HABIA UNA VEZ...

mito o realidad

Rafael Pérez Miguel

eduna

Colección Guayabo Nº 1

Había una vez. . . mito o realidad,
de Rafael Pérez Miguel

Consejo Editorial de la UNA

Faustino Chamorro González (presidente),
Carlos Manuel Vicente Salazar, Antidio Cabal González, Benedicto Víquez Guzmán,
Guillermo Quirós Alvarez y Astrid Segura Alvarez

Primera edición, mayo de 1989
Tirada de 1.000 ejemplares
En papel bond y cartulina lino

Cubierta de Faustino Chamorro Calvo

(c) Editorial de la Universidad Nacional
Apartado 86–3000. Heredia. Costa Rica
Impreso en Costa Rica
Hecho el depósito de ley
Derechos reservados

CR863.44
P438h Pérez Miguel, Rafael.
Había una vez. . . : mito o realidad / Rafael Pérez Miguel. — — 1. ed. — — Heredia, C.R. : EUNA, 1989.
204 p. ; 21 cm.

ISBN 9977-65-030-6

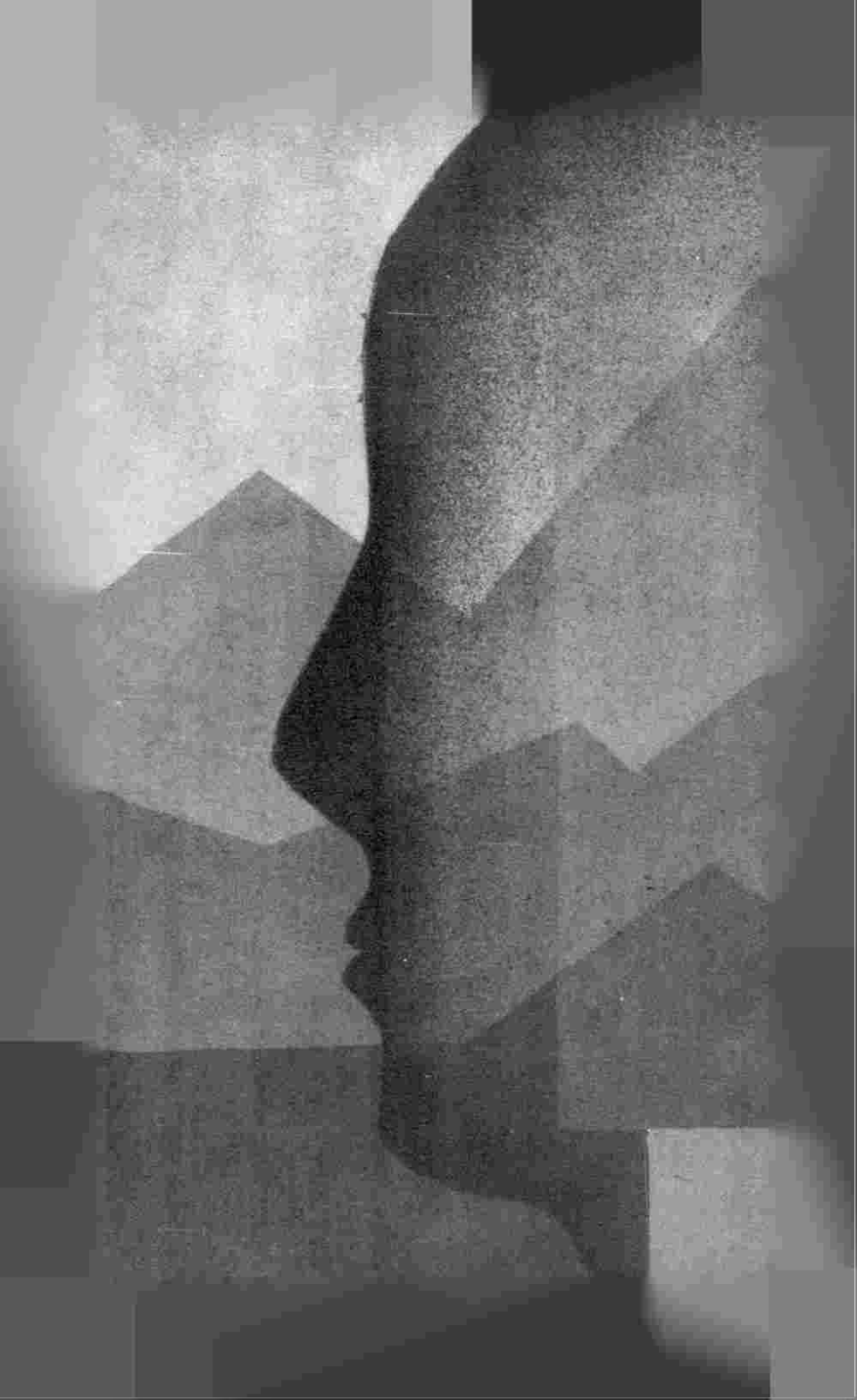
1. Cuento. 2. Literatura — Historia y Crítica.
I. Título.

Impreso en el Departamento de Publicaciones de la Universidad Nacional

HABIA UNA VEZ...

mito o realidad

Rafael Pérez Miguel



A Leonor, Ana y Rebeca:
principio, medio y fin
de mi existencia

Comprendí que, dice Adso, cuando no tenía una respuesta, Guillermo imaginaba una multiplicidad de respuestas posibles, muy distintas unas de otras. Me quedé perplejo.

– Pero entonces – me atreví a comentar, aún estáis lejos de la solución...

– Estoy muy cerca, pero no sé de cuál.

– ¿O sea, que no tenéis una única respuesta para vuestras preguntas?

– Si la tuviera, Adso, enseñaría teología en París.

– ¿En París siempre tienen la respuesta verdadera?

– Nunca, pero están muy seguros de sus errores.

– ¿Y vos? – dije con infantil impertinencia – ¿nunca cometéis errores?

– A menudo –respondió– Pero en lugar de concebir uno solo, imagino muchos, para no convertirme en esclavo de ninguno.

EL NOMBRE DE LA ROSA,
Umberto Eco

PRESENTACION

Desde el año 1983, la Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje (Universidad Nacional–Heredia) extendió su labor docente a otras regiones del país alejadas de la Sede Central. De esta manera, en 1983, se abrió el Bachillerato en la especialidad del español en Liberia; en 1984, en Pérez Zeledón, y en 1985 en Limón. Este último año fui designado para impartir los cursos de literatura. A raíz de este contacto con la realidad (profesores en servicio, cuyo acercamiento a la literatura se estancó en el método estilístico por carecer de nuevas oportunidades de actualización), nació esta obra, cuya finalidad básica es proporcionar a los profesores de español un tipo de lectura del texto literario que les permita relacionar el arte con la realidad que les circunda, mejorando sus conocimientos en torno a la enseñanza de la literatura.

Esta situación del profesorado costarricense tiene una causa histórica. La mayoría de los profesores de español en servicio se educó en la Universidad en la época en que la Estilística era la concepción teórica y metodológica básica, marco en el que fundamentan los análisis literarios que proponen a sus estudiantes, sin advertir que esta práctica rechaza la relación texto–sociedad, limitándose a captar aspectos formales y/o elementos expresivos de la obra, y a sentir el placer estético que provoca.

Normalmente, esta orientación analiza el contexto social como algo externo, pero no como el elemento estructurante de la obra literaria. Así nuestros profesores olvidan que el contexto histórico es (está) siempre (en) el texto afirmando y negando su calidad de referente; y que, por lo tanto, en

cuanto tal, conforma y determina la estructura misma del texto; que las referencias no son el "contexto", la realidad "extraliteraria" dentro de la cual se supone que ocurren los hechos de la ficción, sino que son el texto mismo. No se trata de que la literatura sea un reflejo de la realidad socio-histórica, sino "stricto sensu" de que la realidad socio-histórica determina las estructuras significativas de la ficción. La autonomía del texto no es independencia, sino un peculiar modo dialéctico de interdependencia entre el texto y la realidad que determina la estructura del texto literario.

El nacimiento del proyecto en contacto con la realidad estableció los criterios de selección del corpus: a) Debido a la falta de material en muchas de las instituciones educativas del país, se eligió un corpus de cuentos que aparece en **Textos de lectura y comentarios,** *libros que pueden fácilmente consultar y usar en sus lecciones; b) Se eligió narrativa corta -cuento- por presentar en síntesis los mismos procesos de transformación de nuestra sociedad que la novela; aparte de que el cuento es mucho más operacional en el aula debido a su extensión.*

Precisamente, superando el análisis estilístico, este estudio intenta sacar a luz pública las condiciones históricas, ocultadas por la clase "oficial", que posibilitan el relato, mostrando así el texto en un marco más amplio desde el que se origina; ensaya establecer relaciones dialécticas entre las formaciones económicas, las conformaciones ideológicas que surgen como formas de conciencia, y el texto literario, que a su vez contiene y supera las visiones ideológicas de cada grupo social; pretende descubrir la visión dominante del texto en contradicción con otras visiones, ideológicas; trata de leer los textos en lo que callan más que en lo que dicen, o mejor, desea leer en lo que dicen esencialmente lo que reprimen.

Es curioso observar cómo la institución crítica, en todos los países, opera una reducción de sentido, logrando "inmunizarnos" de los peligros del texto como productor de senti-

dos. La crítica no ve la "peligrosidad" del texto. Su lectura es de ocultamiento, de ahí que al Ministerio de Educación no le preocupa su lectura a nivel educacional.

Sin embargo, crítica y texto literario habían ocultándose y, por eso mismo, deben ser leídos en lo que callan más que en lo que dicen, pues ocultan la mediación simbólica en cuanto escamotean la relación de la obra con su formación socio-económica concreta; ocultan que el papel del texto es difundir una serie de mitos, que tienen como finalidad promover una falsa conciencia y ocultar la realidad. Es decir, la crítica "neutraliza", oculta la denuncia de la obra, al soslayar los problemas político-económico-ideológicos, y referirse sólo a los problemas estéticos de la obra. Nuestro análisis intenta descubrir ese deliberado ocultamiento.

Además, ante una crítica monosémica, se intenta devolver al texto su pluralidad contradictoria. Siguiendo a Barthes, se pretende así reivindicar el carácter simbólico del texto mostrándolo como una coexistencia de símbolos y, por consiguiente, de sentidos.

De esta manera, nuestra lectura del texto se enfrentará a la crítica del Orden, a la crítica oficial: la historia oficial. Nuestra lectura del relato implicará varias operaciones pero sobre todo establecer las contradicciones del texto en todos sus niveles, la multiplicidad de relaciones en el interior de estos niveles. Para ello seguiremos como procedimiento analizar la organización interna del texto, su estructura, para observar allí discursos heterogéneos, contradictorios: ideologías, silencios, lo no dicho, serán parte de este método que, ante todo, pretende analizar el texto como algo heterogéneo, relacionado con una realidad ambivalente y contradictoria.

Como procedimiento de análisis seguiremos los siguientes pasos: 1) A partir del análisis de los elementos inmanentes del texto, intentaremos encontrar la estructura significativa de la obra, el núcleo de significación que aglutina a todos los demás, núcleo que suele manifestarse a través de

oposiciones binarias. Esta estructura inmanente del texto estará relacionada con la estructura significativa social e histórica concreta, en un momento determinado de su historia; 2) A partir de las oposiciones, se podrá establecer los mitos que constituyen la conciencia real y la desmitificación –conciencia posible– relacionados con los mitos y la desmitificación de una sociedad concreta, en un momento de su historia. Así llegaremos a establecer las ideologías y visiones de mundo del texto en homología con las ideologías y visiones de mundo de una sociedad concreta, en un período de su historia.

Al concebir el relato como un texto referencial con desarrollo temporal, creemos que todo análisis de texto narrativo debe realizarse en función de un proceso de transformación con desarrollo temporal, dentro de una coordenada espacial, es decir, en presencia de una cosmografía, en cuyo interior esta transformación cobra espesor histórico-social.

Y como opinamos que el acercamiento a un texto puede realizarse de múltiples maneras, elegimos el método que propone Roland Barthes en el ensayo **¿Por dónde empezar?:** *partir de una situación inicial, encontrar allí una condensación de sentido organizada en códigos, compararla con la situación final, y proponer otros códigos para poder presentar no la verdad del texto sino su plural.*

Respecto al método queremos señalar una observación: aunque sabemos que el estudio de un texto literario no debe someterse a un esquema de lectura, pues los textos no son idénticos, sin embargo, lo hacemos por un afán didáctico: nuestro estudiante de secundaria, muchas veces, se encuentra con las manos vacías cuando se enfrenta a un texto, y este modelo de análisis que proponemos le permite visualizarlo en cuatro textos diferentes: **La propia,** *de Manuel González Zeledón;* **Nos han dado la tierra,** *de Juan Rulfo;* **El Matadero,** *de Esteban Echeverría, y* **La compuerta número 12,** *de Baldomero Lillo.*

Además de proponer un modelo de análisis, esta obra se propone analizar los motivos que tuvo el Ministerio de Educación Pública para incluir estos textos en el Programa de Español en secundaria. Y llegamos a la conclusión siguiente: porque exaltan los valores en que se sustenta el "statu quo" de la clase dirigente costarricense, que según Gaetano Cersósimo son: "Una Costa Rica paradisíaca **(La propia),** *sin problemas de analfabetismo* **(La compuerta número 12),** *de desigual distribución de la riqueza* **(Nos han dado la tierra),** *de tiranías o despotismos* **(El matadero)".**

De donde se deduce que no por simple casualidad estos cuentos han llegado a ser lectura obligatoria para todo costarricense, en el colegio. Desde su inclusión en el Programa oficial del Ministerio de Educación Pública, se han convertido en "clásicos" costarricenses, sumándose así a los medios de reproducción ideológica de la clase dominante, y leyéndose como el modo de representación de la sociedad costarricense.

Finalmente, queremos agradecer el apoyo institucional brindado por la Universidad Nacional de Heredia, para la elaboración de este proyecto de investigación número 853074; asi como las valiosas sugerencias del Dr. Juan Durán Luzio y del Lic. Carlos Santander Tiraferri, evaluadores del proyecto. Sin esta colaboración hubiera sido imposible llevarlo a cabo.

El autor

CAPITULO I

LA PROPIA, de Manuel González Zeledón

1. INTRODUCCION

Los pueblos se revelan –y a veces se rebelan– en su literatura. Y esta –reflejo de la realidad social, porque su creador no vive en un castillo de cristal sino en el mismo contexto socio–histórico, en las mismas circunstancias sociales de los personajes de su tiempo, con quienes comparte alegrías y tristezas, gozos y sufrimientos, dudas y esperanzas– manifiesta las características de su proceso histórico, su estructuración social, ideológica, política y, sobre todo, económica. Hoy ya es imposible separar lo poético de lo histórico. De ahí que realizar un estudio de una obra literaria conlleva ineludiblemente penetrar en su historia y en las motivaciones que la han hecho posible o imposible.

Por esta relación con la sociedad, la obra de arte constituye (junto con la historia, la ciencia y la filosofía) una actividad cognoscitiva, pues puede explicar y hacernos comprender lo que no puede explicar racionalmente la historia, la ciencia y la filosofía. De esta manera, la obra literaria, por su profunda vinculación con la realidad, tiene una función gnoseológica, pues constituye una forma de conocimiento. Más aún, en nuestro medio hispanoamericano, este conocimiento que presta la literatura se convierte en complemento necesario de la historia, de los "silencios" de la historia, siempre presentada desde el punto de vista del allá.

La relación que existe entre el texto literario y la sociedad, es decir, entre la estructura del texto y la estructura de la sociedad está mediada por una serie de estructuras

que transforman la realidad: estructuras mentales, formaciones ideológicas que traducen las condiciones históricas según el discurso dominante, el material lingüístico que, cargado de sentidos preestablecidos, se opone a una nueva significación/lectura del texto. Además, esta relación literatura–sociedad está también mediatizada por diversas instituciones que autorizan al texto en su literariedad, y determinan su aparición y más tarde su funcionamiento. Relación que debe entenderse de modo dialéctico en cuanto que el texto literario es también una institución –sistema que define reglas de producción, y es producto de las instituciones a la vez que productor de instituciones. De esta manera, toda nueva lectura del texto literario no puede olvidar estas estructuras de mediación, que son constitutivas del texto. Por eso, se debe reflexionar sobre la incidencia que tienen en el texto, ya que estas instancias, incluso, determinan un modo de lectura, *el* modo de lectura, pues actúan como un hecho jurídico que legisla cómo se debe recibir el mensaje. Con ello pretenden oponerse a la connotación, a la polisemia del texto literario, y presentar una lectura denotativa, monosémica, que apunta reductoramente a *la* verdad del texto.

2. Estado de la cuestión

La crítica literaria ha leído la historia narrada de **La propia**, (1) del autor costarricense Manuel González Zeledón (2) destacando varios tópicos (3):

1. Extensión: novela corta / cuento largo / cuadro de costumbres.

2. Estética: costumbrista / realista / naturalista.

3. Presencia del autor / ausencia del autor.

4. Lenguaje referencial / lenguaje no referencial.

5. Visión crítica de la realidad / visión acrítica de la realidad.

6. Estructura formal.

1. Respecto a la extensión de **La propia**, las opiniones de los críticos son diversas. Mientras que algunos estudiosos creen que es un cuadro de costumbres (4), otros un cuento (5), y hay quienes afirman que es una novela corta (6). No faltan algunos, sin embargo, que se mantienen en la ambigüedad sin inclinarse por ninguna de las nominaciones anteriores (7). No obstante, la mayoría ha apuntado el problema, pero no lo ha resuelto. En principio, ninguna de las denominaciones propuestas satisface plenamente y, a su vez, todas valen (8).

2. En relación a la estética, encontramos la misma situación. Las opiniones se dividen en dos tópicos: **La propia** sigue una estética realista costumbrista (9), o naturalista (10). O como sucedió anteriormente, la crítica no se define y deja la cuestión en la ambigüedad (11).

3. Respecto al tópico de la **presencia / ausencia del autor**, la crítica ha insistido poco sobre este aspecto. Sólo Alfonso Chase se ocupa del asunto para afirmar que en **La propia** "No hay épica ni lírica. Es sólo la presencia de un ser uniforme –el autor– que se pasea por todo el relato para darnos una visión unilateral y simple de la vida del pueblo" (12).

4. En lo que se refiere a la dicotomía **lenguaje referencial / lenguaje no referencial**, la crítica ha sido prolija en subrayar el aspecto referencial en Magón. La mayoría de los estudiosos sostiene que la obra de Magón es un medio eficaz para afirmar la nacionalidad (13), aunque no faltan críticos que sostienen que "el tema desarrollado en **La propia** corresponde a un suceso que ocurre independientemente de la época y de la condición social de los personajes" (14).

5. Todos los estudios, prácticamente hasta la década de 1980, han destacado el arácter crítico de toda la obra de Magón, basándose en u a de las características básicas del realismo costumbrista, dentro del cual colocan toda la obra

del autor costarricense (15). Pero esta creencia ha sido últimamente desechada por los últimos críticos, que han señalado la condición acrítica de **La propia**. Básicamente, los argumentos de los primeros se fundamentan en un supuesto implícito: como el realismo costumbrista refleja la realidad, la critica; lo cual hoy ha sido desenmascarado (16).

6. Finalmente, sólo hasta los últimos años se ha analizado la estructura formal de **La propia (17)**. Los críticos anteriores más bien enfatizaron en la estética de la obra, como vía de explicación de la misma (18).

En resumen, el verosímil crítico costarricense, al analizar **La propia**, elige como común denominador el cuento, la estética realista costumbrista con caracteres de naturalismo, la presencia del autor, el lenguaje referencial, la visión acrítica de la realidad, y la estructura formal como una degradación de los personajes; es decir, este relato fue leído de tal manera que fue neutralizado hasta hacerlo apto para la distribución en el sistema educativo costarricense como un relato, fundamentalmente, costumbrista. Es decir, la crítica ha operado una reducción de sentido encubriendo la relación obra–sociedad; así oculta la denuncia de la obra al soslayar los problemas sociales y referirse sólo a los problemas estéticos del texto.

3. La situación inicial

La situación inicial se abre con el título y las primeras frases (19). El título tiene diversas funciones y efectos, pero sobre todo persuade al lector a leer el texto, presenta el producto como un ente estético y oculta, al mismo tiempo, su carácter social.

Desde el título, este relato de Magón utiliza el esquema biográfico. Podría pensarse que es la biografía de la mujer; sin embargo, es más bien la biografía de toda una familia, por la relación de contigüidad de sus elementos. Incluso –por su rol– la biografía más bien parece la de ñor Julián (elemento masculino), por el carácter machista del contexto en que se genera el relato. Si ampliamos el refe–

rente, podría constituir la biografía de una República: una casita en la que priva más lo general que lo particular. Esta ambivalencia del título se mantendrá hasta el final del relato. Sólo al final (y quizá ni al final) desaparecerá la polivalencia.

La situación inicial en **La propia** presenta un mundo estable, paradisíaco, bucólico, sometido a un código moral instituido por la sociedad, en perfecto equilibrio, pues los personajes que lo componen se someten a las reglas del juego social: trabajo, religiosidad, procreación. Una verdadera Arcadia patriarcal con ñor Julián en el centro, como eje ordenador del universo familiar y social. Por ello, la impresión inicial de optimismo, armonía, exuberancia vital de un mundo en que privan las relaciones patriarcales.

Esta armonía social también se refleja en el lenguaje empleado por el narrador. Su discurso no presenta diferencias substanciales con el discurso de los personajes; aunque sean de estratos sociales diferentes, su lenguaje es semejante. El narrador impone su lenguaje a los personajes. Al ser él de la clase dominante, todos los personajes emplean el lenguaje de la clase dominante.

La situación económica de ñor Julián es envidiable; la prosperidad le sonríe. El es "el dueño del beneficio y del cafetal y del cerco y del potrero y de la 'bueyada' y de las sacas de leña y del trapiche del bajo y del cañal que lo rodea y del potro azulejo que en el caedizo se regodea con su buen cajón de pasto picado" (20). Obsérvese cómo el polisíndeton contribuye a crear atmósfera de abundancia, pues da la sensación de que ñor Julián es el dueño absoluto de todo.

"La casita es un enjambre" (p. 115). Pequeña como el diminutivo, pero llena de vida, movimiento, color: "amplio comedor... anchas ventanas... espaciosa sala" (p. 115). Es el mundo que Dios organizó como una verdadera joya de arte, una y armónica. Sin embargo, como en los enjambres lo que priva es la laboriosidad incansable.

En esta diminuta casa hay abundancia, porque hay producción: el café va formando primero "un montículo dorado" (p. 115); después, "sacos panzudos" (p. 115), "llenos" (p. 116), "repletos" (p. 117). Y hay producción, porque todos trabajan: "no paran las manos" (p. 115); ñor Julián "atiende a la delicada tarea de la pesa de los sacos llenos" (p. 116); sus hijos Bernabé y Zoila cosen los sacos; su esposa ña Micaela les imprime el sello que atestigua la calidad y procedencia del producto, así como el lugar de exportación, además de dedicarse al "trabajo durísimo de la piedra y de la batea en sus dieciocho años de matrimonio" (p. 117). Así, llevan al mundo a su perfección con su trabajo, dominándolo.

Saliéndonos del círculo familiar, ayudan a mantener este estado de abundancia "un mocetón robusto, cubierto de sudor y polvo, no da punto de reposo al manubrio del Campeón, que avienta y clasifica el café..." (p. 115); "las escogedoras apartando con primor los granos" (p. 115); "los peones del acarreo" (p. 115); la morena regordita, la negrilla, la vieja, unas cholitas, una rubia descolorida, una muchacha de quince años (pp. 115–116); unos mocetones que alzan en vilo los sacos, el bueyero que acomoda los sacos en la carreta, un muchacho, un chiquillo en el volador, unos peones, un arriero, un chacalín (pp. 117–118). Nótese cómo las virtudes que se señalan en ellos son precisamente aquellas que favorecen al patrón y sus negocios: honradez, sumisión y fidelidad.

