo y aceptarlo desde un canon literario; es decir, en posesión de una ideología literaria; como si dijésemos, desde una especie de enciclopedia literaria mental (que no hemos inventado, sino que se nos ha dado). Por ello, cuando les presenté este texto como poema y le hemos dado su lectura, sí nos ha parecido que se trata de un poema. Por una parte estábamos condicionados por una forma de ver que este escrito es un poema; nos lo adelantaron y lo hemos leído con esta premisa en mente, que hemos podido ir comprobado a lo largo de la lectura. Pero esto mismo nos lleva a decir que este no es un poema tan solo por estar escrito en versos, con estrofas, con unas cuantas metáforas por aquí y por allá, o simplemente porque nos emocionó o nos «conmocionó» el ánimo. Eso no necesariamente es un poema: podría ser, por ejemplo, el relato de un acontecimiento extraordinario y difícil de explicar, por parte de alguien que se nos acerca, aterrorizado, porque ha visto descender en el parque del barrio un platillo volador; podría ser un ruego suplicante que el cliente de un banco le hace al gerente, con tal de que le apruebe un préstamo que le urge; podría ser incluso un discurso de plaza pública, hecho de cadencias, aliteraciones, sonsonetes y demás recursos retóricos.

Tanto el texto como nuestras lecturas pertenecen a una larga y muy profunda tradición literaria, de la que procede esta forma de escritura, este modo de expresión; dicho de un modo más concreto y práctico: porque corresponde a un género literario que podemos reconocer como tal. Esta «limpieza» inicial nos sitúa en un primer plano que no perderemos de vista: en el de nuestra condición de lectores, y por tanto conscientes de que ejercemos una actividad que depende tanto de nuestra particular habilidad de analizar y apreciar el texto, como de esa herencia literaria y cultural que no podremos dejar de lado.

«Se oye venir la lluvia» es un poema de Isaac Felipe Azofeifa, conocido poeta costarricense cuyo nombre está ya inscrito en el desarrollo de las letras costarricenses contemporáneas. Está incluido en su libro *Vigilia en pie de muerte*, que su autor publicó en 1961. No estamos ante un libro como podrían serlo muchos otros, en que se reúnen poemas, a modo de colección o recopilación, sino cuidadosamente organizado conforme a un plan, tanto temático como estructural. Así lo dejó manifestado en otros escritos suyos el propio

poeta. Son poemas, nos dice el autor, escritos a lo largo de la década de 1950; diez años en los cuales las preocupaciones —éticas, políticas y sociales— giraban en torno a la condición humana, cuando todavía se oían los ecos de la hecatombe nuclear y bajo la amenaza constante de una destrucción total de la vida humana y del planeta mismo. Se sentían perdidas, pues, las esperanzas humanas, y este pequeño país, tan dependiente y al mismo tiempo desamparado, tenía que coexistir con aquellas amenazas. Por ello el título mismo del libro, que lo ha explicado su autor, como lo he dicho, en algunas páginas autobiográficas que dejó.

Pero situados en este espacio concreto e irrefutable que es la materialidad del texto, podemos recorrer con paciencia y lentitud su lectura. La lluvia, como es de suponer, constituye un tema de una profunda y lejanísima tradición literaria; no podía ser de otro modo, por lo que ello significa en la vida humana y en la del planeta en general. Las evocaciones o los símbolos que se han generado a lo largo de la historia son, prácticamente, incontables. Se la ha asociado, principalmente, a su condición de agente fertilizador y con bastante frecuencia a un sentido de purificación. En el caso de culturas como la nuestra, tropicales, de fuertes y repentinos aguaceros, pero además fuente de riqueza y fecundidad, la lluvia queda asociada al mundo rural y con ello mismo, a lo primigenio, a la naturaleza derramando sus bienes. No quiere decir esto que no se pueda asociar la lluvia a la fatalidad, al peligro y a la destrucción, como cuando leemos historias de inundaciones, diluvios, correntadas asoladoras, destrucción de puentes y aldeas, etc. En este poema, el título mismo y las primeras líneas asocian ese elemento natural a su cercanía e inminencia («se oye venir…») y a un tiempo en que lo primigenio, lo originario se convierte en el tema central; en este caso representado por la infancia que a su vez significa el mundo original, el mundo de lo natural: «la casa de mi infancia es de barro del suelo a la teja». Esta cercanía entre el título y el primer enunciado conduce, por vía de la sugerencia y luego por una especie de marcación simbólica, a asociar la lluvia al retorno a un pasado feliz; así: se oye la lluvia, se evoca «mi infancia».