Para ayudar en esta tarea, la naturaleza contribuye de manera eficaz "llenando de vida exuberante a la campiña (...). Ese sol que es nuestra gloria, sol tico, amigo nuestro, el gran peón sin salario, que vigoriza el cafeto, barniza la hoja, hinche de miel la roja cereza, seca el abejón, rasga la cascarilla, colora el pergamino, azulea el grano y..." (pp. 117–118). Es decir, con la suma de esfuerzos de una familia, de unos obreros y de una naturaleza ubérrima, ñor Julián se ha convertido en un verdadero exportador de café: "J. O. London" (p. 116).

En **La propia**, se da cita el tópico de la fecundidad de

la tierra en uno de los motivos más repetidos en la literatura de todos los tiempos: la generosidad de la tierra, el estado idílico de la tierra, en donde la virtud, la dicha no es no hacer nada –como podría pensarse–, sino el trabajo. El énfasis está puesto en este motivo porque es la base de la propiedad privada y de las relaciones mercantilistas entre los hombres. Sin embargo, el pasaje "ameno" es el que determina el carácter de los personajes. Las condiciones para trabajar en este marco natural son óptimas. La actividad fundamental es la agricultura (el café). Pero se escamotea la relación patrón/obrero, lo mismo que las relaciones de explotación.

La imagen de la naturaleza reafirma una visión feliz: el campo es la propiedad del oligarca, el lugar de donde proviene su riqueza, su poder seguro, su tranquilidad. Este "locus amoenus", alejado de cualquier conflicto, es el lugar de la armonía, el equilibrio, la felicidad. La naturaleza idílica, además, es generosa ("Mater Tellus"): proporciona al hombre todo lo que necesita; le ofrece espontáneamente sus dones; es pródiga, bondadosa e inmensamente rica. Esta imagen de la naturaleza oculta el problema del enfrentamiento del hombre con su medio, el trabajo del peón para conseguir su sustento. En este contexto, es improbable todo enfrentamiento: el del hombre con la naturaleza, y el del hombre–peón con su patrón.

Así el tópico de la fecundidad de la tierra está deconstruido; está leído de manera diferente al presentarnos también un mundo de mercado, de negocios. Hay una disfracción semántica: dos sentidos diferentes coexisten debido a la situación real de Costa Rica a finales del siglo XIX.

Y no para en lo económico la bonanza de ñor Julián, pues "en lo administrativo es Munícipe del Ilustre Ayuntamiento, en lo religioso, Vice–presidente de la Junta de Edificación del Nuevo Templo, y en lo político, es nada menos que Presidente Honorario del Gran Partido Progresista que trabaja por la candidatura presidencial del eximio Coronel don Torcuato Morúa" (p. 116). Así, ñor Julián es

toda una personalidad respetable en su comunidad, económica, administrativa, religiosa y políticamente hablando. Todo ello coincide con la imagen del gamonal que nos dan los sociólogos e historiadores contemporáneos: líder, padre, "centro" del orden y virtud. Es una imagen paternal, patriarcal. Es una visión positiva del gamonal, al presentarlo como modelo de trabajo, etc. Además, no se nota aire de superioridad respecto a los peones, se mueve en una aparente igualdad con ellos, pues trabaja junto a ellos. Así se ocultan las diferencias sociales y se subraya la relación familiar en el trabajo. Pero además de estas relaciones positivas, con valor de uso, aparecen -durante el proceso- otras negativas con valor de cambio. Estas segundas son las acciones que lo llevan a la catástrofe; son las causantes del mal, del castigo. Estas segundas relaciones son de interés "particular", que le hacen olvidar la hacienda, que es de interés "universal". Son relaciones de cantidad y no de cualidad como las primeras.

Podemos concluir, entonces, que "la casita" prospera económicamente gracias a la conjunción de varios factores: dueños de un beneficio y toda una hacienda, exportadores de café, trabajadores a su servicio; sin olvidar la variable naturaleza que ayuda a la prosperidad, aunque no la determina; pero, sobre todo ello, los altos precios del café, fijados desde Londres. Así quedan establecidas claramente las fuerzas productivas (21) y las relaciones de producción (22) de este mundo ordenado, establecido, paradisíaco, en el que reina el trabajo y como consecuencia la prosperidad: un orden capitalista, burgués. Es el Paraíso antes de la caída, donde se respetan las leyes.

La materia narrativa se ha organizado, de esta manera, en torno a determinados núcleos semántico-formales, que pueden establecerse a partir del conjunto de oposiciones y semejanzas que definen sus relaciones. Precisamente, en estos núcleos se ubican las contradicciones desde las cuales se genera el texto.

El primer núcleo semántico se organiza en torno al concepto **dueño**, a partir de una serie de elementos que re-

miten todos a una realidad de abundancia y poder, trabajo, dinero, salud, posición social, política, administrativa y religiosa. Sin embargo, no se puede reducir este núcleo semántico a una formulación abstracta –opuesta a **no dueño**– sino que es preciso analizar su configuración concreta. **Dueño** no es sólo porque tiene una casa, una mujer y unos hijos, sino porque constituye un "lugar" de intercambio comercial y por las relaciones sociales que privan en él, todas caracterizadas por la mediación del café. En efecto, lo que define la existencia del **dueño** son el beneficio, la hacienda, etc., lugares que configuran un espacio económico en el que ñor Julián logra sobresalir gracias a la exportación del café. Por eso, el analizar esta situación inicial ha hecho algo más que caracterizar el espacio social en el que se desenvuelve ñor Julián. Ha descubierto, además, el espacio desde el cual el **dueño** puede ser percibido como tal.

Podemos así establecer, desde el inicio de la obra, el enfrentamiento de dos categorías de personajes (23):

DUEÑOS	**NO DUEÑOS**
Julián Oconitrillo	Peones
Micaela	María Engracia
Bernabé	Madre de María Engracia
Zoila	Aureliano Meléndez
	Guardias
	Ñor Rivera

Los primeros constituyen la familia burguesa; los segundos, los proletarios. Obsérvese cómo sigue un modelo materialista. Así, la oposición económica es la relación más explicativa de la estructura narrativa de la obra.

4. Situación final

La situación final en **La propia** es catastrófica: ñor Julián en la cárcel por asesinato; su hija Zoila es una prostituta, que se "revuelca en el hediondo caño" (p. 124), anteriormente manceba de un policía de los de Orden y Seguridad; su hijo Bernabé en el Hospital a punto de morir a causa de las fiebres palúdicas; su mujer Micaela, un desecho; su hacienda y casa, embargadas. Han dejado de ser dueños y entran en el mundo de los proletarios. El lector presencia, de esta manera, la degradación total de la familia Oconitrillo, el descenso en la estructura social, la pérdida de su paraíso-finca, que el narrador nos había mostrado al inicio de la obra. Queda el problema del sentido; sin embargo, para la familia Oconitrillo, la historia se estructura de la bonanza a la miseria, de la vida familiar a la cárcel. No hay salvación posible para ellos desde el punto de vista del narrador.

Es curioso observar que el relato finaliza con las mismas palabras que inició: "Sí, señor; ¡ es la propia...! (p. 125). Estamos como al principio. No hay cambio posible. Debemos seguir en lo propio.

5. Agentes transformadores

¿Qué ha sucedido en medio de estas dos situaciones tan disímiles? ¿Cuáles son los agentes transformadores que han posibilitado el tránsito de una situación inicial de signo positivo a otra final de características negativas? Las causas no hay que buscarlas afuera. Están en la misma conformación del sistema social.

El sol tico, "peón sin salario", además de las funciones citadas, desempeña un rol desestabilizador:

> *"... el aroma le da, que en los festines*
> *la fiebre insana templará a Lieo"* (p. 118).

La naturaleza, el medio geográfico, aunque no determina, sí ayuda en el proceso de degradación que se va a

iniciar. La relación Julián-Lieo (24), la inclusión del texto clásico en el contexto costarricense propicia una lectura baquiana del texto: el sol "rojo como cara de borracho, quemante, abrasador" (p. 117), ese mismo sol quema y abrasa los instintos insanos de ñor Julián por María Engracia.

La presentación de esta muchacha de quince años en la obra es homóloga a la presentación del árbol de la vida en el Paraíso (25): "bueno para comerse, hermoso a la vista y deseable" (26). Aparece como señuelo para la caída, y como él, se convierte en una tentación:

> *"Mucho le gusta a ñor Julián, pero mucho, la tal María Engracia"* (p. 117).

> *"... un pedazo de cielo tropical como sólo en esta tierra bendita se ven y como sólo este suelo los produce: una muchacha de quince años, alta, flexible como rama de guayabo, de carnes firmes como el guayacán, de ojos y pelo negrísimos como el güiscoyol, de dientes parejos, blancos, pequeñitos, como granitos de elote tierno, morena con el tinte del cobre viejo y con la eterna y provocadora sonrisa en los carnosos labios de pitahaya; y una gracia, un contoneo y un palpitar de pasiones ardorosas cabrilleando en las húmedas pupilas, ensanchando las ventanillas de la nariz, vibrando en el turgente seno; es María Engracia, la guaria de Escazú, el macito de muestra de aquella villa famosa por sus muchachas galanas"* (p. 116).

Y lo que sirve de orgullo nacional, se convierte en piedra donde se puede tropezar. Ñor Julián no parece preocuparse por ello, y el dueño comienza por desear lo ajeno, lo **no propio**. La relación amorosa entre ellos constituye el conflicto, el hilo conductor del relato, pues la acción se va a desarrollar a partir del momento en el que María Engracia trabaja en el beneficio de ñor Julián. María Engracia "se vende" al patrón, y desde entonces se crean diversas situaciones que llevan a la ruina a la familia Oconitrillo (27).

Esta historia juega un papel transcendental en el texto, más allá de las historias de amor que aparecen en el cuadro de costumbres. El conflicto surgido entre el amor incestuoso de ñor Julián y María Engracia podría aparecer como un problema aislado, que no tiene nexos con otros elementos del mundo narrado. Así el conflicto aparecería superable por el castigo, y permanecería la visión idílica, ordenada, perfecta del narrador-oligarquía. Los elementos que confirman este hecho son el "amor" de ñor Julián por María Engracia. Sin embargo, su interés comercial, su papel de dueño son en definitiva los verdaderos causantes del hecho. Las relaciones entre ambos (como las de la oligarquía-dueños con los peones-no dueños) son comerciales; su vida es un comercio, como también lo es la de ñor Julián en relación a "London". De ahí que la historia de amor es el lugar en que se muestra un conflicto de relaciones sociales, económicas.

El mundo que rodea a ñor Julián no puede permitir la alteración de su código social, de sus normas de conducta. Así surgen una serie de advertencias que tienden a evitar el rompimiento del código. En primer lugar, son los peones del beneficio quienes censuran el comportamiento incestuoso del dueño:

> *"Todos lo notan: la rubia descolorida ya se lo hizo ver a las cholas, una de éstas al mocetón del aventador, éste a un arriero"* (p. 118).

De boca en boca, se transmite la noticia. Sin embargo, ñor Julián no escucha esta primera reacción de la colectividad ante lo que podía conducir al rompimiento del sistema dominante. Y le llega el segundo aviso del mundo familiar. Su esposa Micaela le insinúa:

> *"-Fulián, podías dejar quieta a la Engracia...*
> *-Y vos podías estar en lo que estás y dejarte de fisgoniar lo que no te importa"* (p. 118).

Ñor Julián, dueño absoluto no sólo de la finca sino

también de su casa, esposa e hijos (según el código costarricense), cegado, más bien reprende a ña Micaela por su protesta.

Finalmente, a través de cierta ironía (propia del pueblo costarricense), le llega un último aviso de un elemento joven de la comunidad:

"–¿Verdá, ñor Fulián, que al güey viejo le gusta el cojollo tierno?– insinúa el chacalín con sorna.

El gamonal coge al vuelo la puya, enrojece de cólera y con un "abreviú mocoso", da por terminado el incidente" (p. 118–119).

Las advertencias carecen de valor para ñor Julián. Ni escucha a los peones, ni a su familia, ni al chacalín. "Quién avisa, no es traidor", dice un refrán de nuestro pueblo. No obstante, ñor Julián no hace caso ni de los rumores de la gente, ni del ruego de su esposa, ni de la "indirecta" del muchacho. Ya ha tomado una decisión y nada lo detendrá:

"–¿Idiái, te resolvés?– susurra ñor Julián casi al oído de María Engracia.
–Hable usted con mama –contesta la morenilla ruborizada.
–Bueno, avisále que esta noche iré" (p. 118).

María Engracia no decide su destino (a causa del código tradicional costarricense: los hijos piden permiso a los padres para casarse), y deja el asunto en manos de su madre. Entre la madre y ñor Julián resuelven el problema:

"Seis onzas para entejar el rancho, un rebozo de seda de los atorzalados y una cerda parida desvanecieron los escrúpulos de la otra marrana y dieron por cerrado el infame trato" (p. 119).

La Arpía está simbolizando al oportunista económico, al parásito que quiere aprovecharse del trabajo de los demás. Es el símbolo más claro de la oligarquía de ese tiempo. La

visión de esta mujer como hembra fría, calculadora, que sólo piensa en su interés, atenta contra los valores que formalmente se asociaron con la visión idílica de la República liberal, a pesar de que esos son en realidad los valores de esa República; de ahí la contradicción entre lo negado y lo afirmado implícitamente. Para la Arpía –como para la oligarquía– priva lo cuantitativo, y no lo cualitativo que es el interés de los no dueños.

Lo que había comenzado con una declaración, se ha consumado a través de un trato –trato que se asemeja a una compra de una mercancía con valor de cambio–. La contradicción entre el lujo y abundancia de la oligarquía por un lado, y la precaria situación económica de **La Guaria de Escazú** por otra, fomentan en ella ambiciones que sobrepasan en ese instante sus medios. Esta contradicción entre sus pretensiones y su posibilidad de enriquecerse la convierten en una mercancía fácilmente accesible a las transacciones erótico–mercantiles de ñor Julián: él la ofrece lujo, y ella paga el precio que se le fija. Así las necesidades humanas parecen convertirse en ilusiones irrealizables, mientras que las necesidades socio–económicas aparecen como la única y verdadera medida de las relaciones humanas. Así se ha violado el código civil y el religioso, pues las relaciones entre ambos son pecaminosas. De ahí que los valores auténticos de la vida paradisíaca están señalados como inauténticos: el padre de familia, "religioso", "trabajador", es en realidad un Don Juan. Los valores son un puro formalismo en la sociedad patriarcal. Es el pecado, la caída. La sociedad vivía en perfecto equilibrio y armonía; apareció María Engracia como elemento desestabilizador; ñor Julián no eliminó el obstáculo y se consumó el daño.

Al producirse la degradación, sólo quedan dos opciones; o permitirlo perdonándolo, o castigarlo. Ahora bien, como el sistema no puede permitir su fracaso, al ocurrir este, sólo debe producirse el castigo. Pensando lógicamente, la sanción la debería recibir sólo el infractor: aquel que no supo respetar el código social. Las víctimas deberían, más bien, recibir satisfacción por el daño recibido. Veamos lo que sucede desde la perspectiva del narrador costarricense.

Desde el mismo instante en que se realiza el trato, comienza una nueva carga para ñor Julián "de costearles la penosa vida a la harpía y a la manceba" (p. 119). Después tres años de "fiestas van y fiestas vienen" (p. 119), de regalos, paseos, turnos, toros, retretas; todo para "dale gusto a la Engracia" (p. 119). El señor Vice-presidente de la Junta de Edificación del Nuevo Templo se había olvidado de lo **propio**, y seguía realizando lo **no propio**, causa de sus desgracias. El castigo, por eso, le despojará de la posición que mantenía y que, en alguna forma, lo hacía capaz de violentar el código del sistema

Su poder económico decae, pues "los 'Lachures' ya no querían hacerle más adelantos" (p. 119); baja el precio del café en "London" (p. 120); el Gobierno se niega a recibir productos (dulce) de sus contrarios (p. 120); le hipotecan el beneficio de café; se ve en la necesidad de vender la montañuela a un precio ruin; por otro lado, "las deudas engrosando los intereses que se acumulaban" (p. 120); y, por fin, el embargo de sus bienes. Sólo le queda el trapiche y el cañal de su esposa para poder medio subsistir como animales, y María Engracia, última posesión de ñor Julián, que ya comenzaba a dar amagos de tormenta en Boca de Río Grande ante la mirada de Aureliano Meléndez, mandador de don Leoncio, "mozo apuesto y pendenciero, gastador y rumboso, tocador de vihuela y echador de coplas" (p. 120), primo segundo de la hembra y con el mismo padrino de bautismo que ella.

Ñor Julián es castigado también en lo político al ser derrotado en las elecciones el Partido Progresista y morir el Coronel Morúa. El castigo no finaliza ahí. Ahora resta sufrir en carne propia el peso de la miseria. Ñor Julián, María Engracia y la harpía deben trabajar como bestias en el trapiche para poder vivir de la venta de dulce en San José. La peor parte la recibe la vieja:

> *"mal comida, mal servida y peor tratada por ambos, era la bestia de carga de la pareja: ella aguijaba la desmedrada yunta que movía las pesadas masas del trapiche; ella atendía al hacinamiento del bagazo; ella*

arrastraba penosamente los pesados troncos con que atizaba la hornilla; ella acarreaba baldes de agua para mojar los moldes; ella espantaba los chanchos, que por comerse las cachazas, amenazaban destruirlo todo; ella cocinaba, ella lavaba; ella molía el maiz y cuando al final de un día de molida iba a descansar sus huesos y su pellejo, servíale de cama un camastro de varillas con un cuero seco por toda estera y un cobo andrajoso por toda cobija" (p. 121).

Y continúan los castigos para los infractores. Ñor Julián, un día de mayo, bajo un sol sofocante (parece repetirse la misma situación inicial), pierde su última propiedad: María Engracia, que huye tras el pendenciero Aurcliano. El gamonal no puede sufrir la pérdida de su última posesión, mata a Aureliano y María Engracia queda sola (28). A causa de este crimen, la justicia lleva a ñor Julián a la cárcel (situación final de la historia).

Ña Micaela también recibe el castigo lo mismo que sus hijos Zoila y Bernabé. La madre, al ser embargados los bienes, "se llevó su camerín con su Santo" (p. 120); Zoila "se echó al cuadril el escuálido motete de los trapillos de ambas; bañadas de lágrimas abandonaron la casa..." (p. 120); Bernabé, "el pobre mozo, harto de vergüenzas y de improperios, había decidido buscarse la vida en las selvas de Santa Clara, en donde hacía dos años que tragaba miasmas y tiritaba sudando paludismo" (p. 120). Todos tuvieron que abandonar el paraíso-beneficio al ser expulsados por los acreedores.

La naturaleza, el paraíso-finca, parte del mundo de ñor Julián y que contribuía activamente al trabajo, abundancia y bienestar, también recibe su castigo: la garrapata se lleva las reses; el chapulín arrasa milpas y frijolares; el trapiche sólo da "cuatro cañas medio enguarapadas" (p. 121); la yunta de bueyes se hace desmedrada y la yegüilla canija; el trapiche, desvencijado.

¿Y los peones? El narrador parece olvidarse de ellos. Creemos que recibirán igual suerte que los demás, aunque

no se mencione: sin trabajo, sin salud. Todo por la relación de contigüidad con los otros elementos del mundo social y natural. La degradación de los peones proviene del poder de sus dueños, de la relación de sujeción de éstos respecto de sus patrones.

Al finalizar la historia, se debe aceptar que la experiencia con ñor Julián ha sido un verdadero fracaso. Es la típica historia naturalista de una degradación (29). El protagonista resulta un héroe degradado y degradante; por ello, esta derrota golpea igualmente al héroe y a la heroína, así como a todas sus circunstancias: familia, sociedad, naturaleza (30).

Pero, ¿por qué son castigados ña Micaela, Zoila y Bernabé, si ellos no son infractores del código social? ¿Por qué es castigada la naturaleza? Por una tendencia moralista del narrador, propia de la estética naturalista: ellos fueron testigos de los hechos, y la degradación de ñor Julián es un signo de advertencia que no deben olvidar. Como el hombre no vive solo en sociedad, el medio social puede modificar los fenómenos debido a la reciprocidad entre sociedad y el individuo. Esta relación entre los elementos sociales y naturales es expresada por Zolá de la siguiente manera:

> *"El* **círculus** *social es idéntico al círculus* **vital**: *tanto en la sociedad como en el cuerpo humano, existe una solidaridad que une a los diferentes miembros, los diferentes órganos entre sí, de manera que, si un órgano se pudre, muchos otros son alcanzados y se declara una enfermedad muy compleja"* (31).

Así se explica el castigo que sufren todos los personajes de **La propia**: por su carácter de contigüidad con ñor Julián en el círculus social costarricense. Un núcleo de la sociedad se ha desquiciado y todo se deteriora a su alrededor.

¿Qué espera el narrador al realizar semejante experimento? La sociedad costarricense se "ha enfermado", y hay que volverla a un estado de equilibrio, hay que darle

"salud" al cuerpo social. De ahí el carácter moralista de la obra, al sacar los personajes conclusiones de la narración (32).

Magón es analista de la sociedad, pero sobre todo pedagogo: denuncia los males de la sociedad, ahonda en el pecado, pues este le permite moralizar. Así alerta contra la caída de los "valores tradicionales": trabajo, familia, religiosidad. De esta manera, su función de moralista le permite mantener el "statu quo", paraíso-beneficio (el experimento de modificarlo ha sido un fracaso) ocultando las verdaderas causas de este fracaso.

Este análisis del relato permite plantear una diversidad de lecturas del texto: 1) **La propia** presenta metafóricamente una visión idílica que concuerda con la visión de la oligarquía cafetalera (y con la del Ministerio de Educación); 2) **La propia** presenta una remota "posibilidad" de cambio respecto de la visión de la oligarquía cafetalera que quiere, de una vez por todas, eliminar con el castigo para el infractor. Esta heterogeneidad de versiones es lo que hace de la obra un relato más acorde con la realidad costarricense, lejos del estereotipo nacional creado por la oligarquía en el poder.

6. Estructura

Hasta ahora hemos insistido en el carácter naturalista de la estructura de **La propia**. No se puede negar. No obstante, la escuela naturalista dedujo esta estructura de la concepción judeo-cristiana de la historia. De ahí que este cuento también sigue -mutatis mutandis- el mismo proceso bíblico. Veámoslo.

Hemos establecido que el narrador de **La propia** sigue los siguientes pasos en el desarrollo de su narración:

1. Situación inicial: Paraíso-beneficio de una familia con ñor Julián como eje ordenador.

2. Advertencias de la comunidad y de la familia a ñor Julián.

3. Tentación: María Engracia.

4. Caída: Adulterio y asesinato cometidos por ñor Julián.

5. Situación final: castigo para todos, por haber violado ñor Julián el orden establecido: violación de las leyes divinas y humanas que ordenan no matar ni desear la mujer prohibida.

La similitud con el Génesis es patente:

1. *Situación inicial:* En el Génesis se narra la creación del universo; la creación de un espacio natural con Adán en el centro. Sus funciones son –como las de ñor Julián– dominar la tierra, procrear y multiplicarse; además, servirse de la naturaleza para alimentarse. La luz, la tierra, los arbustos, todo es homólogo a la finca–beneficio, sol tico, café de ñor Julián. Y en esa tierra, "Plantó luego Yavé Dios un jardín en Edén, al oriente, y allí puso al hombre a quien formara" (Gén. 2,8), semejante al paraíso del gamonal. Este Edén, salido de las manos de Dios, manifiesta su bondad; de ahí que su organización sea como una verdadera joya de arte, una y armónica.

2. *Advertencias de Yavé a Adán.* Como los miembros de la comunidad a ñor Julián, así Yavé le dio a Adán este mandamiento–advertencia: "De todos los árboles del paraíso puedes comer, pero del árbol de la ciencia del bien y del mal no comas, porque el día que de él comieres, ciertamente morirás" (Gén. 2,16–18).

3. *Tentación.* De la misma manera que, dentro del paraíso–beneficio de ñor Julián, María Engracia se levanta como una "manzana" prohibida, así "Hizo Yavé Dios brotar en él de la tierra toda clase de árboles hermosos a la vista y sabrosos al paladar y en medio del jardín el árbol de la vida y el árbol de la ciencia del bien y del mal" (Gén. 2,9).

4. *Caída.* Así como ñor Julián "tomó" a Engracia y mató a Aureliano, de la misma manera: "Vio, pues, la mujer que

el árbol era bueno para comerse, hermoso a la vista y deseable para alcanzar por él sabiduría, y tomó de su fruto y comió, y dio también de él a su marido, que también con ella comió" (Gén. 3,6).

Nótese la diferencia entre los dos relatos respecto del infractor. En el bíblico es la mujer y esta induce al varón; pero en **La propia** es el hombre. La razón radica en la diferencia de códigos sociales. En el costarricense, la centralización de ñor Julián se aclara a partir del código machista del país, lo mismo que la sumisión de ña Micaela se explica a partir del código familiar (33).

5. *Castigo.* Los castigos que reciben los personajes de **La propia** son homólogos a los que reciben los personajes del relato bíblico: como la harpía, así la serpiente –incitadora hacia el mal– "Te arrastrarás sobre tu pecho y comerás el polvo todo el tiempo de tu vida" (Gén. 3,14). Igualmente, la mujer recibe castigo: "Multiplicaré los trabajos de tus preñeces. Parirás con dolor los hijos y buscarás con ardor a tu marido, que te dominará" (Gén. 3,16). La diferencia del castigo bien puede explicarse a partir de las desigualdades culturales e ideológicas de ambos pueblos. También el hombre recibe su porción: "Por haber escuchado a tu mujer, comiendo del árbol de que te prohibí comer, diciéndote no comas de él: Por ti será maldita la tierra; con trabajo comerás de ella todo el tiempo de tu vida; te dará espinas y abrojos y comerás de las hierbas del campo" (Gén. 3,17–18). Finalmente, como ñor Julián es castigado además con la cárcel, es decir, es expulsado de la sociedad, de la misma manera "Y le arrojó Yavé Dios del jardín del Edén" (Gén. 3, 23).

6. *Promesas de salvación.* Entre los dos relatos, hay una diferencia notable respecto del final de la historia. En **La propia** ñor Julián es condenado a la cárcel y no tiene perspectivas de salvación. En el relato bíblico, el mismo día de la caída, Yavé Dios promete al hombre una futura salvación: "Pongo perpetua enemistad entre ti y la mujer y entre tu linaje y el suyo; este te aplastará la cabeza y tú le acecharás el calcañal" (Gén. 3,15). La tradición mosaica

deja el camino abierto a la esperanza; la sociedad del narrador costarricense es más cruel: no hay salvación posible para el infractor; o por lo menos no la insinúa.

La propia, de esta manera, se presenta como una recreación del mito del Paraíso terrenal según el libro del Génesis bíblico, en donde ñor Julián es Adán, centro y modelo del mundo; María Engracia es Eva, la tentación; y la finca es el Paraíso, la Tierra Madre que les proporciona todo lo necesario para subsistir. Allí se perfilaba un futuro esperanzador. Sin embargo, debido a diversos factores, la historia finaliza como una auténtica derrota: expulsión del Edén para aquellos que no cumplan su código.

Ambos relatos, por tanto, presentan la misma estructuración (34), que la estética naturalista eligió para su novelística debido al carácter moralista, educacional que presenta dicha estructura, pues muestra el castigo como efecto de la violación de un orden establecido; en este caso, violación de las leyes naturales y divinas: quinto y noveno mandamientos del decálogo mosaico, castigados también por el código civil costarricense. Y debido, igualmente, a que esta estructura representa el mundo divino, el mundo celeste como el prototipo sagrado a cuya imagen está organizado el mundo de acá abajo: la sociedad costarricense.

El análisis de la estructura nos ha llevado a la confirmación de la tesis de Julia Kristeva sobre la noción de la novela como un proceso de encuentros textuales, como un diálogo de múltiples textos, como ambivalencia, como una intertextualidad, como una doble escritura/lectura (35). Así, **La propia** se genera sobre y contra el texto bíblico, como ideología se debate dentro del mismo texto en diálogo con otros textos; en el espacio de su texto enunciados tomados del relato judeo-cristiano se cruzan, se neutralizan y alcanzan una nueva significación. Este sentido dialéctico constituye la auténtica realidad del texto, su valor de recreación, de creación de significados nuevos -significados y referentes- a partir de unos elementos viejos. De esta manera, no existe el saber fijo; el texto no lleva a una ver-

dad eterna, sino a una situación histórica dialéctica en relación con otros textos.

7. Mito y realidad

En **La propia**, los personajes se muestran irreductiblemente pertenecientes a una de dos clases: dueños/no dueños. Si se observa las características comunes de ellos, hallamos que los no dueños son o peones o guardias; mientras que los dueños son los que tienen el poder económico, político, religioso y administrativo.

La oposición de estas parejas de personajes manifiesta dos realidades distintas, pero relacionadas: los unos defienden **lo propio, lo nacional**, los mitos que constituyen la conciencia real: visión idealista de la vida, que aprueba la perspectiva del narrador; los otros representan los valores auténticos, lo **no propio**, la conciencia posible, la destructuración de los mitos, una visión materialista de la historia, aunque en **La propia**, debido a la visión totalizadora del narrador, están reducidos al silencio; sólo sufren las consecuencias de esta división de clases.

Que el narrador postule **lo propio** y condene lo **no propio**, es uno de los rasgos distintivos del costumbrismo (36). Son características de este tipo de literatura el intento por conocer los antecedentes histórico-sociales y biológicos para descubrir los mecanismos ocultos que rigen la vida individual y social; así como su preocupación por definir los rasgos autóctonos del mundo social y del paisaje, centrándose en asuntos nacionales y regionales. De ahí que el costumbrismo es uno de los primeros intentos de búsqueda de autenticidad **(lo auténtico = lo propio)**. Igualmente, es típico del costumbrismo ese carácter referencial entre texto y contexto en que se genera la obra, para dar una idea lo más exacta posible de la coordenada espacio-temporal vivida por el escritor. De todas estas peculiaridades que insisten en **lo propio**, se puede deducir la intención didáctica del narrador, así como su función ideológica en pro de **lo autóctono**, de **lo propio**, de **lo peculiar como nación**. La

literatura, en estas circunstancias, se inclina hacia la búsqueda de las características "naturales" del pueblo.

En Costa Rica, después de la independencia política, pero sobre todo a finales del siglo XIX, crear una idea de nación fue fundamental. Convenía exaltar la noción de **patria**, no tanto para realizar un proyecto autóctono de Estado nacional, cuanto para cubrir con una apariencia legal todo un proyecto económico de la clase dominante. Fue una época en que se pretendió "edificar" una nación en diferentes esferas: legal (con códigos, leyes, constituciones); educacional (colegios y escuelas); cultural (Teatro Nacional, Museo Nacional); literatura, etc.

Este subrayar **lo propio**, en la literatura ha ido creando una serie de mitos, reflejados también en **La propia**, que queremos desenmascarar:

1. El narrador describe una "casita" –finca–paraíso, que simbólicamente representa a Costa Rica, República liberal (37). Esta representación de la República costarricense como una Arcadia constituye uno de los estereotipos que no sólo sanciona la literatura, sino también todos los medios ideológicos de la superestructura costarricense. "Por ser tan linda Costa Rica la llaman / la Suiza centroamericana", "Yo no envidio los goces de Europa / la grandeza que en ella se encierra / es mil veces más bella mi tierra / con su palma, su brisa y su sol", canta el escolar en el aula, y con ello literatura–música aprueban el mito.

Respecto a este mito, comenta Isaac Felipe Azofeifa: "El costarricense es superficial (...) pero no debemos culpar al tico por esa superficialidad, ya que es producto de un pueblo sin tragedias, de un pueblo que no ha sufrido guerras, ni terrible explotación, ni presencia de ejército, ni tremendos cataclismos, dándonos la impresión de que, en este mundo, Costa Rica es un paraíso, a esto se debe la imagen de Suiza de América, que se creó desde el siglo XIX. Para los extranjeros Costa Rica es un mundo maravilloso. El vivir en un paraíso nos lleva a no interesarnos en el otro mundo que se encuentra fuera de Costa Rica.

Pero esa imagen se ha ido deteriorando por la invasión del capital extranjero que ha generado una clase insoportable, europeizante, americanizada" (38).

Las características de esta "casita", "la propia", concuerdan con una concepción idílica y, por lo tanto, mitológica de la República: un mundo libre de conflictos en el que privan:

a) **Una relación idílica hombre–naturaleza.** Estableciendo como hipótesis incuestionable que lo propio es la vida campesina, el campo –estereotipo repetido por el Partido Liberación Nacional en la campaña electoral de 1982, "Volvamos a la tierra"–, se concluye con un "Beatus ille" en la relación entre ambos. De ahí que al entrar ñor Julián en otras relaciones diferentes a las de la vida campesina, entra en contradicción: vida campesina vs. interés, posición social, dinero, relaciones mercantilistas. La vida campesina en La **propia** es una realidad; y para prevenir la posibilidad de cambio, el narrador la presenta como una abstracción distante de la realidad. De ahí la heterogeneidad del texto: vida campesina con valor de uso vs. vida mercantilista con valor de cambio.

b) **Relaciones familiares patriarcales.** Se presenta al costarricense como amante de la familia, con la autoridad paterna como modelo para mantener la sociedad, como núcleo vital de la sociedad. Es una manera de reforzar el poder del gamonal, patriarca del pueblo.

c) **Relación Patriarcal patrón–obrero,** en donde sólo priva la igualdad entre amos y peones, y no se establece diferencia de clases sociales. Es una de las propuestas generalizada y aceptada por el pueblo costarricense; con ello se logra una nación ausente de conflictos sociales serios. Al respecto se expresa así Eugenio Rodríguez Vega, Ex–Rector de la Universidad de Costa Rica y Ex–Ministro de Educación: "Por lo demás las clases no tienen entre nosotros un perfil bien delineado. Tal vez podría afirmarse, sin pecar de exageración, que todos

en Costa Rica se encuentran en condiciones de igualdad, si no por los medios económicos de que disponen, sí al menos, por la mentalidad de que están dotados". "Porque el pueblo costarricense está formado por una gran clase media que constituye el núcleo de la nacionalidad, teniendo en sus extremos a los grupos obreros y campesinos –por una parte– y a un reducido sector de ricos por otra" (39).

ch) **El costarricense es trabajador. El trabajo conlleva progreso, abundancia, prosperidad.** El hombre en **La propia** trabaja en el beneficio del café, y eso es tomado como signo de vida idílica. En el relato, el trabajo es valorado positivamente, se le percibe como una actividad humana noble y como la forma más auténtica de relación con la naturaleza.

d) **La religiosidad.** Es un estereotipo bastante generalizado creer que todos los costarricenses pertenecen a alguna religión. El ejemplo más patente en este relato es ña Micaela que con sus oraciones y santos cree "arreglar" el mundo.

e) **La democracia.** Es el estereotipo más general: creer que Costa Rica es el país del mundo más demócrata, por el hecho de realizar elecciones cada cuatro años. En **La propia** se refleja esta situación: se realizan elecciones presidenciales, y no se comentan; se las considera un hecho incuestionable de la vida de esta República centroamericana.

f) **Libertad.** Unido a la democracia, y como conclusión de una premisa incuestionable se deduce que en Costa Rica hay libertad, independencia, sin distingos de ninguna índole. Al respecto, son bien significativas las editoriales de los periódicos oficiales: "Lo distinguen otras costumbres entre ellas la convivencia demócrata que los hace respetar la vida humana y la libertad civil y política esencial para todo hombre. De seguro no hay país en el mundo donde la libertad de pensamiento sea tan completo como aquí" (40).

g) **Paz.** Que el costarricense es pacífico, respetuoso de la vida humana, es algo que en Costa Rica no se puede ni dudar. Este mito del costarricense como amante de la paz es aprobado por la ideología oficial. Es un tópico común creer que, desde la Colonia española, la situación de aislamiento geográfico y político de Costa Rica (en relación con la Capitanía General, en Guatemala), propició la génesis de un pueblo amante de la paz, enemigo de todo tipo de violencia. Tópico que concuerda con las afirmaciones de los viajeros del siglo XVIII sobre el carácter pasivo de los costarricenses. Uno de los refranes del pueblo dice: "Es mejor un mal arreglo que un buen pleito".

Desde su Independencia, Costa Rica lleva en su "conciencia" esta idea de paz y orden social como la esencia de su existencia. Esa conciencia no acepta la violencia, la pena capital: la vida humana, convertida en ídolo, mito, desde que el Dr. José María Castro Madriz, en 1882, firmó con el presidente Tomás Guardia el decreto que abolió para siempre la pena de muerte de esta República centroamericana. De la misma manera piensan muchos costarricenses hoy: "En nuestro país no existe ejército porque se respeta la vida y la personalidad humana por la influencia de la educación. Este respeto lleva a que las clases altas no sean explotadoras, no asuman una actitud despectiva de palabra hacia el obrero..." (41). "La violencia no ha logrado involucrar a las masas, los sentimientos de paz son superiores a los de violencia", dice Eugenio Rodríguez Vega (42).

h) **Lo tradicional, lo propio, lo costarricense.** Desde el punto de vista del narrador, se valora positivamente todo lo tradicional de la sociedad costarricense; se acepta el pasado en cuanto tal como lo tico. Muchos costarricenses opinan como Eugenio Rodríguez Vega: "El costarricense es un pueblo conservador. Vive apegado a su tradicional manera de vivir aldeana, tranquila; no le gusta que le hagan proposiciones de

cambio radicales" (43).

Todas estas categorías mentales que rigen la sociedad costarricense están tan ideologizadas (en el sentido materialista) que de ahí deducen que no se debe cambiar; hay que seguir en la tradición histórica, en las costumbres patriarcales, en lo **propio**.

El final de la historia se inclina, precisamente, hacia la afirmación de **lo propio**, de **lo tico**, de la **costarriqueñidad**. Es decir, el final de la historia quiere perpetuar un modo de ser semejante al modo de ser del principio. El final no revela la posibilidad de crear una nueva historia (ni mucho menos se rebela contra ella); la vida está puesta en el pasado, en lo tradicional, en lo **propio**. Así se explica el castigo para el que se rebela contra el orden establecido. Hay terror al cambio, a la historia. Magón así se convierte en el perfecto autor de evasión del presente. Saca al hombre de la actualidad para trasladarlo hacia un ayer no lejano, donde le esperan formas de vida acordes a la idiosincrasia costarricense. Magón es reforzante del sistema de valores producido por el sistema político y económico que impera (44). Prefiere conservar antes que arriesgar.

2. Otro de los estereotipos costarricenses está relacionado no con *lo* propio, sino con *el* propio, *el* tico. Las principales funciones en la sociedad están reservadas para el hombre; él es quien ostenta el poder, él es el dueño. La mujer es junto a su esposo la dueña de la finca; es el ama de la casa; esposa y madre abnegada que ayuda al progreso de la casa.

Hay otros ticos que también están mitificados en **La propia**. Nos referimos a los peones y los guardias civiles. El trabajo de los peones es considerado como signo de progreso para la "casita", mito propio del liberalismo de fines del siglo XIX; igualmente, síntoma de abundancia, trabajo, prosperidad, libertad, democracia. El lenguaje irónico que el narrador les hace hablar a través de su omnisciencia les oculta su verdadero rol y relación con ñor Julián y "London". En **La propia**, el papel de los guardias civiles es

guardar, preservar lo nacional, ocultando así su real función en la sociedad costarricense.

3. Finalmente, en **La propia**, se sanciona otro de los mitos más repetidos a través de diferentes ritos en la sociedad costarricense: el café constituye la riqueza nacional, es el "grano de oro", cultivado en la "casita"–beneficio–República de Costa Rica.

Toda esta mitología atestigua que, a pesar de que el relato de Magón construye su verosimilitud con constantes alusiones a la experiencia del lector de su tiempo (45), no señala tanto la reconstrucción objetiva de la realidad costarricense (conjunto contradictorio de determinaciones objetivas y subjetivas que configuran la realidad social de entonces) como la configuración de la "esencia" del costarricense, **lo propio**. Proyecto ideológico de idealización propugnado por la clase dominante interesada en ocultar las verdaderas causas de la desigualdad social y económica.

Toda esta ideología es elaborada por las clases dominantes tanto como un conjunto de normas que como un modelo consagrado de normalidad, con el objeto de esconder su verdadera finalidad de mantener y defender la desigualdad de la sociedad costarricense, pues procura hacer "razonable" un sistema que es en beneficio de unos pocos. La clase dominante logra convertir el conjunto de normas en ideología, una forma de "racionalización social": razones ficticias se aducen como sostén de las normas. La falsedad de tales creencias se observa cuando se las enfrenta a la realidad.

De esta manera, la clase dominante logra crear una identidad compartida –lo propio, lo nacional– basada en un conjunto de rasgos que de manera general se suponen presentes en todos los individuos de la nación, con la finalidad de mantener y favorecer el orden social existente.

De ahí que nuestra lectura pretende desenmascarar el "ideal" del narrador y presentar la realidad de la obra:

1. El mito de la "casita"-paraíso es desmitificado al presentar la obra de Magón una Costa Rica, Paraíso para otros: London y la oligarquía cafetalera costarricense, es decir, un país dependiente económicamente de Londres. De ahí que la abundancia, el trabajo, la prosperidad... fueron en verdad trabajo para unos, abundancia y prosperidad para otros, los **no propios**. (46)

La época en que se publica **La propia** corresponde a la época capitalista en Costa Rica. Pero debido al desenvolvimiento tardío de este país respecto del desarrollo del capitalismo a nivel mundial, el proceso da origen a una situación de subordinación que convierte a Costa Rica en una sociedad neocolonial o dependiente: dependencia que se observa en todos los niveles y, sobre todo, en el económico.

Esta relación de subordinación y dependencia de Londres será un rasgo definitorio de su desarrollo económico; por un lado, Costa Rica se incorpora al mercado mundial en un contexto de una división internacional capitalista del trabajo, que asigna a este país el rol de proveedor de productos agropecuarios, convirtiendo a su economía en una economía básicamente primario-exportadora, a la vez que importadora de productos industriales; por otro lado, el desarrollo costarricense se realiza con capital extranjero, que es invertido en las mismas plantaciones cafetaleras. Como en la mayoría de las naciones hispano-americanas, esta época de culto al "progreso" no fue más que un método científico de justificar la penetración imperialista.

Así, según Gaetano Cersósimo, en Costa Rica se dan dos consecuencias de las relaciones de la dominación inglesa: a) los hábitos ingleses de consumo fueron difundidos por los importadores-exportadores nacionales por medio de sus actividades comerciales. El exportador de café complementaba su negocio con la importación de artículos manufacturados ingleses. Este hecho se refleja en **La propia** cuando ñor Julián compra para María Engracia telas de la India y China. Esta era una de las cosas que la metrópoli inglesa necesitaba: mercados para sus productos de

exportación; b) la organización de la economía capitalista, junto con la ideología que la acompañaba, comenzó a ser implantada en el país, gracias, sobre todo, a los beneficios que de ella sacaba la reciente clase dominante. Así, estas clases lograron consolidar, en beneficio propio, el control del poder político-económico, y al mismo tiempo aseguraron la dependencia nacional en beneficio de los patrones imperialistas extranjeros.

Igualmente, el naturalismo de esta época constituye en América Latina más que la imitación de una teoría literaria, una de las opciones de representación estética destinada a dar cuenta de una realidad histórico-social específica: la consolidación del mundo capitalista moderno. Fernando Alegría ha sido uno de los críticos que ha destacado la vinculación entre la estructura político-social de los países hispanoamericanos de este período, período caracterizado por el paso de un orden nacionalista a un sistema dependiente, y la aparición de nuevas concepciones estéticas (47). Así rompe la concepción mecanicista de la literatura, pues la literatura no es sólo efecto de las causas sociales, sino también causa de efectos sociales.

Las características de este "paraíso" dependiente son, en realidad, muy diversas a como se han presentado, pues aparece en el texto todo un mundo conflictivo en el que:

a) Se oculta la verdadera relación hostil del hombre-naturaleza en la sociedad costarricense de finales de siglo.

b) Las relaciones familiares patriarcales son desmitificadas con la misma vida del gamonal, un verdadero Don Juan costarricense, en lugar de un modelo de virtud y trabajo. El texto ni lo afirma ni lo niega, pero aparece en contradicción. Lo que parece claro en el relato es que el poder del gamonal no proviene de su virtud y trabajo, sino de su poder económico; por eso, cuando este decae, el trabajo no conlleva el sello de abundancia que proporciona en la primera parte del relato. Toda esta visión concuerda con la afirmación de Yolanda Orea-

muno cuando afirma sobre el padre de familia costarricense: "... es hermético, grosero, tirano, que ve a su esposa e hijos como algo insignificante, es el marido déspota que exige y no da" (48).

c) Se oculta la verdadera relación laboral entre patrón-peón. No se presenta en el relato el rol de la oligarquía, su relación económica con su peón, por la que nacen dos verdaderas clases sociales: los dueños de los bienes de producción y los asalariados.

ch) El liberalismo de la época exaltó al individuo como ser bueno, trabajador, deduciendo que el que trabaja progresa. Sin embargo, la arpía aparece como una "bestia" de carga. Esta visión animalizada está en contradicción con el campesino de otros cuentos de Magón. Pero posiblemente esta sea la visión más exacta, desmitificada, del campesino de la época. Asimismo, el texto presenta al final del relato a ñor Julián y María Engracia trabajando y, sin embargo, no progresan, como les sucedió, en realidad, a miles de costarricenses de esa época. Incluso, aparece el costarricense derrochador: ñor Julián con sus "fiestas van y fiestas vienen" y también Aureliano. Pero, sobre todo, en el texto se oculta la verdadera finalidad del trabajo del peón: llenar los "sacos panzudos" del oligarca, verdadero beneficiario, con Londres, del trabajo del pobre peón costarricense.

d) Se oculta, igualmente, el papel formalista de la religión costarricense, con una finalidad bien patente: mientras no se busque la solución de los problemas económicos en donde se deben encontrar (relación económica entre las personas), no le preocupa al dueño que se piense que los Santos sean los repartidores de la dicha o de la desgracia de la vida que les toca vivir.

e) Se silencia el papel de la democracia en Costa Rica, sobre la cual hoy, hasta los más conservadores, opinan que las elecciones del país hasta 1948 fueron fraudulentas y dirigidas por la élite cafetalera.

f) Se oculta que la independencia, la libertad es, en realidad, una vergonzosa dependencia exterior. La libertad se convirtió en libertad de explotar y en libertad de competencia.

g) El ensañamiento que se refleja en **La propia** cuando ñor Julián asesina a Aureliano no está de acuerdo con el mito costarricense de "paz", "respeto a la vida humana". Creemos que en la conciencia colectiva del pueblo sí se halla el respeto por la vida humana, pero en sentido general, ideal y, por tanto, mitologizada; mientras que en la conciencia particular de cada individuo, al no existir tal mitologización, no se percibe semejante respeto por la vida humana.

h) Se oculta que esta insistencia en el pasado, lo tradicional, es un mecanismo de control de la clase dominante del país, interesada en no cambiar esta situación de privilegio en que vive. Ñor Julián es un ejemplo patente de lo que hace el oligarca con todo aquel que intenta cambiar lo tradicional: cárcel, degradación total.