El despliegue de ese mundo de la infancia —ese *yo* en su infancia— se desarrolla en toda la primera estrofa. La infancia es un lugar, una casa, un espacio existencial en el que los objetos se relacionan entre sí y conducen a una impresión fundamental: la presencia del tiempo. La casa tiene un filtro de piedra, del que brota un «agua de fresca sombra»; también hay un reloj, que marca con constancia y fidelidad el tiempo; hay contrastes entre la luz y la oscuridad: el tragaluz, los rincones, la penumbra. Ese niño lejano y evocado (que hoy no está) vive sus aventuras: se esconde entre los muebles, abre la despensa, corre aventuras, entra en el huerto cerrado, mientras el tiempo transcurre («la tarde que va cayendo lenta»). El mundo, en este poema es la casa, la infancia y el transcurrir. Se desarrolla, si bien no en forma explícita,

aquella vieja metáfora heraclítea: el fluir del agua como imagen del tiempo; somos y no somos los mismos.

El poema, como el tiempo, transcurre. En la segunda estrofa se pasa de un tiempo verbal a otro: del pretérito imperfecto («venían») al presente («huele», se «oye»). Ahora el poeta (el hablante, el niño que ya no lo es) contempla su circunstancia, su presente: esta tarde, se oye la lluvia como un gigante que se acerca; todo es como de súbito, porque el gigante llega, lava sus manos de prisa, todo se cubre de agua, y con la misma sorpresa con que llega, se retira. Este «gigante» podría representar, simultáneamente, dos espacios de la imaginación: la fantasía infantil (hay innumerables cuentos de gigantes) y la conciencia del adulto (el tiempo y la naturaleza parecen gigantes). Ese «gigante», téngase bien en mente, se apropia de todo: de la tarde, del aire, de las hojas, de los árboles, del césped, de los arroyos, los tejados… y del alma misma del poeta.

Ese gigante, como de sopetón, se va transformando en el símbolo de la fugacidad de la vida y, por tanto, en el pasado perdido para siempre. Por ello el poema se cierra con una sensación de melancolía, de desasosiego, de congoja. Aparecen expresiones que ya nos parecen tópicas (aunque no por ello sin mérito literario, aclaremos): «llanto desolado», «sinrazón de ser triste», «acabarse de pronto», etc. Ya el poeta ha interiorizado lo que antes era el mundo exterior (casa, lluvia, muebles, ventanas, tierra, lluvia), en sensaciones del presente: estribillo triste, el acabarse de pronto, el adiós para siempre en mi infancia, por lo que se cierra el poema con aquel «llueve en mi alma ahora».

¿Qué nos dice hoy día este poema? ¿Qué podría decirnos a cada uno de nosotros, ya no como un grupo de lectores de este texto, sino como personas individuales y particularísimas? Como dice la expresión en italiano: *chi lo sa*: quién sabe… Nosotros, claro está, podemos responder por nuestra propia cuenta: «Yo sí lo sé —diríamos cada uno de nosotros—, porque para mí los aguaceros no significan lo mismo que para el poeta Azofeifa…». Y aquí podríamos tardar toda la noche hablando de nuestras propias sensaciones, de nuestras experiencias, de nuestros gustos y hasta de nuestra infancia.