2. La obra, igualmente, descubre el verdadero rol de los diferentes actantes. Ñor Julián, dueño de la finca, es en realidad no dueño, pues depende de Londres, de sus bancos, de sus precios del café. Esta función de dependencia es más fuerte en ña Micaela, que no sólo es dependiente económicamente de su marido (y éste de Londres), sino en todos los niveles: familiar, político, religioso... La mujer está relegada a un segundo plano; su papel es adjetivo, sometida siempre al varón; semper fidelis, ocupa una posición de dependencia familiar, pero sobre todo económica (49). Es sin duda una víctima de los mitos de la sociedad. Su rol pasivo no le permite participar en los procesos políticos, sociales, religiosos, ni mucho menos económicos. A ña Micaela sólo le resta la sumisión, rezar. Buscar la solución allí donde no está. Al no tener opinión ni palabra, ante la negación absoluta de su persona, busca la solución a su problema en la superestructura, en la religión: cuando ña Micaela sale de su casa, lo único que se lleva es "su camerín con su Santo" (p. 120). El papel de los

guardias no es mantener el orden público, sino conservar el "statu quo" de privilegio de una clase económicamente dominante; de ahí que la única acción que realizan es introducir a la cárcel al infractor. Los peones de la finca representan la fuerza del trabajo, buena y barata.

El desarrollo de la economía costarricense en esta época de tinte imperialista no se basó en la introducción de instrumentos, técnicas o conocimientos modernos de producción, sino en un redoblamiento de la explotación de la fuerza del trabajo. Es decir, se da una sobreexplotación del trabajador rural, convertido en semiesclavo, altamente rentable para las clases explotadoras. Este proletario, rápido y eficaz en su trabajo, de escasas exigencias de salario, representa la suma perfecta de las cualidades requeridas para el enriquecimiento de la clase dominante. Pero tampoco experimentan cambio las relaciones sociales de producción. Ahora se sustituyen por el sistema-engaño de la "libre compra-venta" de la fuerza de trabajo. Manera científica de justificar una situación injusta de dependencia total. Así se ha pasado en Costa Rica de un modo de producción feudal a otro modo capitalista. El tránsito se ha realizado sin revolución: la única revolución es que el "productor" se convierte en comerciante, capitalista; así se constituye un nuevo bloque de poder.

3. El mito del café (50), riqueza nacional, es desmitificado en la obra, al presentar los verdaderos beneficiarios de tal opulencia: el imperialismo inglés, "London", y la oligarquía cafetalera costarricense. El monocultivo del "grano de oro" trajo como consecuencia la dependencia de los precios del extranjero. La burguesía agraria costarricense es desde su nacimiento una clase social dependiente en el plano internacional, aunque hegemónica en el nacional. En realidad, para quienes no llega la riqueza es para los peones, los guardias, y a veces ni para los terratenientes, que deben sufrir las consecuencias de su dependencia de Londres: así le pasó a ñor Julián. La riqueza, por tanto, es beneficio para Londres; en segundo lugar, para una pequeñísima minoría oligárquica cafetalera nacional. Para los demás, es dependencia

económica. Así se comprende que el texto como una totalidad lleva a pensar que, más allá de un proceso de degradación de los personajes, hay una causa de tal degradación: ellos no deciden su suerte, sino que se ven obligados a ella desde el exterior.

El control del poder político, bajo la fórmula de dominación alternativa, contribuyó durante la expansión económica, a ser un instrumento de defensa de los intereses particulares de las familias cafetaleras. Así mantuvieron el "paraíso oligárquico".

Esta desmitificación, contradicción que presenta el relato **La propia** con la visión que favorece el mantenimiento del orden social, podría ser utilizada como medio de estímulo del cambio social, económico y político, es decir, como instrumento para la formación de una conciencia colectiva, favorable a los movimientos de reforma o revolución del sistema social. Sin embargo, esta posibilidad hoy es imposible, pues la clase dominante a través de diversas instituciones –Ministerio de Educación Pública, Editoriales, críticos– se encarga de mantener en la conciencia del costarricense la conveniencia de seguir en este "paraíso", ocultando la verdadera realidad.

Estas instituciones –como el relato **La propia**– siguen presentando la misma tesis: El que trabaja, es religioso y buen padre de familia, progresa, es feliz. El que hace lo contrario, será castigado. Sin embargo, se oculta quiénes progresan; se supone que son todos, cuando en realidad son unos pocos. Igualmente, se oculta quiénes son los religiosos, quiénes son los felices, quiénes los que trabajan, y se generaliza ocultando los verdaderos mecanismos de la sociedad. La preocupación didáctica del narrador –y de la oligarquía– le hace presentar el relato como un paradigma de historia dentro de otras historias reales con las que se explica. De ahí que no interesa lo particular, sino lo que se asemeja a otros para confirmar un postulado general. Así la tesis del narrador adquiere validez. Los hechos particulares son secundarios, se ocultan, se reducen a lo común, a lo general, a lo abstracto.

8. Visiones del mundo

Detrás de cada una de estas dos posiciones, se declara todo un pensamiento ideológico, toda una visión de mundo. Al establecer las oposiciones de estas visiones, podemos observar si el punto de vista narrativo global de la obra las sanciona positiva o negativamente: así se podrá determinar la visión preferente en la obra.

La visión del narrador de este relato, reflejo de la realidad social costarricense de la época en que se produce, coincide con la del grupo social con poder político, económico, cultural y religioso, es decir, con la del grupo social dominante que imprime el sistema de valores y modos de ser de la Costa Rica de principios de siglo: la ascendente burguesía cafetalera costarricense.

La propia constituye un "retrato" de la sociedad costarricense en un momento de su historia. Es un documento de la realidad social costarricense de la segunda mitad del siglo XIX (51). José Luis Vega Carballo es uno de los sociólogos costarricenses que mejor han analizado los procesos de formación económica en Costa Rica, y las conformaciones ideológicas que surgen como formas de una conciencia de clase. La visión de mundo de La propia, coincide –grosso modo– con las afirmaciones del sociólogo costarricense respecto de la misma época:

> *"Si enfocamos tanto el proceso exportador y las diferenciaciones internas que provocó, así como el importador, hallaremos fácilmente en ambos la influencia determinante del capital comercial financiero británico a través de sus casas consignatarias. En primer término, la importación que principalmente se hacía desde Inglaterra, sirvió de medio para que un puñado de comerciantes poderosos de las cabeceras de provincias y en especial de San José, monopolizaran las líneas de crédito con casas inglesas y formaran en la esfera de la circulación de mercancías, una importante estratificación social y definidas relaciones de dominio"* (52).

Estos créditos otorgados por las casas exportadoras a los pequeños propietarios –como ñor Julián– para la financiación de sus cultivos, provocó en muchos casos, por el incumplimiento de los deudores, la pérdida de sus beneficios, que pasaron al dominio de los prestamistas más poderosos.

El impacto provocado por las importaciones puede resumirse así: se organizan grandes compañías exportadoras–importadoras (café–productos manufacturados). Estas compañías obtienen su financiamiento gracias a adelantos, garantizados con futuras cosechas. Si había una mala cosecha, y no se podía cumplir el compromiso, se les despojaba de su propiedad por ley. Así, unos se enriquecían, y otros se hacían proletarios.

Además, esta relación de dependencia de Londres tuvo, según el sociólogo costarricense, las siguientes implicaciones: fuerte relación mercantil con Londres; crisis del tabaco y de la minería; aumento de las importaciones de bienes de capital y artículos de consumo que resultaba más barato conseguir en la metrópoli que producir internamente; abandono de sembrado de trigo, maíz, azúcar, arroz, frijoles, garbanzos, frutas y verduras (así se dependía también de Londres respecto de los bienes de consumo); competencia entre los grandes y pequeños productores: los primeros con grandes créditos de Londres; los segundos endosando las filas del proletariado cafetalero al no conseguirlo. En resumen, dependencia total de Londres (53).

Esta estructura social –antidialéctica y antimaterialista– es la que aprueba el narrador en **La propia**. El creador costarricense, influenciado por las ideas positivistas de la época, es un reaccionario al cambio; presenta una visión del mundo sin esperanza (54), clasista, escéptica, pesimista, pues postula una sociedad empeñada en conservar despojos de tiempos pasados. Antidialéctica, pues presenta una visión idílica del mundo, donde todo es estable, rígido, perfecto. Modificarlo, sería prostituirlo; hacerlo variar, una traición. **La propia** es un manifiesto de la ideología estáti-

ca, idealista del narrador.

La posibilidad de cambio que prevee el texto al presentar una realidad contradictoria no elimina la posición del narrador respecto de la realidad. El narrador está convencido de su posición, y como buen "maestro" quiere educar para perpetuar la situación. No obstante, el texto refleja la posibilidad de cambio, asunto que ni el narrador, ni la oligarquía cafetalera, ni mucho menos el Ministerio de Educación Pública, sospechan que detrás de la "casita" hay un elemento desestabilizador de su visión de mundo. Esta oscilación entre la visión paradisíaca vs. posibilidad de cambio conforman una visión contradictoria del texto mucho más acorde con la realidad, además de permitir hablar a algunos críticos de una visión crítica (inconsciente) del narrador.

Pero, ¿dónde radica esa posibilidad de cambio en el relato? Como para Aristóteles el "estar a punto de" cometer un hecho atroz ya constituye una tragedia, así para la oligarquía cafetalera la posibilidad de perder su "statu quo" constituye la inminencia de perderlo, posibilidad que no prevee el narrador, de ahí que el Ministerio de Educación Pública lo haga leer como un "retrato" de la idiosincrasia costarricense, sin advertir el riesgo que este relato conlleva.

Además es una visión antimaterialista, pues escamotea el hecho de ser una representación, un discurso relativo a una determinada organización de las fuerzas de producción social, y oculta el proceso de producción para destacar sólo los productos, las mercancías, además de explicar la vida por la conciencia y no la conciencia por la vida.

Esta ideología antimaterialista, antidialéctica, sirve al narrador para acrecentar el optimismo de quienes aspiran a modelar una nación. **La propia** se estructura sobre un sistema de ideas –y una realidad económica– que conviene a la organización institucional que se aspira. Es un llamado a la conciencia cívica de un pueblo. De esta manera, cumple una función moralizadora: "democratizar", "educar" al pueblo, haciéndole creer que el interés de unos pocos

(oligarquía cafetalera) es el interés nacional = **lo propio**. Así, aunque ñor Julián no es salvado, Costa Rica aprende y "se salva" del castigo, de la catástrofe. El pueblo costarricense debe aprender esta lección.

Así, frente a los problemas sociales y económicos de la época generados por la exportación del café y su relación con el mundo imperialista, en **La propia** triunfan los valores de la oligarquía cafetalera, y se da una explicación moral, es decir a nivel de la superestructura, a problemas que tienen sus causas reales en la estructura económica–política. Es la actitud de la ideología oficial que invierte la solución del problema.

9. Conclusiones

En síntesis, **La propia**, la mujer legítima, leal y abnegada campesina, dependiente de ñor Julián, símbolo de la "casita", del paraíso, de la República liberal costarricense, postula **lo propio, lo nacional**: trabajo, procreación, religiosidad, como la esencia de la literatura y de la realidad costarricense. Magón creyó –como otros muchos– que la realidad estaba ahí, a la mano, como materia de arte; no había necesidad de buscarla afuera. Es la consigna del momento contra el extranjerismo de las letras patrias: una literatura inspirada en **lo nacional**, en **lo propio**. Lástima que Magón y otros autores olvidara que no se puede crear una literatura autóctona, mientras se dependa económica, política e ideológicamente del extranjero, a no ser que se refleje esta realidad de dependencia. Sin embargo, esta concepción del narrador oculta que el trabajo, el café conlleva dependencia exterior, que la procreación es para que no falte la mano de obra, buena y barata, que el sol y los robustos peones del paraíso son los elementos necesarios para poder extraer "beneficios" para unos pocos (oligarquía), que "no es la conciencia la que determina la vida, sino la vida la que determina la conciencia".

La propia, de esta manera, presenta toda la problemática de una época. No es sólo una manifestación de lo nacional, lo propio; es al mismo tiempo una reflexión crítica

sobre la idea generalizada de nación, debido a su carácter contradictorio. Así, supera –sin quererlo– el retrato eufórico al atentar contra el orden establecido.

Efectivamente, ya desde 1882 se atisba la crisis de la economía nacional; se observan ya las consecuencias negativas del monocultivo del café. Es doctrina común que en el período 1870–1900, la República liberal vive su apogeo. Pero a partir de entonces –**La propia** se publica en 1909– se agudiza la crisis. Por eso, en este relato aparecen las contradicciones reales de la época: una visión idílica, mítica, mitologizada, radicada en un pasado cercano (el ayer de la historia), y una crisis colocada en el hoy de la escritura del narrador. Esta distancia temporal es la que permite presentar en el texto procesos de estructuración y desestructuración. Hoy, ya hay una óptica para analizar el "Paraíso" de ayer; y estas dos visiones se contradicen, se confunden, en el texto.

Para finalizar queremos insistir en un hecho. Al final de la historia, según visión del narrador, ñor Julián se queda con la propia, **lo propio**. Pareciera que estamos condenados a una economía imperialista, a unas clases dominantes que nos imponen una ideología que sostiene su dominación. Mientras las clases dominadas no logren emanciparse de esa ideología no serán capaces de liberarse de este estado de dependencia al que han sido condenadas, pues la ideología impide, a través de los estereotipos, darse cuenta del verdadero sentido de la dominación de los dominadores.

NOTAS

(1) El argumento de La propia puede resumirse de la siguiente manera: El gamonal D. Julián Oconitrillo, quien vive con su esposa e hijos, se enamora de una cogedora de café, María Engracia, y la hace su amante. Los caprichos de esta y su madre menguan de tal forma su capital que se ve despojado de sus propiedades y obligado a moler caña en el trapiche que arrebató a su esposa, la que tuvo que ir con su hija a buscar trabajo en la ciudad. Don Julián y María Engracia traen el dulce a San José. En una ocasión, ella se enamora de Aureliano, con quien un día se fuga. Don Julián, al enterarse, sale en su persecución, y al hallarlos, mata al hombre, pero ella logra escapar. La justicia lo pone en prisión. Allí llega ña Micaela, su esposa legítima, a visitarlo. Al percatarse de ello, Don Julián comenta: ¡Es la propia...!.

(2) Nace en San José en 1864. Durante su vida desempeña diversos cargos públicos, sobre todo, en el extranjero: Colombia y Estados Unidos. En esta nación vive por espacio de treinta años. En 1909 presenta a los Juegos Florales, bajo el pseudónimo de Olielmaber, el cuento La propia. Muere en San José en 1936.

(3) Manuel Picado Gómez, al analizar la crítica literaria sobre las obras narrativas del período 1940–1950, resalta el hecho del carácter tópico de ciertas afirmaciones constantes en los comentarios de la crítica costarricense. Para él, los focos de atención están constituidos por tres aspectos: el lenguaje, el acento personal y la mayor o menor dificultad en la lectura de los textos, que él los formula por medio de tres oposiciones: lenguaje referencial / lenguaje no referencial; presencia del autor/ ausencia del autor, y naturalidad del texto / artificiosidad del texto. Para el crítico, estas tres oposiciones constituyen buena parte del código del verosímil crítico costarricense. En Literatura, ideología, crítica. Notas para un estudio de la literatura costarricense (San José: Editorial Costa Rica, 1983), p. 41.

(4) Cfr. Margarita Castro, El costumbrismo en Costa Rica (San José: Imprenta Lehmann, 1971), p. 121, y Elizabeth Portuguez, El cuento en Costa Rica (San José: Antonio Lehmann, 1964), pp. 69–78.

(5) Cfr. Alvaro Quesada, "Actitud crítica en el costumbrismo costarricense", Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de

Costa Rica, San José, n 1 y 2 (1983), p. 67ss. Roberto Carrera es uno de los pocos críticos que se preocupa por establecer las características de La propia en lo que se refiere al género; afirma que es un cuento "... porque en ella no persigue el escritor el dar a conocer una costumbre que está próxima a fallecer; sino el relatar una pasión amorosa que encaja perfectamente dentro de la estructura narrativa específica del cuento". "Cuadros de costumbres o cuentos", Cátedra, San José, n 1 (1983), p. 74.

(6) Para Seymour Menton, La propia "es esencialmente un bosquejo de novela". En El cuento hispanoamericano (México: Fondo de Cultura Económica, 1974), p. 114.

(7) Julio Escoto se pregunta: "¿Qué es lo que contiene este relato de costumbres, este cuadro regionalista?", "La lógica de la degradación en 'La propia' de Magón", Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica, San José, n 1 y 2 (1982), p. 32.
Para Alfonso Chase, los relatos de Magón "se quedan en apenas esbozos de un cuento, son cuadros, no de costumbres como se acostumbra decir, sino más bien de sucesos". En Narrativa contemporánea de Costa Rica (San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1975), p. 29. T. I.
Virginia Sandoval se pregunta con un dilema, igualmente, sobre el asunto: "¿Cuento largo o novela corta?". En Resumen de literatura costarricense (San José: Editorial Costa Rica, 1978), p. 13.

(8) Esto no es un fenómeno extraño en la literatura hispanoamericana del siglo XIX. Recuérdese al respecto la ambigüedad con que la crítica se refiere a novelas como Amalia, Facundo o el cuento El matadero. El mestizaje es algo propio de esta literatura.

(9) Cfr. Carlos Rafael Duverrán, "Notas para una reseña de la literatura costarricense", Letras, Heredia, n 2 (1979), p. 195.
Elizabeth Portuguez señala al respecto: "Magón no sólo tiene el mérito de haber sido el primero en cultivar la narración costumbrista, sino también el que, desde el primer artículo, fija las características de toda su obra posterior: el realismo expresado con una gracia y jovialidad que nadie ha podido superar". Op. cit., p. 73.
Abelardo Bonilla, igualmente, señala refiriéndose a Magón: "El realismo costumbrista tiene su segundo maestro...". Historia de la literatura costarricense (San José: Universidad Autónoma de Centro América, 1981), p. 129.

(10) Abelardo Bonilla es uno de los autores que enfatiza en los rasgos naturalistas de La propia. Op. cit., p. 132. Igualmente, Virginia Sandoval, Op. Cit., p. 14; Carlos Rafael Duverrán, Op. cit., p. 195, Alfonso Chase, Op. cit., p. 28.
José M. Arce, en la presentación de Magón y su obra, dice refiriéndose a La propia: "Se trata indudablemente de un repliegue en el desenvolvimiento interno del narrador hacia un naturalismo que tomó formas más incisivas y homogéneas de lo que hasta entonces había asumido en su labor de costumbrista". Cuentos de Magón (San José: Antonio Lehmann, 1968), p. XXXIII.
Alfonso Chase afirma al respecto: "No es un escritor mayor de

nuestra literatura, pero se crece en relatos como La propia en donde introduce, hábilmente, elementos naturalistas que hacen del cuento una verdadera joya". Op. cit., p. 28.

(11) Para Eugenia Vargas, la visión de mundo en La propia "es realista y en algunos aspectos naturalista. Propugna el sostén del orden. Por lo tanto, su obra no puede considerarse ni humorística ni costumbrista". En "Apuntes acerca de 'La propia' de Magón". Revista de de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica, San José, n 1 y 2 (1982), p. 30.

(12) Alfonso Chase, Op. cit., p. 29.

(13) Elizabeth Portuguez señala: "Es el primero que realiza su obra poniendo como base y esencia de ella, lo nacional". Op. cit., p. 69. Igualmente Abelardo Bonilla, Op. cit., p. 129.
Según Roberto Carrera, Magón describe "sus andanzas de niño, joven y adulto que vivió y oyó en Costa Rica de entonces...", Op. cit., p. 70. José M. Arce especifica además la región: "La escena de los cuentos de Magón es la San José en que él había nacido, y con ella se identifica íntegramente". Op. cit., p. XIV.
Según Carlos Rafael Duverrán, "Algunos relatos, como La propia, son ambiciosos intentos de inscribir el panorama social y económico de la época...". Op cit., p. 195.

(14) María Eugenia Vargas, Op. cit., p. 29.

(15) Cfr. Margarita Castro, Op. cit., pp. 31–32, y Alvaro Quesada, Op. cit., p. 67ss. Según este autor, aunque lo que predomina en el costumbrismo es una actitud acrítica, también tiene una actitud crítica casi desapercibida, que se caracteriza "por la inclusión de nuevos factores y temas en la plasmación literaria de la realidad. En primer lugar, introduce la tragedia, la adversidad y la injusticia, en el mundo de las tradiciones patriarcales, optimistas e ingenuas, del costumbrismo. En segundo lugar, inserta el factor social y político, desdeñado tradicionalmente por el costumbrismo, como un recurso necesario para explicar ciertas formas de comportamiento y ciertas actitudes de los personajes.
(...) Pero, además, la inclusión de estos factores significa, no solamente un cambio en el modo de expresión literaria, sino también un indicio de transformación en la actitud de los autores –y de los hombres de la época– hacia la realidad circundante y hacia la validez unívoca del mundo y las costumbres patriarcales, que expresaba el costumbrismo".
Sin embargo, como su enfoque de la vida parte de cierta idealización de las costumbres y tradiciones patriarcales, la tragedia, las injusticias, se diluyen, absorbidas por el giro pintoresco o la anécdota divertida. El mundo del costumbrismo es un mundo armónico, sin fisuras. La actitud anecdótica implica una actitud de ingenuo optimismo y de plena confianza –apenas disimuladas por la tenue ironía– en la validez moral y la necesidad incuestionable de las costumbres, valores y relaciones sociales establecidas. La inclusión de elementos trágicos, la consideración de factores sociales y políticos implican una actitud de duda, de cuestiona-

miento; una ruptura –no manifiesta explícitamente– con la fe optimista e ingenua en la bondad y la justicia del mundo de los valores y relaciones patriarcales.

(16) Cfr. Julio Escoto, Op. cit., p. 31ss.

(17) Cfr. Julio Escoto, Op. cit., p. 31ss, y María Eugenia Vargas, Op. cit., p. 27ss. Ambos críticos afirman que en La propia se da un proceso de degradación de los personajes. Para Alvaro Quesada, la estructura de este relato busca hacer patente un descenso de un "mundo claro" a un "mundo oscuro". Op. cit., p. 68.

(18) Esta crítica equivocó ineludiblemente dos conceptos: estética y estructura. No se puede negar que la obra de Magón sigue una estética realista costumbrista con acentos naturalistas. Pero negamos la identificación estética–estructura y con ello la creencia de querer explicar a través de la estética la obra literaria. La explicación de la obra no cae bajo el dominio de la estética, sino de la estructura formal o genética: la primera a través de una ley general; la segunda, por su contexto, por la visión de mundo que refleja la obra.

(19) Quien desee estudiar estos aspectos puede leer los artículos de María Amoretti, "Comenzar por el comienzo, o la teoría de los incipit", Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica, San José, n 1 y 2 (1983), pp. 145–154; y el de Amalia Chaverri, "La marque du titre", Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica, San José, n 1 (1987), pp. 7–30.

(20) José M. Arce, Op. cit., p. 116. En adelante , las citas siguientes se harán según esta edición, indicando entre paréntesis la página correspondiente.

(21) Es doctrina común del materialismo la idea de que los instrumentos de producción y los hombres que llevan a cabo el proceso de la producción forman las fuerzas productivas.

(22) Las relaciones de producción son las relaciones que los hombres establecen entre sí en el curso de la producción de los bienes materiales. Dependen fundamentalmente de quién es el propietario de los medios de producción. Estas relaciones son relaciones de clase: grupos humanos de los que unos pocos poseen los medio de producción y se apropian del producto del trabajo de los otros, que carecen de los medios y se ven obligados a trabajar para los primeros.

(23) Julio Escoto establece también una dicotomía de personajes, pero no de naturaleza materialista. Los divide en los que se acomodan a un código moral estable, y los que se apartan de él. Al inicio de la obra, al existir equilibrio en los personajes, sometimiento a las leyes sociales, Escoto afirma que no hay más que un sólo tipo de personajes: los sometidos al orden social.

Además, introduce un tercer tipo de personaje, que domina a todos

los demás: el destino, que dirige la vida de los personajes. No creemos en semejante "fatum"; la razón de la degradación debe buscarse en las causas económicas que determinan las diferencias entre los personajes. Op. cit., p. 32.

(24) Hijo de Baco o Dionisios.

(25) Esta presentación sensual, sexual, de la juventud, de la belleza, es un signo naturalista, que sigue una concepción judeo-cristiana de la historia. Está tratada con comparaciones de los elementos de la naturaleza (también bella y hermosa), lo cual constituye una valorización importante, ya que el texto coloca a la naturaleza en un lugar de privilegio.

(26) Génesis 3,6.

(27) El narrador, al estructurar el relato, ha elegido un estado de tensión y, para hacerlo, ha introducido fuerzas de oposición nuevas, que van a iniciar un proceso de degradación debido a la iniciativa de un agente responsable. En este caso, el agente transgresor es ñor Julián, beneficiario que va a cometer un error de consecuencias graves, ya que va a quebrantar las reglas que emanan de la voluntad del legislador. Pero dado que el motor de la falta es el encegüecimiento, este proceso requiere de una forma de protección; la advertencia destinada a prevenir el error. Aquí, los encargados de ello van a ser los mismos de su círculo social. Si ñor Julián pasa por alto sus advertencias, esta perseverancia en el error lo perjudicará, y la catástrofe resultante será la sanción de la transgresión.

(28) La mujer, según la estética naturalista, no tiene un futuro moral promisorio. No puede redimirse a través del amor, que es considerado como vía hacia la voluptuosidad. Así María Engracia, la belleza femenina, aparece como un señuelo para la caída, para el pecado, como en el relato bíblico Eva.

(29) Uno de los rasgos de la novela naturalista es la oposición de personajes o su relación basada en lazos de consanguinidad. En La propia, la relación María Engracia-ñor Julián (sin relación de consanguinidad), y la relación María Engracia-Aureliano: primos segundos (parentesco de consanguinidad), y con el mismo compadre parentesco espiritual), fracasaron.

(30) La novela naturalista -experimental para Zolá- aspira a profundizar en la realidad e intenta descubrir las leyes que la rigen. El narrador asume el rol del observador y experimentador del mundo, de ahí que su papel ha de seguir los pasos de un experimento científico: observación, hipótesis, experimentación, verificación y ley. El observador ofrece los hechos tal como los ha observado, marca el punto de partida; el experimentador estudia los mecanismos de los hechos, actuando sobre ellos mediante las modificaciones de las circunstancias sin apartarse de las leyes de la naturaleza. Al final, tiene conocimiento científico en su acción individual y social, Cfr. Emile Zolá, El naturalismo (Barcelona: Ediciones Península, 1972), pp. 35ss.

El narrador de La propia ha seguido esos mismos pasos: la omnisciencia le ha permitido observar la realidad costarricense dando un cuadro de la vida de fin de siglo; se ha planteado una hipótesis: ¿qué sucederá si un elemento social costarricense infringe su código? Realiza el experimento, colocando a ñor Julián en una situación límite; verifica su hipótesis y establece una ley: "Todo el que infringe el código social costarricense, es castigado".
Este método le permite al narrador analizar y juzgar los hechos, pues se apoya en un método científico que le posibilita realizar tales funciones.

(31) Emile Zolá, Op. cit., p. 49.

(32) "A menudo he dicho que no tenemos que sacar una conclusión de nuestras obras, y esto significa que nuestras obras llevan la conclusión en sí mismas". Emile Zolá, Op. cit., p. 50.

(33) Es típico de varias culturas el considerar a la mujer como el origen de todos los males. Recuérdese Pandora para los griegos; Eva para los judeo-cristianos; María Engracia para le narrador costarricense.

(34) Alvaro Quesada, al analizar La propia, sugiere que su estructura busca hacer patente un descenso de un mundo claro a un mundo oscuro. Según el crítico, bajo la aparente armonía y solidez de los valores tradicionales, se esconde un mundo de brutalidad, vicio, miseria e ignorancia. Op. cit., p. 68.

(35) Cfr. Julia Kristeva, El texto de la novela (Barcelona: Lumen, 1974), pp. 15-25. 94.

(36) Esta es una de las razones por la que, al mezclarse en La propia las estéticas, no pueda considerarse en su totalidad ni naturalista ni realista costumbrista. Sin embargo, participa de todas ellas.

(37) Nótese que el liberalismo nace en Europa como arma de la burguesía contra el absolutismo. El liberalismo se hace eco de las aspiraciones y demandas de los mercaderes y patrones manufactureros. La nueva clase social de comerciantes y fabricantes necesitaba libertad de comercio e instituciones sociales representativas de sus intereses. La nueva clase aspiraba así a salvaguardar sus rentas del comercio y de la industria. Para ello, establece como principios de su pensamiento: a) los derechos del individuo a la vida, libertad y propiedad; b) la función del Estado para proteger los derechos naturales del individuo; c) la teoría de la libre empresa; ch) el mito del progreso absoluto; d) las ideas de fraternidad, igualdad, libertad. Cfr. Anatoli, Valiuzhénich, El liberalismo americano. Mitos y realidades. De la libre empresa al reformismo. Moscú: Ed. de la Agencia de Prensa Nóvosti, 1976.

(38) Citado por Gaetano Cersósimo, Los estereotipos del costarricense (San José: Editorial Universidad de Costa Rica, 1978), p. 46.

(39) Eugenio Rodríguez Vega, "Apuntes para una sociología costarri-

cense" (Tesis de Derecho). Citado por Gaetano Cersósimo, Op. cit., p. 47.

(40) "Costa Rica: Bastión de la democracia en América Central", Editorial del Diario de Costa Rica, 15 de mayo de 1953, p. 4.

(41) Isaac Felipe Azofeifa, Entrevista. Citado por Gaetano Cersósimo, Op. cit., p. 46.

(42) Cfr. Cersósimo, Op. cit., p. 48.

(43) Cfr. Cersósimo, Op. cit., p. 46.

(44) El sistema de valores del narrador se percibe, sobre todo, en la estructura del relato: progreso, riqueza personal, a quien trabaja y se dedique a la familia; pero no renovación de las estructuras tradicionales que lleva al fracaso.

(45) Es típico del costumbrismo proporcionar el escenario de los hechos. La escena de La propia sucede en la Meseta Central: San José y sus alrededores: Escazú, Puente de las Mulas, Romería de Esquipulas, Boca de Río Grande, Los Nances, Botica La Violeta, Río Torres, Río Virilla, La Uruca...

(46) Estamos de acuerdo, aunque no totalmente, con Alvaro Quesada cuando afirma que en La propia no se realiza un análisis "de las causas del resquebrajamiento de los valores morales, ni una crítica de las costumbres e instituciones políticas y sociales". Sin embargo, disentimos de él cuando establece que el castigo para ñor Julián se debe a causas individuales y casuales. El crítico costarricense afirma: "Los valores y estructuras morales y sociales que conforman la vida patriarcal, no son determinantes, en la obra, para la caída de ñor Julián en el mundo oscuro al que lo arrastra su destino. Es este "destino" de ñor Julián, el que sirve de unión entre los dos mundos. Pero este destino obedece, en el cuento, a causas fortuitas, a factores individuales y personales; son un defecto en el carácter de Oconitrillo, que se deja arrastrar por la pasión y el instinto, su antojo por María Engracia, circunstancias todas externas y ajenas a los valores patriarcales.
La relación entre la armonía patriarcal y la tragedia es, en el relato, puramente casual, no causal. Los valores que rigen la vida en el mundo claro, son independientes y autónomos; no tienen relación causal con los valores y la vida, que rigen en el submundo del vicio, la prostitución, la brutalidad y la miseria. La existencia del "mundo oscuro", por lo tanto, no pone en duda, en la obra, la integridad de los valores morales y sociales del mundo patriarcal". Op. cit., p. 69.

(47) Cfr. Juan Armando Epple, "El naturalismo en América Latina: un problema historiográfico", Revista de Literatura hispanoamericana, Maracaibo (Venezuela), Universidad de Zulia, n 16-17 (1979), p. 160.

(48) Cfr. Cersósimo, Op. cit., p. 55.

(49) No es raro hoy todayía la dependencia económica de la mujer respecto al varón. El hombre es hoy quien "maneja la plata", compra lo necesario para la subsistencia diaria en las pulperias y los mercados, y determina todo lo relacionado con la economía de la casa.

(50) El cultivo del café se introduce en Costa Rica en 1804. En 1820 ya existían plantaciones en algunas residencias en San José. En 1832 se exporta a Chile, y en 1844 se envía el primer embarque con destino a Londres en el bergantín "Monarch". Así, se crean actividades mercantiles y capitales privados, y surge un nuevo grupo social. Es decir, las diferencias económicas se tradujeron en diferencias sociales: nacen dos clases sociales: el agricultor explotador y el peón que trabaja en la finca del patrón y a veces vive en la misma. Además, trajo consecuencias políticas: las familias cafetaleras controlan el Gobierno de la República; todo debía marchar de tal manera que nada obstacularizara el desarrollo de sus negocios. Así los asuntos del Gobierno vinieron a ser asuntos privados de las familias cafetaleras.

(51) Costa Rica, antes de 1840, era un país de agricultores en donde la división de clases no era muy pronunciada. Según Carlos Monge, hasta ese año, la economía del país estaba dominada por la "hacienda": unidad socio-económica que comprendía terreno y casa. Casi toda la producción estaba destinada al autoconsumo (valor de uso), excepto una pequeña parte dedicada a comprar otros elementos necesarios. El comercio era muy reducido. La verdadera transformación comenzó en 1844, año en que se comenzó a vender café a Londres.

(52) José Luis Vega Carballo, Hacia una interpretación del desarrollo costarricense: Ensayo sociológico (San José: Editorial Porvenir, 1982), p. 115.

(53) Cfr. José Luis Vega Carballo, Op. cit., pp. 115-130.

(54) Nelly Garcia Murillo y Guillermo Barzuna Pérez creen que Magón presenta una visión de mundo "sensata, risueña, esperanzada". "Consideraciones sobre el costumbrismo en Costa Rica", Repertorio Americano, Heredia, n 4 (1978), p. 12. Esta visión apunta a un supuesto implícito que no tiene fundamento en la realidad: la República liberal fue una época positiva para Costa Rica. Esta visión destierra los elementos contradictorios del texto, y lo reduce al costumbrismo.

CAPITULO II

NOS HAN DADO LA TIERRA, de Juan Rulfo

I. INTRODUCCION

La literatura no es –como lo afirma el idealismo– una esencia siempre idéntica a sí misma, sino un campo de fronteras y contenidos, que se constituye y reproduce histórica y socialmente. La literatura no es una esfera totalmente autónoma con leyes internas propias, aunque sí posee una autonomía relativa derivada de su especificidad. La literatura no es un saber, "sino una práctica específica en la ideología situada en el nivel de lo 'vivido', 'sentido' y percibido" (1). Todas las anteriores definiciones negativas, si se analizan, ocultan el carácter histórico concreto del texto literario, aspecto que hoy ya no se puede tangenciar.

La literatura es una forma ideológica particular que establece relaciones dialécticas con las diversas ramas de la ideología (religión, estética, moral, etc.), y con la base material de la sociedad que la genera. Por ideología entendemos aquí el sistema de ideas, representaciones, imágenes, símbolos en cuyo marco los hombres viven, perciben y representan las contradicciones propias de su formación histórico–social en la que les ha tocado vivir; sistema de ideas que es el soporte necesario para el desarrollo de la sociedad, dada una realidad contradictoria: en la medida en que los hombres no están, en la práctica, en condiciones de resolver determinadas contradicciones, acuden a soluciones ideológicas; así la ideología se constituye en una proyección en la conciencia de las incapacidades prácticas, y en una explicación histórica de las mismas.

La literatura es el producto de una ideología desde una

historia, propia de unas relaciones sociales dadas. El texto literario, de esta manera, se erige como una práctica / producto social significante, que devela la identidad de una sociedad en un momento histórico determinado. Pero como esta sociedad está formada por diversos elementos heterogéneos, contradictorios, la literatura presenta una serie de contradicciones "reflejo" de esa misma realidad. De esta manera, el efecto ideológico denominado literatura, lejos de vincularse "con una verdad" eterna o con una subjetividad creadora, remite a una situación histórica mediante la relación con otros textos de los cuales se muestra más o menos capaz de leer o reescribir los efectos. El texto literario sólo será descodificable por referencia al metatexto: la sociedad y la historia. De ahí que la literatura es una práctica social, relativamente autónoma, conectada a una práctica política e ideológica, a través de la cual se refleja el proceso histórico.

No obstante, entre el texto y la realidad histórica se interponen una serie de intermediarios: el texto no es un reflejo directo de lo real; de ahí que la relación del "espejo" con el objeto que refleja (la realidad histórica) es sólo parcial; el espejo selecciona, no refleja la totalidad de la realidad que se le ofrece. Así el texto se presenta como una realidad polifónica, que guarda con la realidad una relación no isoforma. El texto refleja parcialmente la realidad a fuerza de estructurarla y conformarla estéticamente en tanto sistema de modelización secundaria. La literatura, en consecuencia, produce una cierta realidad, y un cierto efecto social en cuanto práctica semiótica.

Entonces el análisis del texto literario en el marco histórico-social que lo regula tiene necesariamente que partir de la reconstrucción del desarrollo histórico concreto de las contradicciones ideológicas y políticas que definen las condiciones (estructurales) de posibilidad de dichas prácticas, y su contribución específica al desarrollo de estas mismas contradicciones. El análisis de los rasgos temáticoformales no basta para definir un texto. Aunque es una fase previa la descripción de estos rasgos, el análisis sólo puede completarse remontándose hasta los factores que en

última instancia determinan el proceso histórico-literario: los factores económicos y políticos, y el carácter de los aparatos ideológicos. La determinación en última instancia de los factores económicos no implica desconocer la autonomía relativa del texto literario, como forma ideológica. El nivel de determinación en última instancia constituye en realidad la condición necesaria, aunque no suficiente, para aprehender la autonomía relativa del texto. Pero es en la interacción entre los factores determinantes y la autonomía relativa del texto donde radica la posibilidad de llegar a establecer las leyes del texto.

Dado que el texto literario **Nos han dado la tierra**, se publica en pleno desarrollo del capitalismo en México, hallaremos en él las mismas determinaciones y contradicciones fundamentales que conlleva la implantación de ese sistema en una nación concreta latinoamericana: vía oligárquica y dependiente cuyo resultado no es otro que "la estructuración desigual del subdesarrollo". Desigualdad en el desarrollo, que consiste en una subordinación de la economía mexicana a los intereses hegemónicos.

Esta estructura de dominación oligárquica-dependiente no puede ser, desde luego, estática. Se enfrenta a otros procesos de estructuración que surgen como alternativas democráticas. En todas las naciones latinoamericanas se da una dialéctica entre oligarquía-dependiente y un proyecto democrático-burgués. Así se da una bipolaridad o doble vinculación con una contradicción que opone la burguesía a la clase trabajadora. Entre estas dos estructuras se debaten todos los movimientos democráticos, todas las luchas económicas, políticas e ideológicas.

Este contexto -dependencia y subdesarrollo- reflejado por el texto, expresa el modo de ser de América Latina en el mundo. De ahí que la literatura -y la crítica literaria- debe ser una literatura / crítica de liberación, emancipación de las estructuras económicas, políticas e ideológicas impuestas por la clase social dominante.

2. Estado de la cuestión

La crítica literaria (2) ha leído la historia narrada de **Nos han dado la tierra**, (3) del autor mexicano Juan Rulfo (4) destacando varios aspectos. La mayoría de los estudiosos ha hecho énfasis sobre la personalidad de Rulfo, su vida y su región reflejada en su obra literaria, su infecundidad de casi treinta años, su estilo, sus influencias y las técnicas narrativas que emplea. Los críticos señalan en Rulfo los siguientes códigos:

1. Estética: realismo mágico, realismo, neorrealismo, superregionalismo.

2. Lenguaje referencial / lenguaje no referencial.

3. Presencia del autor / ausencia del autor.

4. Naturalidad del relato / artificiosidad del relato.

1. Respecto de la estética reflejada en **Nos han dado la tierra**, las opiniones se subdividen en varias direcciones, aunque todas apuntan a un núcleo común: realismo. Manuel Durán –como otros críticos– afirma que la estética de Rulfo es realista en cuanto continuador de la narrativa de la Revolución mexicana(5). Al respecto, Max Aub destaca la distancia de Rulfo respecto a los narradores de la Revolución: en lugar de la autobiografía y el testimonio, lo visto y lo vivido de aquellos escritores, Rulfo presenta la recreación de esos mismos hechos (6). Seymour Menton y Cedomil Goic ubican a Rulfo dentro del neorrealismo, sobre todo por las técnicas literarias que utiliza (7). Antonio Cándido lo clasifica como superregionalista (8). Sin embargo, otros críticos, al analizar la obra de Rulfo, destacan la contradicción de su narrativa, su heterogeneidad. Así Ramón Xirau afirma que "la apariencia de la novela y de los cuentos es realista, su sustancia onírica" (9). Ruffinelli concluye que Rulfo navega entre "el regionalismo y el universalismo, y entre el realismo social y la significación mítica" (10). Por su parte, Mónica Mansour cree que los cuentos de Rulfo actualizan el realismo mágico al intro-

ducir en el contexto mexicano algunos valores de la tradición mítica indígena: concepciones del tiempo y del espacio (11).

2. En lo que se refiere a la dicotomía **Lenguaje referencial / Lenguaje no referencial**, la crítica ha sido prolija en subrayar el aspecto referencial en Rulfo. La mayoría de los críticos señala este aspecto, aunque Rulfo lo niegue: "Di con un realismo que no existe, con un hecho que nunca ocurrió y con gentes que nunca existieron" (12).

En la crítica sobre **Nos han dado la tierra** se destaca –como su referente histórico– la continua alusión a dos hechos: la Revolución mexicana y la guerra de los cristeros: "Se ha dicho arriba que la literatura de Rulfo no se puede concebir sino contra el fondo histórico de la Revolución y su secuencia la guerra de los 'cristeros'" (13). La Revolución mexicana dejó contradicciones por resolver y una nueva generación de escritores –entre ellos Rulfo– no ha titubeado en señalar los errores de la insurrección armada: Revolución y postrevolución motivan sus cuentos.

Igualmente, se alude en la crítica a lugares y ambientes geográficamente determinados, así como a modos de hablar bien conocidos por personajes–habitantes de esa región. El escenario de los relatos de Rulfo es México, concretamente el Estado de Jalisco; los personajes son los habitantes de Jalisco, y el habla es el lenguaje del campesino de esa tierra árida y bochornosa jalisciense. No obstante, algunos críticos destacan ciertas contradicciones de estos aspectos en los relatos de Rulfo. Donald Gordon señala que "lo regional no es más que un vehículo por el cual Rulfo logra expresión universal" (14). O como afirma Donald L. Shaw: "¿Es la exploración de algo intrínsecamente mejicano o cabe sugerir más bien que en su obra lo mejicano funciona como una metáfora de la condición del hombre en general (angustia existencial del hombre moderno)?" (15). Por su parte, Fanny Prevedello cree que "El peso de ese espacio agobiador se cierne sobre sus criaturas de ficción determinando sus actos. Su potencia asfixia toda posibilidad de rebelión y anula el libre albedrío del hombre rulfiano que,

a modo de víctima de un sino fatal, actúa movido por las circunstancias" (16). Este énfasis en el espacio, asimismo, es señalado por Ivonne Robles cuando afirma que el espacio, dentro de la pluralidad discursiva de **El Llano en llamas**, es la isotopía que muestra un universo homogéneo (17).

Este referente histórico y espacial está íntimamente relacionado con la temática rulfiana. Según Hugo Rodríguez-Alcalá "... de ahí que los temas obsesivos de Rulfo sean la violencia, la crueldad, la insensibilidad moral, el incesto, la religiosidad mal entendida, la frustración, el fracaso, el remordimiento. No hay justicia, no hay bondad, no hay perdón, no hay esperanzas de redención en el mundo terrible de la ficción rulfiana" (18). Mónica Mansour añade que la vida de México en la época posrevolucionaria con su pobreza, injusticias y desilusión es lo que da una relativa unidad a la obra de Rulfo (19). Más enfático al respecto es Manuel A. Arango al decir que el tema es "la vida trágica de los desheredados de la tierra y los marginados de una sociedad que los ignora" (20). Para Donald K. Gordon, la nota dominante de los relatos de Rulfo "es la adversidad, una adversidad perenne en la naturaleza y en lo humano". Además, el tema de la muerte y el de las injusticias sociales y económicas que terminan en destrucción y muerte (21). Para otros autores como es el caso de Harry L. Rosser, el tema es "la angustia espiritual humana" (22). Donald Shaw, por su parte, opina que la temática de **Nos han dado la tierra** es "la cínica indiferencia de las autoridades mejicanas frente a la pobreza y los sufrimientos de la gente rural", además de la violencia, la muerte, la degradación humana, la culpa, el fatalismo, y una sexualidad casi animal que se reflejan en otros cuentos (23). Por otro lado, Cristina Dalton, al analizar los cuentos de Rulfo concluyó que la temática de ellos es la visión negativa del mundo que "proviene en gran medida del mal inherente a la naturaleza, sin que sea posible esclarecer del todo la relación del hombre con el mal" (24). Finalmente, Amalia Iniesta observa en los cuentos de Rulfo una contradicción: cree como otros críticos que la temática es la angustia del hombre contemporáneo, la falta de fe, la mi-

seria. Sin embargo, opina que todo ello no se comprende si no se penetra en la realidad histórica y humana concreta: "la de un momento de la vida de México". A Rulfo no se le puede abstraer de su medio (25).

3. Respecto a la dicotomía **Presencia del autor / ausencia del autor**, los críticos, al confundir narrador–autor, identifican la vida del escritor con la realidad ficticia, y así creen que lo que vio a su alrededor le inspiró algunos de sus cuentos (26).

4. En lo que se refiere a la dicotomía **Naturalidad del relato / artificiosidad del relato**, los críticos literarios de Rulfo han señalado que la sencillez de sus relatos es sólo aparente, pues creen que sus cuentos son complejos debido a las técnicas narrativas que emplea: retrospecciones, paralelismos, metáforas, adjetivación reducida, frase corta, etc. (27). Esta artificiosidad del relato también descansa en la reducción de la omniscencia narrativa, ya que en Rulfo predomina el narrador protagonista y testigo, en lugar del omnisciente tradicional (28). Igualmente, hay que tomar en cuenta el uso no tradicional del tiempo: en lugar de un orden lógico–cronológico, en Rulfo la coordenada temporal desaparece y se reproduce la simultaneidad (29. Otros críticos como Carlos Blanco Aguinaga y Manuel Arango opinan más bien que en lugar de la simultaneidad, en Rulfo el tiempo es subjetivo, interior, quieto, casi onírico: un tiempo sin tiempo, sin historia. Los personajes se ven reducidos a vivir por dentro, al margen de la historia (30). Este aspecto es el que ha permitido a algunos autores hablar sobre una estructura cíclica, mítica, en los relatos de Rulfo (31).