Al acercarnos y recorrer el texto, nos hemos topado con varios elementos del contenido del poema, sobre los que como lectores tomamos rapidísimas decisiones (tan rápidas que apenas tenemos conciencia del proceso); entre ellas: una casa de barro, un filtro de agua, un tragaluz, el cajón de la ventana, el gigante, los alambres, las canoas… Poco a poco vamos comprendiendo que estamos ante la experiencia de mundo de un personaje de pueblo, casi de aldea rural. Solo en sus casas, y hace mucho tiempo (por lo menos hace ochenta o noventa años), se disponía de un filtro de piedra, para purificar el agua de uso diario; las paredes eran de adobe (es decir, de barro procesado) y las tejas eran de barro cocido. Además, el mismo piso era natural, es decir, de tierra. Si bien humilde (del latín *humus*, suelo), pensamos que era una casa solariega, donde

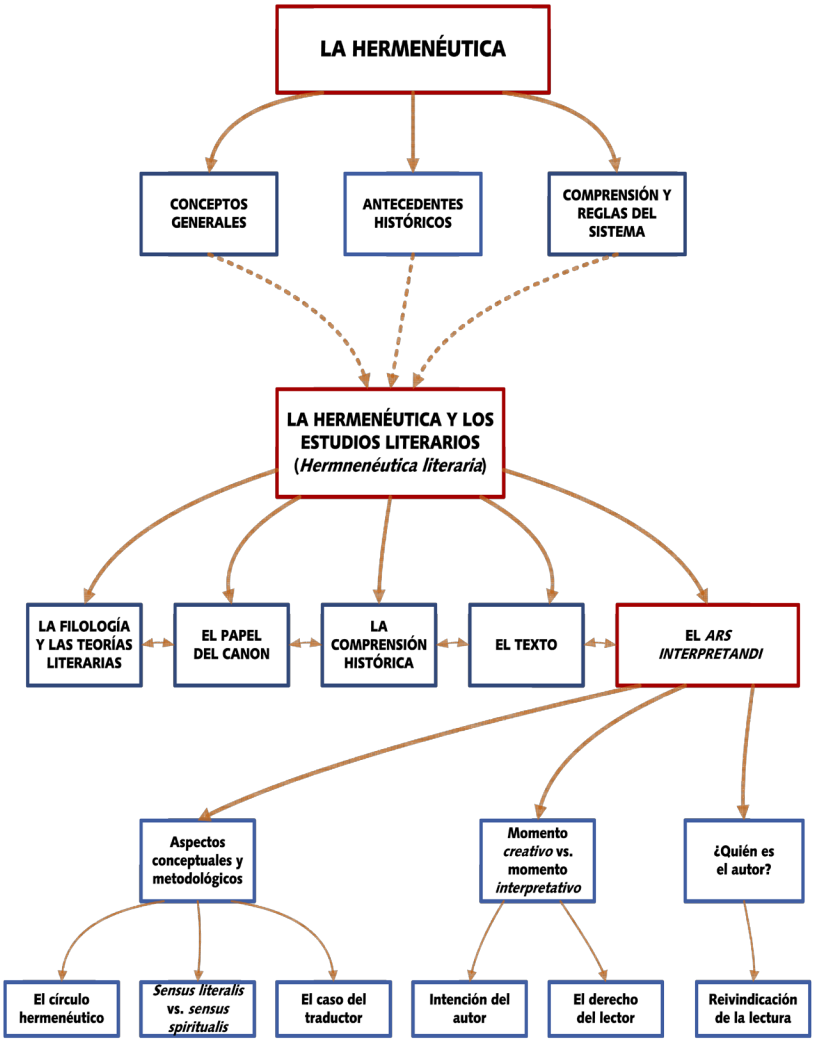
padres y abuelos, todos campesinos, convivían y compartían existencia. En el salón comedor imaginamos un gran reloj cuyo rítmico tictac todos pueden oír; hay un huerto donde los niños no pueden jugar, para evitar cualquier estropicio en las hortalizas, tan preciadas y necesarias. Y se contemplaba y oía el aguacero desde la ventana; desde «el ancho cajón de la ventana», que en nuestra arquitectura urbana contemporánea no hay, puesto que nuestras ventanas son hoy día planas, porque las paredes no son gruesas como las de las antiguas casas de adobe, donde sí se formaba un «cajón», donde acodarse e incluso instalarse, si fuese el caso. Pero también comprendemos muy bien el vocablo «aguacero», porque decir *aguacero* no es lo mismo que lluvia, chubasco, tempestad, rocío o galerna; no, es aguacero tal como nosotros lo conocemos, lo padecemos o lo gozamos: esa lluvia repentina, abundante e impetuosa, pero de corta duración. Es, por decirlo de algún modo, «nuestra lluvia».