Asimismo, la mayoría de los estudiosos cree que Rulfo se ajusta a las características del género, es decir, domina las técnicas del relato. Sin embargo, otros autores (Luis Harss, Enmanuel Carballo) (32), apuntan algunos fallos: poetización excesiva, abuso de esquemas sintácticos, etc.

Posiblemente contribuyen a crear esta artificiosidad en los relatos de Rulfo las influencias literarias que algunos

críticos han señalado en sus cuentos. Estas influencias se pueden considerar como un procedimiento intertextual en tanto evocan otras voces, otros estilos, otros procedimientos; de ahí el carácter polifónico de sus cuentos. En concreto, los estudiosos han señalado como influencias en Rulfo la de los escritores realistas revolucionarios y posrevolucionarios mexicanos. Además, la influencia de Faulkner, los autores nórdicos, los novelistas rusos del siglo XIX, y los escritores Azorín, Gabriel Miró, Valle Inclán, Kafka y Horacio Quiroga.

En resumen, el verosímil crítico, al analizar los relatos de Rulfo, elige como común denominador la estética neorrealista, el lenguaje referencial (coordenada histórico-espacial de la que derivan una temática concreta), la presencia del autor, la artificiosidad de los relatos derivada de las técnicas que usa, es decir, estos relatos han sido leidos de tal forma que son "neutralizados" hasta hacerlos aptos para la distribución en los sistemas educativos como relatos, fundamentalmente, realistas.

3. Situación inicial

Al analizar el título de este relato –**Nos han dado la tierra**–, al establecer sus signos léxico-semánticos de manera aislada, observamos que, por su relación con la Revolución mexicana, tienen una connotación fundamentalmente diatópica y, sobre todo, diastrática. La primera –**la tierra**– revela la importancia que se da al espacio en este relato, así como una de las características del narrador al mencionar una realidad del mundo exterior como si ya la conociera el lector desde antes, a pesar de que no está presentada. La segunda –**Nos han dado**– resalta la oposición entre dos grupos sociales: dominados *(***Nos***)* y dominadores **(Ellos***:* sujeto elíptico del verbo han dado). Mientras los primeros se manifiestan, desde el título, ligados a la tierra, los segundos –el grupo dominante que se oculta tras la elipsis del sujeto, la burguesía– institucionalizan su dominación a través de las organizaciones cívico-militares (Gobierno). De esta manera, encontramos dos coordenadas sociales que reproducen la relación dialéctica entre **Ellos** y

nosotros, entre opresores y oprimidos. El campo semántico del título nos remite entonces a esta dicotomía diastrática. La significación social es fácilmente identificable. El texto así se da a leer como un enfrentamiento social, como espacio ideológico. El juego literario se presenta como un juego social.

Obsérvese cómo el grupo social dominante –**Ellos**– es percibido partiendo del cosmos del oprimido –**nos**– al ser aquellos sujetos de la acción del verbo, y cómo el título expresa el deseo (**la tierra**, las buenas tierras) y su desencanto (**han dado** léase como **no nos han dado**), su mito, su realidad (malas tierras), presentando desde el inicio la ambigüedad, la heterogeneidad, la contradicción del texto, la polisemia del signo, y de la realidad que refleja. La polivalencia del título, además, está reflejada en el determinante **la** tierra: ¿toda la tierra?, ¿Un poco de tierra?... Igualmente, en el sujeto elíptico: ¿Quién ha dado la tierra?

El léxico, como se observa, revela unos sectores descuidados por la política del Gobierno, y el engaño, el mito, confirmando de esta manera un sentimiento de desilusión frente al fracaso de la Revolución mexicana. De esta manera, el título funciona como signo, ya que es un indicador de un intertexto: la Reforma agraria; información que nos remite a un asunto difundido y vulgarizado por diversas instituciones: la Escuela y el Estado. El título, así, ha descubierto las estructuras socioeconómicas, sociopolíticas y socio-ideológicas que le subyacen.

Si pasamos del análisis de los signos léxico-semánticos del título al estudio de su sintaxis, observamos que se presenta en forma elíptica. Lo elíptico es el sujeto del verbo. El lector acepta esta semigramaticalidad, pues él puede completar la frase a través de la lectura del cotexto (33), además de que conoce el contexto situacional, quienes le revelan el verdadero sujeto del verbo: El Gobierno mexicano.

Nos han dado la tierra nos informa sobre los actantes (Ellos–nosotros); esta identificación actancial viene unida a

la información de un acontecimiento (han dado), convirtiéndose así en un eficiente instrumento de análisis ideológico, al leerse como no nos han dado. Nos informa también sobre el espacio (la tierra), lugar donde se desarrollan los hechos. La información temporal se oculta, y será el lector a través del cotexto y contexto quien la deducirá.

Si se observa, el título no corresponde a su cotexto; más bien está en discordancia con él: el cotexto no responde a las espectativas abiertas por el título. Para el lector el título sufre modificaciones en el curso de la lectura del cotexto. En este sentido, título y cotexto están en discordancia. El cotexto desmiente el título. Este desajuste de la relación título–cotexto, además, se manifiesta a través de la ironía del narrador. En el título Nos **han dado la tierra**, la afirmación verbal y la generalización del determinante "la" que hace entender "toda la tierra", ironizan la Reforma Agraria y sacan a la luz la manipulación burocrática y demagógica del Gobierno frente a la política de entrega de tierras ineptas a los campesinos, quienes se ven engañados, desilusionados del fracaso de la Revolución.

Según Duchet (34), el comienzo del relato es un lugar estratégico. Las primeras frases son una decisión: ellas seleccionan el material de partida orientando así la lectura.

En Nos han **dado la tierra**, las primeras frases constituyen un viaje:

> *"Después de tantas horas de caminar sin encontrar ni una sombra de árbol, ni una semilla de árbol, ni una raíz de nada, se oye el ladrar de los perros.*
> *Uno ha creído a veces, en medio de este camino sin orillas, que nada habría después; que no se podría encontrar nada al otro lado, al final de esta llanura rajada de grietas y de arroyos secos. Pero sí, hay algo. Hay un pueblo. Se oye que ladran los perros y se siente en el aire el olor del humo, y se saborea ese olor de la gente como si fuera una esperanza.*
> *Pero el pueblo está todavía muy allá. Es el viento el que lo acerca"* (35).

Estas frases con que se inicia el relato, a pesar de ser narrativas, parecen una descripción por ser un discurso estático, sincrónico, realizado sólo en la mente del narrador. Al mismo tiempo, son el lugar privilegiado donde se organiza la legibilidad del relato, pues 1) focalizan el carácter antropológico del relato; 2) ofrecen, de entrada, el espacio donde se va a desarrollar la acción; 3) dan la información sobre el destino de los personajes, su porvenir, y 4) muestran procedimientos retóricos que apuntarán hacia el estilo del relato (36).

Si bien Claude Bremond afirma que todo relato es "un discurso que integra una sucesión de acontecimientos de interés humano" (37), lo humano puede presentarse bajo diferentes formas: frente a lo animal, a lo mineral, a la máquina, a lo humano, a la naturaleza, etc.

En este relato, lo humano se define frente a la naturaleza: **árboles, camino, llanura, arroyo**. Frente a la naturaleza está lo humano: **perros, pueblo,** humo, **gente**. No obstante, el elemento humano está neutralizado "**Uno** ha **creído...**"; al estar despersonificado, el elemento humano se suma a la serie de elementos naturales que son los que más abundan en este inicio. Como veremos más adelante, lo humano es sólo una posibilidad (**habría, podría encontrar**) que se desarrolla en el inconsciente del narrador.

El paisaje juega un papel importante en la configuración de este relato: no sólo es imagen, sino también meditación de una realidad. El paisaje revela la realidad.

El espacio donde se realiza este **Uno** caminante está establecido por una descripción semánticamente progresiva y regresiva:

–ni una **sombra** de árbol

–ni una **semilla** de árbol

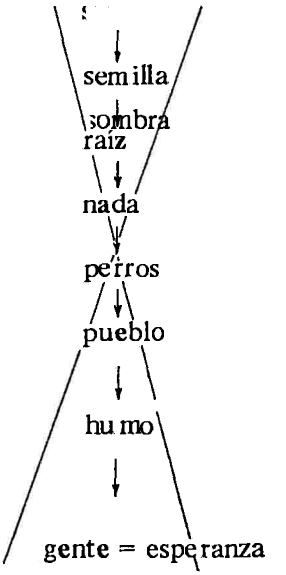
–ni una **raíz** de **nada**.

–se oye ladrar de **perros**,

–hay un **pueblo**,

–se siente en el aire
el olor de **humo**,

–se saborea ese olor
de la **gente**,
como si fuera una **esperanza**.



Si observamos ahora los signos léxico-semánticos citados, podemos establecer una red de significación, una reducción semántica gracias a la concordancia de los signos entre sí; reducción que divide los signos en dos campos semánticos contradictorios:

\+ positividad = pueblo, gente= esperanza : POSIBILIDAD

– negatividad = nada : IMPOSIBILIDAD

Obsérvese que la realidad presentada como imposible está reflejada en los verbos que indican posibilidad (**habría, podría encontrar**); pero la otra realidad presentada como posible se manifiesta en el texto con verbos que indican realidad: **se oye, ha creído, hay, ladran, se siente, se saborea, está, acerca**. De esta manera, el pueblo, la gente, el polvo, se levanta como una esperanza, como una posibilidad y/o imposibilidad real o irreal contra esa nada que aparece, desde el inicio, contra esa imposibilidad y/o posibilidad que aplasta el destino del ser humano caminante.

A la pregunta ¿dónde?, las primeras frases responden:

en un camino, es decir, en el camino se abre la posibilidad y/o imposibilidad. Si caminar, viajar ha sido a veces una maldición, para Edipo o para el pueblo judío fue una libre realización de su destino o como para Jack Keroauc una promesa de otra vida en la que todo es posible. En el viaje cristalizan viejos sueños de la humanidad: volar por los espacios siderales como Icaro o descubrir en nuestro planeta un Edén escondido donde el hombre pueda encontrar en la naturaleza la felicidad perdida. Para nuestro **Uno** caminante, el viaje se constituye como una posibilidad y/o imposibilidad de su propia existencia.

Pero este camino, por su relación con los signos léxico-semánticos de las dos series, presenta un significado particular de naturaleza dialéctica, contradictoria:

– lugar, desértico, ancho, sin vida: DESESPERANZA

+ pueblo, humo, gente, perros : ESPERANZA

Si esta dicotomía la uniéramos metafóricamente con la dicotomía que presentamos en el título, llegaríamos al siguiente organigrama:

ELLOS	vs	NOSOTROS
pueblo (todo)	vs	nada
esperanza	vs	desesperanza
posibilidad	vs	imposibilidad

Y en medio de ellos, el camino, la existencia, la vida. Si hemos dicho más arriba que lo humano, en la mente del narrador, es sólo una posibilidad y/o imposibilidad, el espacio puede ser el determinante global, el medio ambiente entendido como causación física o social, algo sobre lo cual el **Uno** tiene poco o ningún poder individual. De esta manera, si el espacio está dominado por la **nada**, por la imposibilidad, por la desesperanza, la experiencia metonímica del **Uno** –carácter antropológico del cuento– se evidencia

en la siguiente expresión: "Pero el pueblo está **todavía muy allá**". La posibilidad "real" está lejana en el tiempo y en el espacio para el caminante. La atmósfera, la situación en la cual se encuentra el personaje, es también objeto de una digresión metonímica: imposibilidad ante una situación, **nada**.

Pero... ¿quién es este personaje? Si el espacio es la expresión metonímica del personaje, este será, por consiguiente, **Uno**: un hombre, caminante que busca tierras, del que no sabemos ni su propio nombre, neutro, persona no-persona. Su porvenir es incierto: "todavía muy allá": adverbios que enfatizan esta situación y que llevan la posibilidad casi a la imposibilidad. "Todavía muy allá" remite a la imposibilidad de cambio, al estatismo, a la negatividad, a la muerte, en contraposición con la vida, la positividad, el movimiento = camino, el pueblo, el ladrar de los perros. Y ambos elementos contradictorios remiten a la dimensión temporal, presentada a través de unidades de medición: **horas**. Y dentro de una serie de unidades de frecuencia: **después de, a veces, todavía**. Esta dimensión temporal de estas primeras frases hacen del relato un cuadro, una descripción instalada en el tiempo. Tiempo, historia, vida, duración en el espacio, camino de la vida connotadas en el "después de, muy allá todavía", que es lo que esencialmente importa al Uno.

Pero no sólo en estos adverbios está reflejado el personaje y su porvenir. Desde la primera línea del cotexto "Después de tantas horas de caminar sin encontrar ni...", se declara su cometido: la búsqueda de un espacio a través de un viaje: un viaje para buscar un espacio. De ahí que el héroe **Uno** se va a enfrentar –como en los relatos míticos– a un mundo que ignora, pero que debería ser su mundo, su casa, su hogar.

El tema de la búsqueda de un espacio a través del viaje exige diversos ritos, pero sobre todo la conquista de ese espacio, conquista que debe realizarse no individual sino colectivamente, pues el espacio por conquistar es el país, el territorio sagrado como un Paraíso. De ahí que la

búsqueda de este espacio tiene connotaciones míticas: la búsqueda de un Paraíso perdido. Sin embargo, en este relato la "conquista" del paraíso patriarcal es también la pérdida de ese paraíso, y el hombre vivirá y morirá en el lugar que en vez de darle vida, le otorga muerte, nada. De esta manera, el relato plantea la metáfora al revés: el espacio vital no existe. Los personajes caminan entre la nada. Luego si la búsqueda del Paraíso está aquí planteada al revés, también el Paraíso está tratado al revés: es un Infierno. Y es Infierno no porque el Uno lo quiera, sino porque Ellos lo quieren. El Paraíso podría existir, "podría encontrarse". "Pero sí, hay algo. Hay un pueblo".

En fin, las frases introductorias muestran un cierto número de procedimientos estilísticos que se transformarán luego en leitmotiv retóricos del relato. Los indicios temporales serán escasos, no así los espaciales que serán abundantes. La historia se desarrollará de manera discontinua: alternacia entre pasado, presente y futuro en la mente del narrador. Las figuras sintácticas dominantes serán la copulativa y la adversativa: y, ni, pero. El relato será más bien una descripción diegética, en donde el narrador se transforma en un espectador, y el relato en una contemplación (pensar). La descripción es, entonces, significativa, pues instala al relato en el espacio al mostrar los hechos como espectáculos. Así la descripción inunda al texto ofreciendo al mismo tiempo una actitud contemplativa y pasiva frente al mundo, un predominio del ser sobre el hacer.

Finalmente, la naturaleza aparecerá como eje metafórico predominante: **árbol, semilla, raíz, camino, llanura, arroyo;** mientras tanto el hombre aparece cosificado, alienado, sin nombre, frente a una realidad / posibilidad, que se transforma en el relato en una posibilidad / imposibilidad, dicotomía que retóricamente se manifiesta a través de signos léxico verbales y nominales. Frente a la realidad / posibilidad **se oye, hay, ladran, se siente, se saborea,** está, acerca, **ni sombra, ni semilla, ni** raíz **de nada,** aparece la posibilidad / imposibilidad: **habría, podría encontrar, perros, pueblo, humo, gente como una esperanza.** Al con-

fundir en el texto y en realidad ambas situaciones, la vida del **Uno** se torna angustiosa, asfixiante, sin salida.

Podemos concluir, entonces, que este "incipit" ha focalizado el carácter antropológico del texto, ha ofrecido el espacio y la información sobre el porvenir del personaje, ha mostrado ciertos procedimientos retóricos; pero, además, presenta un texto heterogéneo, reflejo de la realidad contradictoria: posibilidad / realidad vrs. imposibilidad / posibilidad; esperanza vrs. desesperanza, dicotomías que presentan una posición crítica frente a una ideología dominante, al presentar la conjunción de varios factores: **Un Ellos**, dueños de una tierra "que nos han dado" frente a **Uno** caminante, no dueño, en busca de una tierra posible / imposible; sin olvidar la variable naturaleza que ayuda, aunque no determina esta situación. Así quedan establecidas dos fuerzas en oposición de un mundo en el que reina el **todo / nada**, la **posibilidad / imposibilidad**.

La materia narrativa se ha organizado, de esta manera, en torno a determinados núcleos semántico-formales, establecidos a partir del conjunto de oposiciones y semejanzas que definen sus relaciones. Precisamente, en estos núcleos se ubican las contradicciones desde las cuales se genera el texto.

4. Situación Final

La situación final de este cuento se presenta así:

"Conforme bajamos, la tierra se hace buena. Sube polvo desde nosotros como si fuera un atajo de mulas lo que bajara por allí; pero nos gusta llenarnos de polvo. Nos gusta. Después de venir durante once horas pisando la dureza del llano, nos sentimos muy a gusto envueltos en aquella cosa que brinca sobre nosotros y sabe a tierra .

Por encima del río, sobre las copas verdes de las casuarinas, vuelan parvadas de chachalacas verdes. Eso también es lo que nos gusta.

Ahora los ladridos de los perros se oyen aquí, junto

a nosotros, y es que el viento que viene del pueblo retacha en la barranca y la llena de todos sus ruidos.

Esteban ha vuelto a abrazar su gallina cuando nos acercamos a las primeras casas. Le desata las patas para desentumecerla, y luego él y su gallina desaparecen detrás de unos tepezquites.

–¡Por aquí arriendo yo!– nos dice Esteban.

Nosotros seguimos adelante, más adentro del pueblo.

La tierra que nos han dado está allá arriba" (p. 18).

Al analizar sus signos léxico-semánticos aisladamente, vemos que presentan la misma connotación diatópica y diatrástica del inicio. La primera está reflejada en las siguientes dicotomías:

	Tierra mala vrs	**Tierra buena**	
		polvo	
		río	
eso no nos gusta		casuarinas	eso nos gusta
		chachalacas	
		perros	
		gallinas	
		casas	
	Arriba vrs	**Abajo**	
	El Llano G.	el pueblo	

La segunda resalta nuevamente la oposición entre dos grupos sociales: no dueños (nos) vrs. dueños (ellos). Mientras los primeros se manifiestan a favor de la tierra buena, los segundos la poseen. Al final del relato, no ha cambiado el sentimiento de desilusión frente a la Reforma agraria: **la tierra está arriba**.

Si analizamos la frase final del relato y la comparamos con el título, vemos cómo se ha operado en el texto una inversión lingüística de los signos. En el título aparecían así:

Nos	han dado	la tierra
1	2	3

Al final:

La tierra que **nos** **han dado** está allá arriba.

3 1 2

En el título, el sujeto es **Ellos**; la donación está presentada a través de un verbo. Al final, el sujeto es la tierra y la donación es una oración adjetiva especificativa con lo que se refleja su carácter secundario, contradictorio: **hay otra tierra que no nos han dado que está allá abajo, y que nos gusta**. De esta manera, la tragedia del **Uno** (campesino sin tierra), al inicio y al final del relato, consiste en una serie progresiva de privaciones /exclusiones: minerales: tierra, polvo, río, árboles; animales: pájaros, perros, gallinas; humanas: casas, gente, pueblo. Al excluírsele de la tierra buena, se le ha excluido de la vida, de la posibilidad de la vida, de ahí su enajenación: **Uno**. Al privársele de posibilidades reales, y otorgársele sólo posibilidades ideales, el campesino está reducido al fracaso. Al no ofrecerle posibilidades reales, la situación final es la misma que al principio: pesimismo, desilusión de una situación que sí tiene solución: "eso es lo que nos gusta": la tierra buena, prometida en la Revolución, y anunciada por el ladrido de los perros como las trompetas de Josué anunciaron la tierra prometida, intertextualidad más cercana a la realidad mexicana.

La última frase repite la primera. ¿La historia se repite?, ¿No ha habido progreso?, ¿Las cosas siguen tan mal como al principio? **Nos han dado la tierra** es un círculo en el que el fin coincide con el principio, pero lo sobrepasa, pues la historia se prolonga en el tiempo interior del hablante, en donde la posibilidad / imposibilidad de la situación ficticia resuelve las contradicciones que no puede resolver la práctica real. De ahí que el final presenta una solución ideológica: es una máscara, un disfraz que oculta / revela la verdadera realidad. Mejoramiento y degradación se confunden. Responde a la ironía perfecta: lo que es mejoramiento para el Gobierno (burguesía) es degradación para el campesino, y viceversa. No obstante, el pesimismo, la frustración que han señalado la mayoría de los críticos

en los relatos de Rulfo, aquí es resuelto ideológicamente: el campesino está frustradó, alienado, pero no vencido. "Todavía" la tierra está **allá arriba**. Algún día estará **aquí abajo**. **Eso es lo que nos gusta.**

5. Agentes transformadores

Hemos observado que la situación inicial del relato es la llegada de unos campesinos al pueblo anunciada por el ladrido de unos perros, y que la situación final es la repetición de esa misma llegada al pueblo, igualmente anunciada por los perros, situaciones ambas precedidas de la frase **Nos han dado la tierra**. ¿Qué ha sucedido / narrado en medio de estas dos situaciones / narraciones idénticas? ¿Cuáles son los agentes transformadores que no han posibilitado el cambio? Las causas no hay que buscarlas afuera. Están en la misma conformación del sistema social contradictorio, heterogéneo.

Antes de analizar estos factores determinantes, veamos la relación que hay entre el relato y la historia, es decir, las diferencias y semejanzas entre lo que se narra y lo que sucedió:

Relato	**Historia**
8. Regreso de campesinos al pueblo	1. Revolución mejicana (Antecedente)
6. Lluvia	2. Eliminación de un peligro: les quitan carabinas y caballos.
1. Revolución (Antecedente)	3. Reforma agraria: Donación de tierras
2. Eliminación de un peligro: les quitan carabinas y caballos.	4. El viaje: Travesía por el Llano

3. Reforma agraria: Donación de tierras.

4. El viaje: Travesía por el Llano

5. Realización de tarea: Inspeccionan las tierras.

7. Episodio de la gallina

8. Regreso de campesinos al pueblo

5. Realización de tarea: Inspeccionan las tierras

6. Lluvia

7. Episodio de la gallina

8. Regreso de campesinos al pueblo

Al comparar los dos esquemas, se observa claramente en el relato ciertas repeticiones que cumplen una función que analizaremos al tratar de su estructura. Lo que aquí interesa es mostrar los hechos, posibles causas que determinan que al final del relato no se dé ninguna transformación. Podríamos, en principio, reducirlos a los siguientes: 1) la naturaleza que ayuda, aunque no determina (tierra buena–tierra mala); 2) los personajes que realizan los hechos (ellos–nosotros); 3) Revolución / posrevolución (con caballos y carabina / sin caballos y sin carabina); 4) La Reforma agraria (buena tierra / mala tierra); 5) Ante ciertos acontecimientos, nace una dicotomía humana: hablar, diálogo / pensar, monólogo (38). Y de la suma de todas ellas nace un relato contradictorio que explica las razones de este estatismo, pesimismo y frustración que se refleja en la ironía del texto.

Antes de analizar estos hechos funcionales, queremos enfatizar en algunas contradicciones que se dan en el texto. Unas remiten a los mitos; otras, a la realidad:

MITO (Posibilidades ideales)	**REALIDAD** (Posibilidades reales)
1. Eramos veintitantos (p. 13)	Somos cuatro (p.13)

2. Puede que llueva (p.13) ¿Y el temporal? (...) En cuanto allí llueva... (p. 16)	Cae una gota de agua(p. 14) No llueve (p. 14) No hay agua (p. 16) La tierra está deslavada, dura (p. 16)
3. Uno platicaría muy a gusto (p. 14).	Hace ya tiempo que se nos acabaron las ganas de hablar (p. 14) No decimos lo que pensamos (p.14) Pero no nos dejaron decir nuestras cosas (p. 15) Pero él no nos quiso oír (p. 16) Yo no digo nada.Yo pienso (p. 17)
4. Pueblo (p. 14) A no ser unos cuantos huizaches trespeleques y una que otra manchita de zacate con las hojas enroscadas (p. 14). Sólo unas cuantas lagartijas (p. 15). Que queríamos lo que estaba junto al río. Del río para allá, por las vegas, donde están esos árboles llamados casuarinas y las paraneras y la tierra buena (p. 15). Es al latifundio al que tienen que atacar; no al gobierno que les da la tierra (p. 16)	El Llano (p. 14) No hay ni conejos, ni pájaros. No hay nada (p. 14). Tanta y tamaña tierra para nada (p. 15) Todo El Llano Grande (p. 15) Del pueblo para acá es de ustedes (p. 15) No se vayan a asustar por tener tanto terreno para ustedes solos (p. 16)
5. Antes andábamos a caballo y traíamos terciada	Ahora no tenemos ni siquiera carabina (p. 15)

una carabina	(pp. 14–15).	Pero también nos quitaron los caballos junto con la carabina (p. 15) gallina colorada (p. 17)

Al comparar estas contradicciones del texto con los hechos que se narran en él, observamos que unas son contradicciones de la naturaleza mexicana: buena tierra, con lluvia / mala tierra, sin lluvia; otras son de los personajes: ellos, gobierno / nosotros; algunas apuntan a la Revolución y posrevolución: con caballo y carabina / sin caballo y sin carabina; hay otras que señalan la heterogeneidad de la Reforma agraria: unos se quedan con la tierra buena / otros reciben la mala; y, por fin, algunos personajes hablan / otros piensan.

Pero es significativo en el texto que entre todas estas contradicciones se dé un paradigma:

Ellos	**vrs**	**Nosotros**
buena tierra		mala tierra (contradicción económica).
con caballos y con carabina		sin caballos y sin carabina (contradicción política)
hablar		pensar (contradicción ideológica)

Es decir, **ellos** son los que poseen las mejores tierras repartidas en la Reforma agraria (tienen el poder económico), los que se han quedado con los caballos y con las armas (poder político), y los que hablan, deciden (poder ideológico). **Nosotros** poseemos malas tierras, don de la Reforma agraria, estamos sin caballos y sin carabina (sin posibilidad de Revolución), y pensamos, pero no decidimos.

En resumen, el texto nos presenta contradicciones en tres niveles: económico, político e ideológico. Sin embargo,

es lo económico lo que determina lo político e ideológico: al tener el poder económico (tierras), pueden tener las armas y el lenguaje. Sin olvidar las contradicciones de la naturaleza que ayudan, aunque no determinan la situación.

Las contradicciones de la naturaleza están reflejadas en el texto (39) a través de dos adverbios que señalan un espacio concebido dentro de una perspectiva de elementos contrapuestos: **arriba vrs. abajo.** **Arriba** está El Llano Grande, la tierra que nos han dado, la realidad objetiva para el campesino, el infierno estéril; **abajo**, el pueblo, lo que nos gusta, la tierra fértil, una realidad subjetiva para el campesino, una ilusión; en contraposición con el pueblo, la realidad objetiva para **ellos**. De esta manera, el relato se desarrolla en dos planos espaciales que corresponden a dos planos psicológicos: la realidad del Llano Grande (espacio opresor), y el sueño del campo fértil; pues para los campesinos, el verdor es inasequible; para ellos "La tierra que nos han dado está allá arriba". Este final del relato es revelador a este respecto: el campesino puede mirar pastos verdes, pero éstos están fuera de su alcance; lo que se les ha concedido está "allá arriba".

Este contraste entre dos mundos sirve también para apuntar la lucha entre vida (abajo) y muerte (arriba) que recorre el relato. Los personajes al condenárseles a morir, ya han muerto. Por eso, para los cuatro campesinos, la vida es un espejismo que se alimenta de la arena del desierto. Así la vida del hombre está considerada como la yuxtaposición de vida y muerte. Es cierto que lo que aparece muerto es el campo, la tierra, pero se oculta la muerte de sus habitantes: ahí no se puede vivir.

Este eje fundamental del espacio (arriba–abajo) se realiza en el texto a través de otras variantes: **afuera / adentro**. Los campesinos habían salido / subido de adentro / abajo (pueblo) para inspeccionar el afuera / arriba (El Llano). De esta manera, estos adverbios también resaltan, por un lado, el cosmos inhóspito y, por el otro, la tierra fértil, el espacio acogedor del pueblo. El narrador así contrapone El Llano (medio adverso) al pueblo (medio

habitable). El primero presenta una orografía hostil, un clima asfixiante, una naturaleza reseca; el segundo, una geografía habitable, un clima apacible, una naturaleza vitalizante. El Llano es estéril; el hombre es impotente ante él (40).

Estas dicotomías señalan además otra contradicción: la subida del pueblo (abajo) al Llano (arriba), y el descenso en sentido contrario muestran al campesino que sube hacia una realidad y baja hacia un ideal, una ilusión: "a mí se me ocurre que hemos caminado más de lo que llevamos andado" (p. 14). La persecución de esa ilusión implica el desgaste de todas las energías vitales.

Esta naturaleza heterogénea, además, está simbolizada en los pocos colores que aparecen en el texto. Por un lado, hay un predominio de lo **verde** (agua verde del río, copas verdes, chachalacas verdes), y que está en relación con lo deseado (el pueblo), lo mismo que el **azul** y el **negro** (nube negra, sombras azules de los cerros). En contraposición,lo **blanco** (blanco terregal), que señala la aridez de El Llano Grande; el **colorado** que, por un lado, está relacionado con el pueblo, lo deseado, igual que perros y otros animales, pero además apunta al color de la Revolución, tinta en sangre; de donde se podría deducir una vía de solución a este dilema: la Revolución.

Igualmente, el texto **Nos han dado la tierra**, presenta una geografía heterogénea (41). La toponimia jalisciense además de un valor meramente ornamental, mimético, referencial con su consecuente efecto de verosimilitud, ofrece contradicciones geográficas, reflejo de las relaciones sociales que privan en el relato.

Así, por un lado, frente a la **nada**, a "la llanura rajada de grietas y de arroyos secos", hay un **pueblo, humo, gente**. En contraposición de El Llano Grande, el polvo "que queríamos lo que estaba junto al río. Del río para allá, por las vegas, donde están esos árboles llamados casuarinas y las paraneras, y la tierra buena. No ese duro pellejo de vaca que se llama el Llano" (p. 15). Estas unidades que en

el texto denotan degradación ambiental y, en consecuencia, degradación social, están configuradas también por el contexto metereológico: la ausencia de lluvia, el viento y el sol, que repercuten en la esterilidad de la tierra, en contraposición del buen clima que priva "del río para allá", donde producen vegas verdes.

De ahí que la naturaleza, la geografía en el texto no se puede concebir como el principal degradante de los personajes; los campesinos no han elegido el Llano; se lo "han dado". No obstante, la coopartición naturaleza–Gobierno contribuye como agentes degradadores del campesino. Pero de ahí no se puede deducir que el hombre jalisciense es víctima de la naturaleza.

La flora y la fauna, además de contribuir en el relato como elementos referenciales evidenciando un régimen social y alimenticio, resaltan la heterogeneidad geográfica entre el **arriba** y el **abajo**. Frente a "ni una sombra de árbol" (p. 13), hay casuarinas y paraneras. En contraposición de "no hay ni conejos ni pájaros", ni zopilotes, hay perros, caballos, gallinas, chachalacas verdes, indicadores todos de vida, esperanza.

Todas estas contradicciones espaciales se revelan como uno de los medios fundamentales de interpretación de la realidad. Los conceptos **arriba–abajo**, **adentro–afuera**, se manifiestan como material para la construcción de modelos culturales de contenido no espacial: modelos económicos, políticos, ideológicos, sociales, mediante los cuales el hombre interpreta su historia, su vida circundante a través de características espaciales. De esta manera, estos conceptos espaciales se convierten en la base organizadora para la construcción de una visión de mundo, un modelo ideológico propio de un tipo concreto de cultura.

Además de las contradicciones de la naturaleza en este relato, se dan contradicciones sociales. Las contradicciones económicas son una de ellas. A través de todo el cuento se mantiene la dicotomía de personajes anunciada desde el título: Ellos / Nosotros. Pero, ¿quiénes son ellos y quiénes

nosotros? Podríamos establecer el siguiente paradigma:

Ellos	Nosotros
Gobierno	gobernados
Dueños	no dueños
Opresores	oprimidos

es decir, lo que priva entre ellos son las relaciones de propiedad, pues su carácter depende de quién es el propietario de los medios de producción. Como se observa, son relaciones de clase, pues designan grupos humanos de los cuales unos pocos (Gobierno) poseen los medios de producción (buena tierra), mientras que los otros se ven privados de ellos (mala tierra). Estos están movidos desde afuera, son verdaderas marionetas. Están en manos del Gobierno que hace y deshace sus vidas. Están enajenados en vida. Creían tenerlo **todo** *(la* tierra) y no poseen **nada**. Así se tergiversa el sentido de la Revolución. El relato se constituye de esta manera en la historia de unos hombres que creían tenerlo todo, y se dan cuenta al final que no tienen nada.

Esta contradicción entre los personajes oculta otra contradicción: la impotencia define al nosotros; la potencia, al Gobierno, al ellos. La impotencia del nosotros se concibe como una serie de desastres causados por el Gobierno (y la propia naturaleza) ante los cuales "nada" se puede hacer. Nosotros está en posición de inferioridad ante ellos. Después de una Revolución, cuando es la hora de recoger los frutos, ellos no la dejan consumar. Todo lo que podía haber traído la Revolución, se convierte en un nada en este relato. Ante esta situación, el nosotros parece impotente, no puede alterar nada, carece de poder. Sólo tienen poder ellos. Y el nosotros queda con las manos vacías en su búsqueda de la justicia, o en un deseo de encontrar una realidad perdida.

La impotencia del nosotros viene determinada desde el título y las frases que lo repiten: Nos **han dado** la tierra. Esta "donación", repetida varias veces en el relato, hace del

tiempo presente un presente eterno. La posición del nosotros es estática, en contraposición del ellos que es dinámica: ellos deciden.

La impotencia del nosotros es tal que hasta su voz desaparece: "No decimos lo que pensamos. Hace ya tiempo que se nos acabaron las ganas de hablar" (p. 14). La potencia del ellos aparece en su propia despersonificación. El Gobierno "no existe". Pero el campesino sí recibe señales de su existencia a través del delegado que se siente potente ante ellos. De ahí que en este mundo de impotencia para el nosotros, según algunos críticos, la única salida es la resignación. Sin embargo, creemos que el relato apunta otra solución: ¿Otra vez con caballo y carabina, y la gallina colorada?

Como señalamos en el paradigma anterior, la dicotomía social antagónica ellos-nosotros se puede leer como una contradicción entre **opresores y oprimidos**. El universo del cuento se genera en un marco de presencia de distintas fuerzas de oposición: unas representan los agentes opresores: ellos; otras, los oprimidos: nosotros. Esta división configura una bipolaridad social, división que radica fundamentalmente en el poderío económico: la tenencia de la tierra; mientras nosotros no la poseemos, se oculta intencionalmente el dueño. Frente a los terratenientes, que no se mencionan y que están amparados por el poder político, se encuentran los campesinos.

Este agente opresor, igual que la naturaleza, muestra el espacio hostil, en el que Ellos oprimen y degradan, mientras que Nosotros son oprimidos y degradados. Es una variante más que refuerza la heterogeneidad del texto.

Ya hemos notado que las contradicciones sociales y naturales se complementan. La unión de ambas revela la coopartición de agentes negativos para el campesino: la hostilidad natural y social aparecen como un todo. Sin embargo, de ahí no se puede deducir, como Ivonne Robles, que el carácter agresor de la naturaleza al provocar la destrucción, imposibilita el mejoramiento económico, social

y moral, y que el carácter agresor de la sociedad opresora o la propia distribución socio-económica impidan el mejoramiento (42). Ya hemos señalado que la naturaleza puede ayudar, pero no determinar el mejoramiento o degradación de un personaje. En este texto, creemos que se cumple esa situación: los verdaderos agentes degradadores son ellos, y no la naturaleza. Pues en contra de El Llano Grande, al campesino le gusta el polvo, el pueblo, las vegas. "Eso es lo que nos gusta". Y eso no sería degradador.

En resumen, el relato está estructurado con valores opuestos organizados a manera de anillos concéntricos que giran en torno al conflicto capital de tierra-no tierra.

Analizadas las contradicciones naturales y sociales más significativas de **Nos han dado la tierra**, queremos detenernos en otro tipo de contradicciones: las ideológicas.

Es admitido por la crítica que la desilusión de los personajes de Rulfo frente a una objetiva realidad social opresora conduce a la introspección de los personajes. Así el narrador-personaje de **Nos han dado la tierra** habla en voz alta; es un hombre que vive la realidad objetiva hacia adentro. Su mundo interno es irreal; es el mundo de los sueños, de la pesadilla: ¿purgatorio o infierno? Por ello, el lector tiene la impresión de "estar presenciando cómo alguien trata agónicamente de explicarse. Como si una conciencia hablara consigo misma y, al llegar a los recuerdos de obsesión, se levantara la voz sin querer" (43). Rulfo, en su afán de superar las limitaciones del realismo y del idealismo, trae a la prosa mejicana la subjetividad contemporánea, la angustia del hombre moderno. Al no quedar fe exterior en que apoyarse, "sólo queda vivir por dentro y desde dentro" (44).

Apoyando en estas razones, Carlos Blanco establece una dicotomía entre la **realidad interna y la externa** del ser humano representado en los relatos de Rulfo. Entre ellas se da una tensión: la realidad interna es estática, fatalista, hacia adentro; la externa es violenta. Al no tener compatibilidad estas dos realidades, se produce la angustia interior,

único mundo que parece existir en **Nos han dado la tierra**.

Esta negación aparente de la realidad externa se logra a través de varios procedimientos. El relato logra detener el tiempo borrando todo acontecer exterior a través del uso del tiempo presente de indicativo por parte del narrador. Así logra eliminar el pasado, la historia. No obstante, este "yo" que narra encierra una dualidad: hay un yo que narra y un personaje que vive los hechos. Esta dualidad marca dos tiempos: el presente en que se narra, y el pasado en que sucedieron los hechos. Esto lleva a una pregunta: ¿Qué ha sucedido entre estos dos tiempos? La situación no ha cambiado. Sin embargo, al campesino el tiempo cronológico no le interesa, sino los efectos del tiempo en sus vidas. Entonces, el fracaso ha sido la huella del tiempo. El uso del presente en el relato es para presentar la realidad acarreada por la Revolución, empresa que todavía perdura en sus efectos. Eso motiva la sensación de un presente abrumador, presencia de un bloque fijo en la memoria.

La vaguedad del narrador que es presentado de manera neutra es otro de los procedimientos para "negar" la realidad exterior. "Uno ha creído a veces", apunta, por un lado, a la difuminación del que habla. Es un personaje sin nombre, sin apariencia hacia afuera, sin historia. Pero por otro lado, a la equivocidad ideológica: creencia, parecer / realidad, ser. La situación en que se encuentran los campesinos parece inalterable, sin posibilidad de cambio, pero sí la hay: al final de un camino sin orillas, hay un pueblo, hay como una esperanza (frase ambigua por lo demás), en contra de la desesperanza que insinúa el final del relato y de las creencias populares. Por eso, en contra de la posibilidad / imposibilidad en este relato hay más optimismo que el que muchos críticos han negado. El optimismo de que algún día los campesinos tengan vegas, pueblos, poivo, "Eso es lo que nos gusta". Ese es el grito angustioso que **Nos han dado la tierra** lanza contra el pueblo mexicano y su Gobierno.

Hay un tercer elemento que señala la realidad subje-

tiva. El relato parece un diálogo, pero sólo es aparente; en realidad es un monólogo interior, sin espacio ni tiempo, de un yo hacia sí mismo: "No decimos lo que pensamos. Hace ya tiempo que se nos acabaron las ganas de hablar" (p. 14), "Yo no digo nada. Yo pienso" (p. 17). Los campesinos están solos ante su pensamiento, como están también solos ante el Gobierno. Pero no es que no hablan; es que, en la situación concreta, no hay posibilidad de diálogo: "Pero él no nos quiso oír" (p. 16). Parece entonces que uno piensa para uno mismo, que cada cual es el recipiente de palabras no dirigidas a él. En el fondo, lo que piensa uno de sí mismo no le interesa seriamente más que a uno mismo.

Por fin, la repetición de ciertas frases sitúa el monólogo interior en un tiempo lento. El narrador repite ciertas frases con el objeto de quedar suspensas en un mismo momento sin historia. De esta manera, la repetición de estas frases logra detener el tiempo como si sólo existiera en la mente del narrador. De ahí la sensación de que no se progresa y de estar al final lo mismo que al principio. Y no es que no haya historia, sino que el narrador "trata la realidad desde el adentro del sujeto hacia el fuera del objeto" (45). Posiblemente, sí los campesinos se ven reducidos a vivir por dentro, sin historia, es porque la historia es su enemigo, lo que les ha obligado a encerrarse.

Pero frente a un "tal vez sea", realidad posible / imposible que persigue a los campesinos, existe un "es", realidad concreta. Y ambas realidades son aceptadas por el narrador como entidades distintas; ambos mundos existen en la percepción del Uno, pues frente al Llano Grande, existe un pueblo; frente al Gobierno, hay campesinos; frente a la tierra mala, hay tierra buena; frente al pensamiento, está la posibilidad de la palabra. El no ver esta heterogeneidad en el relato depende de una visión idealista de la conciencia. Separar lo interno (subjetivo) de lo externo (objetivo) no es apropiado, pues el carácter externo del relato (Gobierno, mala tierra) revela el encierro emocional de los personajes, pero también lo interno se percibe en los aspectos externos (gallina, calor). Lo interno no es

un factor meramente pasivo. El encierro emocional desemboca en la indiferencia desde la cual los campesinos enfrentan, en estas circunstancias concretas, el mundo social. **Nos han dado la tierra** demuestra que la indiferencia sirve para enfrentar la opresión en unas circunstancias concretas.

Atribuir a los campesinos un mundo interior separado es restaurar el individualismo liberal que el relato mismo subvierte. Los campesinos no viven según una separación entre lo externo y lo interno. Por no tener fe en alguna realidad exterior, objetiva, tampoco alcanzan a constituirse un mundo interior claramente delimitado. Como consecuencia, no existe la noción de que la verdad surge de la conciencia individual. Lo cual no quiere decir que no exista ninguna verdad, sino que faltan los criterios acostumbrados para un concepto de verdad objetiva: esta verdad pertenece al sistema social y legal, hacia el cual se mantiene una actitud de indiferencia. Es decir, los campesinos del relato no creen pertenecer a la sociedad en cuanto ciudadanos: están alienados. Esta es su tragedia.

En síntesis, podemos concluir que este relato presenta los conflictos, las contradicciones, los problemas de los campesinos. No son deseos: el hombre no se evade a un mundo utópico en el que se realizan sus sueños y se anulan las contradicciones del existir. El narrador presenta un espacio conflictivo, no deseado; problemático, no ideal; relativo, no absoluto. Contradicciones todas ellas que han contribuido a que la situación final sea la misma que la inicial, es decir, no ha habido cambio.

6. Estructura

Hemos observado, al analizar los procesos que no han permitido la transformación, que la situación final repite la situación inicial. ¿Cuál es, entonces, la estructura que subyace a este relato? Antes de establecerla, notemos que la frase inicial (título) con que se abre el relato y la final que la repite, es reproducida en varias ocasiones:

- **Nos han dado la tierra** (Título).
- "Porque a nosotros nos dieron esta costra de tepetate para que la sembráramos" (p. 15), comenta el narrador en el viaje por el Llano Grande.
- "Así nos han dado esta tierra" (p. 16), piensa el narrador después del diálogo con el Delegado del Gobierno.
- "Esta es la tierra que nos han dado" (p. 17), dice Melitón.
- "¿Cuál tierra nos han dado, Melitón?" (p. 17), le pregunta el narrador.
- "La tierra que nos han dado está allá arriba" (p. 18), comenta el narrador al llegar al pueblo.

Pero no sólo es esta frase la que se repite en el relato; hay otras que deseamos también señalar, como son "Es el viento el que lo acerca" (p. 13), que se vuelve a reproducir al final del relato. "No hay nada" se repite seis veces en el cuento, en contraposición de tres veces el "eso nos gusta". El viento y el ladrido de los perros es repetido en varias ocasiones. No menos significativa es la repetición de la frase "Hemos vuelto a caminar", que señala acción iterativa, que denota dinamismo en el personaje y no el estatismo que señalan algunos críticos en la obra de Rulfo. Igualmente, la repetición de la frase "Pero él no nos quiso oír", o no nos dejaron hablar, que señala un diálogo entre sordos a la hora de solucionar el problema.

Todas estas repeticiones de frases, situaciones, en el relato apuntan a una estructura circular del cuento **Nos han dado la tierra**. Todas ellas señalan un movimiento cíclico de la trama, una estructura cerrada, símbolo de una estructura social, económica, política e ideológica fija e inmutable en la que el narrador (como los mexicanos), buey de noria, se mueve en un plano circular. El final nos ha llevado otra vez al principio y el viaje –y la lectura– recomienzan de nuevo. Este viaje nunca terminado y siempre recomenzado es semejante al movimiento repetido de la conciencia, que va del deseo a la realidad y otra vez al deseo; o del mito a la realidad y otra vez al mito.

Lo ya ocurrido sólo puede interpretarse, revivirse, sin

posibilidad de cambio. Estamos frente a una estructura mítica del tiempo: un mundo sumido en un tiempo circular en el que nada cambia y en el que el hombre desempeña el papel de víctima eternamente oprimida por una fatalidad ineludible. Todo intento por resolver esta contradicción está condenada de antemano al fracaso. Se enfrentan así, por un lado, el rechazo de un medio ambiente, lleno de injusticias y opresión, y, por otro, su íntima convicción de que la situación es irremediable, fatal. **Fatum** "lo que se ha dicho", una sentencia de los dioses, que debe entenderse como lo ya cumplido. Lo dicho se identifica con lo ya hecho, ya realizado. Y si el Fatum desecha el tiempo, la atemporalidad es la negativa a aceptar el tiempo (y la versión de la realidad que encierra) de una sociedad y una historia opresivas.

Sin embargo, esta concepción mítica del tiempo no significa que **Nos han dado la tierra** debe entenderse como la absoluta negación de la posibilidad de lograr el paraíso perdido. Se niega la historia concreta, porque les oprime, pero les "gusta" otra historia que desean.

El carácter cíclico de este relato no se puede negar. No obstante, apoyada en esta estructura mítica, este cuento presenta cierta connotación judeo-cristiana de la historia. De ahí que este relato también sigue -mutatis mutandis- el mismo proceso bíblico, pero invertido.

Hemos establecido que los hechos de **Nos han dado la tierra** siguen los siguientes pasos fundamentales en su desarrollo:

1. Una donación de la tierra.

2. Un viaje: inspección de esa tierra donada.

3. Un regreso al punto de partida.

La similitud con el libro bíblico **Números**, es patente:

1. Yavé ha prometido una tierra a su pueblo y le dice

a Moisés: "Manda a algunos hombres a explorar la tierra de Canán, que voy a daros" (Núm. 13,2). Esta promesa de Dios a su pueblo puede ya considerarse como cumplida, pues lo dicho por los dioses (Fatum), se puede considerar como hecho (Factum). Más tarde, Moisés repartirá la tierra a su pueblo (Núm. 34, 13).