Puede que estemos ante una imagen de la patria, que ya pertenece al pasado (incluso, al pasado del momento de la escritura del poema, que les he indicado que es, aproximadamente, de 1960). Valgámonos de una útil redundancia: el pasado ya ha pasado para el poeta, porque ese su pasado fue una época feliz, su infancia aventurera y de sueños sabrosos; infancia o pasado que ya ha perdido para siempre, lo que le produce melancolía, una vaga tristeza: la edad, como el tiempo y como el aguacero, ha llegado, como aquel gigante que llega lento y se detiene, con su llanto desolado. Para nosotros, aquí y hora, también ese tiempo ya no existe, también ha pasado, solo que nosotros no lo evocamos con la nostalgia manifiesta en el poema, sino con la impresión de que tampoco nos pertenece aquel pasado aludido.

El poema se muestra como una gran metáfora: de la historia personal de un escritor (el biográfico ciudadano Isaac Felipe Azofeifa), quien procura trascender con su poema —que no es otra cosa que un objeto artístico— esa experiencia particular y la convierte en un símbolo o incluso en una alegoría: el pasado perdido, la infancia, el recuerdo de una época feliz, que en algún episodio de ensimismamiento lo asocia a aquellas lejanas lluvias, como ésta que oye ahora mismo, que poco a poco se va acercando adonde él está (que no en aquella casa solariega) y que también lo envuelve y lo emociona: «Llueve en mi alma, como entonces», concluye el poema.

Diagrama resumen

Diagrama conceptual de los aspectos esenciales tratados en la sección introductoria de este tomo



Bibliografía de referencia

Carpentier, Alejo. «Semejante a la noche». *Guerra del tiempo y otros relatos*. Barcelona: Seix Barral, 1978.

Carroll, Lewis. *Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas*. Barcelona: Blume, 2009.

Chavarría, Lisímaco. «El yigüirro». *Manojo de guarias*. San José: Imprenta Moderna, 1913.

Fallas, Carlos Luis. *Mi madrina*. San José: Imprenta Falcó, 1954.

Dilthey, Wilhelm. *Dos escritos sobre hermenéutica*. Trad. A. Gómez Ramos. Madrid: Istmo, 2000.

Eco, Umberto. *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen, 1979.

---------. *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen, 1992.

Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme, 2007.

---------. «Texto e interpretación». En: José Domíguez Caparrós, ed. *Hermenéutica*. Madrid: Arco Libros, 1997.

García Monge, Joaquín. «Ante el Monumento Nacional». *Repertorio Americano* III, 29 (1921): 29-31.

González Zeledón, Manuel. «La propia». *Páginas Ilustradas* VII, 239-240 (1910): 79-85.

Gutiérrez Mangel, Joaquín. *La hoja de aire*. Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1968.

Heidegger, Martín. *El ser y el tiempo*. México: Fondo de Cultura Económica, 2008.

Marchena, Julián. «Vuelo supremo». *Alas en fuga*. San José: Editorial Lehmann, 1941.

Martí, José. «Nuestra América». *Tres documentos de nuestra América*. La Habana: Casa de la Américas, 1979.

Platas Tesende, Ana María. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Espasa, 2000.

Ricoeur, Paul. «La función hermenéutica del distanciamiento». *Del texto a la acción: ensayos de hermenéutica II*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010.

--------. *Teoría de la interpretación*. México: Siglo XXI, 1995.

Ruiz, Juan. *Libro de Buen Amor*. Madrid: Editorial Gredos, 1967.

Schleiermacher, Friedrich. *Sobre los diferentes métodos de traducir*. Madrid: Gredos, 2000.

Salazar Herrera, Carlos. *Cuentos de angustias y paisajes*. San José: Imprenta Atenea, 1947.

--------. *Cuentos de angustias y paisajes*. San José: Editorial Fernández Arce, 1968.

Vincenzi, Moisés. *El arte moderno*. San José: Imprenta Lehmann, 1937.

Cilampa *(segunda serie) es la colección de cuadernillos temáticos y de divulgación científica de la Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje; tiene como propósitos mayores, primero, la edición, digital e impresa, de obras de referencia y demostrada solvencia académica; segundo, la creación de una interesante oferta de materiales didácticos. Se trata de publicaciones breves, no superiores a ochenta páginas, destinadas a dar cuenta del desarrollo de las distintas áreas de conocimiento inscritas en el seno de la Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje; publicaciones cuidadosas en el desarrollo del contenido técnico, concebidas mediante líneas editoriales específicas, escritas en un estilo llano y explicativo, de naturaleza monográfica o miscelánea, diseñadas con esmero y editadas en arreglo con los modernos preceptos editoriales.*

Comisión editorial de la Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje
Universidad Nacional (Costa Rica)

D. Gabriel Baltodano
D.ª Sherry Gapper
D. Carlos Francisco Monge
D.ª Ileana Saboría (directora ELCL)
D. Andrew Smith
D.ª Judit Tomcsányi
D. Jimmy Ramírez
D. Francisco Vargas

Impreso en Heredia

La historia de la lectura y la teoría de la hermenéutica obedecen a problemas comunes, asociados con la ardua labor de transitar por textos, poderes, intenciones, géneros, estéticas, instituciones, épocas y modelos culturales de comprensión. Para la crítica literaria, es inevitable reflexionar en torno a la interpretación, tanto si se la concibe como meta final de la investigación como si se la descarta por impresionista. Importantes pensadores se han referido a los propósitos, medios y límites de la lectura; con frecuencia han reparado en el consustancial carácter ideológico de todas las explicaciones, que encubren apuestas y especulaciones. Este cuaderno *Cilampa* ofrece un acercamiento introductorio a tales problemas, a la vez que plantea ejercicios ilustrativos en torno a las letras costarricenses.

Carlos Francisco Monge
Profesor y ensayista. De profesión filólogo, ha desarrollado una intensa actividad en el campo de la docencia universitaria, que combina con estudios de crítica literaria en torno a las letras hispánicas, incluidos trabajos sobre la literatura costarricense. Tiene un doctorado en filología española por la Universidad de Madrid, y una trayectoria universitaria de más de cuatro décadas en la Universidad Nacional de Costa Rica. Entre sus ensayos literarios figuran *La imagen separada* (1984), *La rama de fresno* (1999), *El vanguardismo literario en Costa Rica* (2005) y *Territorios y figuraciones* (2009). Es autor también de cuatro antologías: *Antología crítica de la poesía de Costa Rica* (1993), *Costa Rica: poesía escogida* (1998), *Contemporary Costa Rican Poetry* (edición bilingüe, con las traducciones al inglés de Victor S. Drescher, 2012) y *El poema en prosa en Costa Rica* (2014).

EDICIONES
ESCUELA DE LITERATURA
Y CIENCIAS DEL LENGUAJE

UNIVERSIDAD
NACIONAL
COSTA RICA

ISBN 978-9968-9863-7-3

ISBN: 978-9968-9863-7-3
9 789968 986373