2. Moisés les ordena explorar la tierra de Canán, no sin antes algunas órdenes: "Subid de aquí al Negueb; después subid a la montaña y observad la tierra cómo es, qué gente la habita, si fuerte o floja, si poca o mucha; qué tal es la tierra habitada, si buena o mala; cuáles son sus ciudades, si abiertas o amuralladas; cuál su terreno, si fértil o pobre, si con árboles o sin ellos. Animaos y traed algunas frutas de esa tierra" (Núm. 13, 18–21). Y así lo hicieron.

3. A su regreso, dicen los exploradores: "Hemos llegado a la tierra a donde nos mandásteis, en verdad mana leche y miel; ved sus frutos" (Núm. 13, 28).

Como se observa, los campesinos mexicanos y los exploradores bíblicos tuvieron la misma experiencia. Sin embargo, los unos encontraron "leche y miel"; los otros, **nada**. Los unos "una tierra fértil"; los otros, un desierto. Los hebreos pudieron contar lo que habían visto; los mexicanos no les "da por platicar". Yavé da a su pueblo una tierra fértil, con posibilidades reales de existencia; el Gobierno mexicano da a los campesinos el Llano Grande, sin posibilidades reales para subsistir.

De esta manera, el análisis de la estructura nos ha llevado a confirmar la tesis de Julia Kristeva sobre la noción del relato como un proceso de encuentros textuales, como un diálogo de múltiples textos, como una intertextualidad, como una doble escritura/lectura. Así, Nos **han dado la tierra** como ideología se debate dentro del mismo texto en diálogo con el texto bíblico, y se genera sobre y contra él; en el espacio de este texto enunciados tomados del relato bíblico se cruzan, se neutralizan y alcanzan una nueva significación. Este sentido dialéctico constituye la auténtica

realidad del texto, su valor de re-creación, de creación de significados nuevos -significados y referentes- a partir de elementos viejos. De esta manera, no existe el valor fijo; el texto no lleva a una verdad eterna, sino a una situación histórica dialéctica concreta.

7. Mito y realidad

En **Nos han dado la tierra**, los personajes se muestran irreductiblemente pertenecientes a una de dos clases: **Ellos/nosotros**. Si se observa sus características comunes, hallamos que ellos son el Gobierno, los que tienen la tierra fértil; mientras que **nosotros** son los campesinos. Los primeros ostentan el poder económico, político e ideológico; los segundos son los oprimidos.

Esta dicotomía de personajes manifiesta dos realidades distintas, pero relacionadas; por un lado, unos defienden los mitos que constituyen la conciencia real: visión idealista de la vida; los otros representan los valores auténticos, la conciencia posible, la desestructuración de los mitos, una visión materialista de la historia, que aprueba la perspectiva del narrador, aunque está reducido al silencio y sólo sufre las consecuencias de semejante división. **Ellos**, han ido creando una serie de mitos, reflejados en este relato, que queremos desenmascarar:

1. El mito primordial de este relato es de naturaleza económica. Desde el mismo título del cuento, queda mitificada la Revolución mexicana y una de sus secuelas más importantes: la Reforma agraria. **Ellos** nos **han dado**, donado (primera mitificación) **la tierra**, "Todo el Llano Grande" (segunda mitificación); es la retribución por la sangre derramada. La Revolución ha merecido la pena. Queda así consagrada, nacionalizada, oficializada. El Gobierno ha cumplido, de esta manera, a través de la Reforma agraria, con una de las metas fundamentales de la Revolución: la tierra para el campesino: "No se vayan a asustar por tener tanto terreno para ustedes solos" (p. 16). Es un mito de naturaleza económica, pues señala / oculta las relaciones sociales entre el donante y el donado, lo

mismo que la naturaleza de la donación: les regalan posibilidades ideales.

Este mito de la Reforma agraria como uno de los logros de la Revolución mexicana ha sido aprobado por muchos mexicanos, incluso por algunos intelectuales como José Luis Martinez, quien afirma: "... México es un alto ejemplo por dos de los actos decisivos de nuestra Revolución: la reforma agraria y la expropiación del petróleo..." (46).

2. Otro mito desarrollado en el texto es de naturaleza política. El Gobierno tan generoso que ha donado tanta tierra a los campesinos no debe ser atacado. La bondad del Gobierno es incuestionable; no se puede poner en tela de juicio: "Es al latifundio al que tienen que atacar, no al Gobierno que les da la tierra" (p. 16). Aquí se oculta el verdadero rol del Gobierno. Igualmente, tiene carácter político el mito, creencia falsa de que es peligroso andar con caballo y carabina, como andaban los campesinos durante la Revolución mexicana. De esta manera, el rol político del Gobierno queda evidenciado: mantener el "statu quo". La carabina y el caballo pueden ser elementos desestabilizadores del sistema.

3. Por fin, hay un mito de naturaleza ideológica, cuando se presenta al campesino solo, trágico. Este concepto del hombre está íntimamente unido, a veces, a la idiosincrasia indígena: creer que el indio es así, como si su facultad primordial de expresarse fuera el recuerdo, la memoria, el pensamiento, y no la palabra como en todo ser humano.

Todos estos mitos reflejados en el texto están en él desmitificados al presentar una realidad distinta, contradictoria con la historia oficial:

1. La Revolución mexicana y su secuela la Reforma agraria en **Nos han dado la tierra**, está también presentada en forma negativa: "Tanta y tamaña tierra para nada" (p. 15). Hay una palabra, varias veces repetida en el relato, que resume las ventajas de la reforma agraria: **Nada**, es

decir, en realidad, no nos han dado **nada**, porque en el Llano Grande no hay posibilidad real de sembrar, de producir, por la sencilla razón de que la tierra es un desierto y allí no llueve: "No vi llover nunca sobre el Llano" (p. 14). De esta manera, el relato es una amarga sátira de la ineficacia y del cinismo de la Revolución oficializada, mitologizada. ¿Qué ha hecho la Revolución? **Nada**. Y cuando actúa, cuando decide aplicar la Reforma agraria, lo hace de tal manera que su acción tiene la conducta de una dolorosa mistificación.

También en este sentido varios intelectuales mexicanos han levantado su voz para gritar contra este mito. Luis Harss cree más bien que la Reforma agraria empeoró las cosas (47). De la misma manera opina Domingo Miliani al afirmar que "La Revolución mexicana ha muerto sin resolver nuestras contradicciones"; y respecto de la Reforma agraria señala: "Es cierto que se logró la nacionalización petrolera con Cárdenas. Y que la Reforma agraria, parcialmente, lentamente, pudo extirpar el latifundio por algún tiempo. Pero a partir de Calles, en 1924, aparecerá ya la contradicción básica que conducirá el proceso a una entrega progresiva en manos de una burguesía nacional, nacionalista al principio, asociada al capital extranjero después" (48).

2. La bondad incuestionable del Gobierno es ironizada en este relato. La conclusión es patente: se debe atacar al Gobierno, pues no les ha dado nada, la posibilidad real para subsistir. Quien se presenta como servidor del pueblo, aparece como opresor, al servicio del latifundio, aspecto que se oculta en este relato. Así aparecen unos sectores descuidados por el Gobierno, sectores que debían haber sido, según planes de la Revolución, los más beneficiados.

3. La soledad, la memoria, el pensamiento del campesino está en contradicción con el diálogo que intenta realizar con el Gobierno. El campesino quiere hablar; desea expresar sus problemas. Siempre lo ha querido así. Pero "El no nos quiso oír" (p. 16). La razón del silencio radica, entonces, en la imposibilidad del diálogo en esa

circunstancia concreta.

Así, los mitos crean en el relato esa atmósfera de desesperanza, desilusión, pesimismo, lo mismo que de traición, engaño (49). Sin embargo, la desmitificación proporciona esperanza, ilusión, posibilidad de rebelión. Entonces el texto está estructurado a través de la dicotomía realidad / posibilidad, imposibilidad. La realidad negativa se enfrenta a la tierra buena, a las vegas, los caballos, la carabina y la "gallina colorada". Todos ellos como posibilidades reales / irreales.

De esta forma, la historia mexicana en **Nos han dado la tierra**, se convierte en realidad / mito; estos en literatura, en ficción total; y ésta en pensamiento, memoria, de los campesinos. El conocimiento de estas categorías mentales es fundamental para conocer la realidad.

8. Visiones de mundo

Detrás de cada una de estas dos posiciones se declara todo un pensamiento ideológico, toda una visión de mundo. Al analizar las oposiciones de estas visiones, queremos observar si el punto de vista global de la obra las sanciona positiva o negativamente; así se podrá determinar la visión de mundo preferente en la obra.

La visión del narrador de este relato, reflejo de la realidad social mexicana de la época en que se produce, no coincide con la del grupo social dominante, que imprime el sistema de valores y modos de ser de México de mediados de siglo: el PRI: la burguesía actual mexicana.

Nos han dado la tierra, constituye un retrato de la sociedad mexicana en un momento de su historia. Es un documento de la realidad social mexicana de mediados del siglo XX, sobre todo de los campesinos.

Tradicionalmente y hasta la época de Porfirio Díaz, la situación de los campesinos mexicanos fue de una sujeción y explotación que los hundía en la miseria. La Revolución

mexicana despertó a la nación, hizo tomar conciencia al pueblo. Fue un estallido ante diversas causas: "hambre de pan, hambre de tierras, hambre de justicia". Hasta la Revolución, en el país había enormes haciendas en poder de unas cuantas personas.

El **Plan de San Luis Potosí** *(5-X-1910)*, de Madero, no dio respuesta a las necesidades campesinas, de ahí el **Plan de Tacubaya** *(31-X-1911)*, que señalaba también la misma contradicción: "El problema agrario en sus diversas modalidades es, en el fondo, la causa fundamental de la que derivan todos los males del país y de sus habitantes" (50). De la misma manera, el pronunciamiento de Zapata, que se formalizó en el **Plan de Ayala** *(25-XI-1911)* y los movimientos de Orozco y Villa en el Norte movilizaron a la gente de la tierra con reclamos semejantes. En el **Plan de Ayala**, el artículo sétimo presenta una síntesis viva de lo que fueron esos reclamos populares: "En virtud de que la inmensa mayoría de los pueblos y ciudadanos mexicanos no son más dueños que del terreno que pisan sin poder mejorar en nada su condición social ni poder dedicarse a la industria o a la agricultura, por estar monopolizadas en unas cuantas manos, las tierras, montes y aguas; por esta causa, se expropiarán, previa indemnización , de la tercera parte de esos monopolios, a los poderosos propietarios de ellos, a fin de que los pueblos y ciudadanos de México, obtengan ejidos, colonias, fundos legales para pueblos o campos de sembradura o de labor y se mejore en todo y para todo la falta de prosperidad y bienestar de los mexicanos" (51).

Ya en plena guerra civil, el asesinato de Madero levantó numerosos grupos guerrilleros, nutridos en buena parte de campesinos, por todo el país. Al final, con Carranza y Obregón, triunfó un grupo que representaba un proyecto de dimensión nacional. Este grupo hizo triunfar la Revolución, pero los campesinos quedaron sumisos en la misma condición precaria de siempre. Con la muerte de Zapata y Villa, quedó silenciada la aspiración más popular de los campesinos, que fueron fácil presa de la posterior rebelión de los cristeros, movimiento que levantó las

consignas agrarias no cumplidas. En resumen, la condición del campesino no mejoró; parece que un destino adverso condena a esta población para siempre a la desesperanza y la frustración. De ahí que algunos intelectuales como Octavio Paz han opinado que las circunstancias históricas no son suficientes para explicar lo mexicano: "Luchamos contra entidades imaginarias, vestigios del pasado o fantasmas engendrados por nosotros mismos. Estos fantasmas o vestigios son reales al menos para nosotros (...). Son intocables e invencibles, ya que no están fuera de nosotros, sino en nosotros mismos" (52).

Sin embargo, en contra de los hechos reales, una interpretación mítica, idealista, de la Revolución y sus secuelas, sigue todavía hoy en el terreno de la palabra oficial. En cada mexicano se ha intentado levantar un altar a la Revolución. No obstante, intelectuales, filósofos, poetas, han señalado que ha sido traicionada, mitificada: los ideales de la Revolución han sufrido una deformación para servir a un determinado grupo socio-político. Al "hambre de pan, al hambre de tierras, al hambre de justicia", se ha venido a sumar el hambre de poder.

En consecuencia, el problema agrario no fue solucionado por la Revolución ni por Gobiernos posteriores, a pesar de su propaganda en favor de los logros sociales de la Revolución. La realidad de la situación reflejada en Nos han dado la tierra puede ser juzgada con base en la siguiente noticia que apareció en **Excelsior** *(México),* el 21 de setiembre de 1964: "Rechazan los campesinos las tierras estériles en La Laguna y P. Negras. Tlaxcala, Tlax., 20 de setiembre.- El Gobierno fracasó en su intento de repartir mil quinientas hectáreas de las zonas estériles de las haciendas ganaderas La Laguna y Piedras Negras. De los 227 campesinos que serían 'beneficiados', sólo uno se presento a la hora del reparto. Indícase que las haciendas, obligadas a ceder parte de sus tierras, escogieron las peores, solapadas por el Gobierno local.

Este rechazo es más significativo porque los campesinos están muy deseosos de tener su parcela" (53).

Esta misma situación de opresión del **Ellos** y de frustración de los campesiños, es señalada veinte años después por un periódico español, citado en un resumen del periódico costarricense **La Nación** el día 12 de junio de 1986, bajo el título **México encubre crímenes, dice diario español**: "El periódico madrileño 'El País' publicó el martes un editorial en el que criticó al Gobierno mexicano, señalando que con el Campeonato Mundial de Fútbol quiere encubrir sus actos criminales contra indígenas y campesinos (...). Indicó que 'las denuncias de Amnistía no han hecho más que sacar a la luz de la opinión pública internacional unos hechos frecuentemente enmascarados en un país donde son frecuentes el asesinato y la desaparición de los líderes campesinos si no se pliegan a los apetitos de tierra de los caciques rurales'. El editorial añadió que gran número de campesinos 'viven esquilmados por patrones inmisericordes y muchas comunidades indígenas se ven privadas de sus tierras comunales por las amenazas de terratenientes a menudo vinculados al Partido Revolucionario Institucional (PRI), que desde hace más de medio siglo mantiene las riendas del poder en México'. Señaló que 'la regla canónica' del PRI 'consiste en corromper y devorar los movimientos de disidencia recurriendo a la represión cuando el intento fracasa" (54).

De esta manera, queda mostrado que los "fantasmas" de Octavio Paz tienen existencia real: se llaman terratenientes y Gobierno, aspecto que tanto historia como **Nos han dado la tierra** señala / oculta. Igualmente, también las soluciones reales están señaladas / ocultadas en el relato y en la historia: "Eso es lo que nos gusta": pueblo, tierras fértiles, posibilidades reales. Esta es la solución al problema agrario mexicano.

Entonces, ¿cuál es la visión de mundo de este relato? ¿Presenta una visión trágica en la que no hay solución posible ante una situación de angustia, de humillación, sin esperanza de redención; repite los hechos de una tragedia griega, fatal, dramatizando el pesimismo cósmico del campesino mexicano por no poder controlar su propio destino; cierra toda posibilidad al futuro de los campesinos –

cerrándose, recordándose en el presente– determinados, inmóviles ante su destino; presenta una existencia ciclica que de ninguna manera soluciona el problema del campesino, un caminar fatigoso, sin llegar jamás, una memoria de un triste pasado que elimina el futuro, un esfuerzo inútil, un andar a tientas entre tinieblas?

¿O es más bien una visión de mundo idealista, subjetiva, separada de los hechos reales que aquejan al campesino; quizá todo el texto está mediatizado por una creencia popular "Uno ha creído a veces" (p. 13), que no tiene fe en soluciones?

¿O el relato presenta una añoranza de la tierra–madre del campesino, hijo de la tierra, heredero desposeído; o, ante la condición mísera del hombre, muestra su sueño por restituir la justicia en el mundo; o apela al derecho a existir, una razón para vivir; o refleja lo que deseó, lo que pudo haber sido; o alegoriza una peregrinación del hombre por la tierra, buscando un paraíso perdido?

Nos han dado la tierra no presenta una visión trágica, imposible, ni una visión utópica, posible, sino una visión dialéctica, contradictoria, es decir, las dos visiones a la vez. El texto muestra una visión trágica imposible con el Gobierno y el Llano Grande; una visión posible con las vegas, los pueblos, los caballos, la carabina y la gallina colorada, es decir, con una nueva Revolución. De ahí que la visión de este relato no es optimista sino realista y, por lo tanto, contradictoria. El cuento evidencia que la Revolución no ha cumplido con su misión, que persiste en el ánimo del campesino como un fondo oscuro que ha dejado una herencia de sufrimientos y un hálito de esperanza.

9. Conclusiones

Nos han dado la tierra se estructura así sobre un sistema de ideas –y una realidad socio–económica– que no / sí conviene a la organización institucional dominante. De ahí que es un llamado a la conciencia de un pueblo para que busque soluciones posibles / imposibles.

Este relato es un símbolo invertido de lo que ha sido la Revolución y, sobre todo, la Reforma agraria: no una donación como dice el Gobierno, sino una farsa. El campesino postula tierras fértiles, posibilidades reales que le ayuden a vivir, no la **nada** que le ha donado el Gobierno. El campesino debe invertir lo que tanto le han inculcado a través de los siglos las clases dominantes: "la conciencia determina la vida", "Uno ha creído a veces"; sin embargo, hay tierras fértiles, posibilidades reales, "la vida determina la conciencia".

El final de la historia pareciera condenar a una economía de explotación por parte de unas clases dominantes (Ellos) que imponen una ideología que sostiene su dominación. Mientras las clases dominadas (Nosotros) no logren emanciparse de esa ideología (de esas creencias) no serán capaces de liberarse de este estado de dependencia al que han sido condenadas, pues la ideología impide darse cuenta del verdadero sentido de la dominación de los dominadores.

NOTAS

(1) Francoise Perus, Historia y crítica literaria (La Habana: Casa de las Américas, 1982), p. 25.

(2) El estudio más completo sobre la crítica de los cuentos de Rulfo lo ha realizado Ivonne Robles Mohs, a cuyo estudio remitimos. Cfr. "El discurso metaliterario en 'El Llano en llamas': fundamentos para un modelo de lectura", Repertorio Americano, Heredia, n 1 (1983), pp. 7–14.

(3) El argumento de este relato puede sintetizarse así: El Gobierno ha donado unas tierras a los campesinos mexicanos. Estos les aseguran que éstas no sirven para el cultivo. No obstante, van a inspeccionarlas, pero regresan desilusionados al pueblo del que partieron.

(4) Juan Rulfo nace en Sayula, Jalisco, el 16 de mayo de 1918, dos años antes de acabar en 1920 la Revolución mexicana. Hijo de Juan Nepumoceno Pérez Rulfo y de María Vizcaíno Arias; su verdadero nombre es, por lo tanto, Juan Pérez Vizcaíno. A los tres días de su nacimiento lo llevan a San Gabriel, a una finca de sus abuelos, donde pasa sus primeros 8 años. Rulfo crece en una familia venida a menos, en una región empobrecida y enlutada por la Revolución. Durante la guerra de los 'cristeros', sangrienta contienda religiosa que dura de 1926 a 1928, queda huérfano de padre; seis años después pierde a su madre. Es recogido entonces por la Orden de monjas josefinas francesas, es decir, en un orfanato. Más tarde estudia Contabilidad, Leyes, Literatura en Guadalajara. En 1935 viaja a México; allí trabaja en la Oficina de Migración, en Publicidad con Goodrich hasta 1954. En 1955 se une a la Comisión de Papaloapan, formada para organizar un programa de riego en tierras áridas cerca de Veracruz. Al fracasar la empresa, vuelve a México y se dedica a hacer guiones y adaptaciones de películas. Trabaja en televisión. Desde 1962 hasta su muerte en 1986, trabaja en el Instituto Indigenista de México.
Nos han dado la tierra fue publicado por primera vez en la Revista Pan, de Guadalajara en 1945. Después apareció en el volumen El Llano en llamas, en 1953.

(5) Manuel Durán, "Juan Rulfo, cuentista: la verdad casi sospechosa". Tríptico mexicano. Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Salvador Elizondo (México: Ed. Sep. Setentas, 1973), p. 14.

(6) Max Aub, Citado por Durán, Op. cit., p. 13.

(7) S. Menton, El cuento hispanoamericano (México: Fondo de Cultura Económica, 1977), p. 95. T. II, y Cedomil Goic, Historia de la Novela hispanoamericana (Santiago de Chile: Ediciones Universitarias de Valparaiso, 1972), p. 17.

(8) Antonio Cándido, "Literatura y subdesarrollo", América Latina en su literatura, (México: Siglo XXI Editores, 1977), p. 353.

(9) Ramón Xirau, "Crisis del realismo", América Latina en su literatura, p. 200.

(10) Juan Rulfo, Antología Personal. Prólogo de Jorge Ruffinelli (México: Ed. Nueva Imagen, 1978), p. X.

(11) Mónica Mansour, "Rulfo y el realismo mágico", Casa de las Américas, n 126 (1981), pp. 40-47.

(12) Citado por Fernando Benítez, "Conversaciones con Juan Rulfo", Sábado, suplemento de Uno más Uno, México, n 142,26 de julio de 1980, p. 4.

(13) Hugo Rodríguez-Alcalá, "Juan Rulfo: Nostalgia del paraíso", Narrativa hispanoamericana (Madrid: Gredos, 1973), p. 90.

(14) Donald K.Gordon, "Juan Rulfo: cuentista", Cuadernos americanos, n 6 (1967), p. 198.

(15) Donald L. Shaw, Nueva narrativa hispanoamericana(Madrid: Cátedra, 1981), p. 129.

(16) Fanny Prevedello, "El primitivismo en los personajes de El Llano en llamas", Revista de Literaturas Modernas, n 12 (1973), p. 194.

(17) Cfr. Ivonne Robles Mohs, "El estatuto isotópico y el universo homogéneo de 'El Llano en llamas'", Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica, San José, n 1 (1984), p. 31.

(18) Hugo Rodríguez-Alcalá, Narrativa hispanoamericana, p. 91.

(19) Cfr. Mónica Mansour, Op. cit., p. 40.

(20) Manuel A. Arango, "Aspectos sociales en tres cuentos de El Llano en llamas, de Juan Rulfo: 'Macario', 'Nos han dado la tierra', 'Es que somos muy pobres' ", Cuadernos hispanoamericanos, n 375 (1981), p. 627.

(21) Donald K. Gordon, "El arte narrativo en tres cuentos de Rulfo", en Helmy F. Giacomann Homenaje a Juan Rulfo. Variaciones interpretativas de su obra (Madrid: Anaya, 1974), p. 349.

(22) Harry L. Rosser, "Oposiciones estructurales en 'El hombre' de Juan Rulfo", Revista de Estudios Hispánicos, n 3 (1982), p. 411.

(23) Donald L. Shaw, Op. cit., p. 131.

(24) Cristina Dalton, "Pedro Páramo: Un análisis de la negatividad", Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica, San José, n 1 y 2 (1980), p. 69.

(25) Amalia Iniesta, "Juan Rulfo y El Llano en llamas", Cuadernos hispanoamericanos, n 421-423 (1985), p. 238.

(26) Cfr. Claude Couffon, "El arte de Juan Rulfo", Recopilación de textos sobre Juan Rulfo (La Habana: Centro de Investigaciones Literarias Casa de las Américas, 1969), p. 145. Igualmente, Hugo Rodríguez-Alcalá, "Estudio estilístico de 'En la madrugada', Narrativa hispanoamericana (Madrid: Gredos, 1973), pp. 106-124.

(27) Cfr. Donald Gordon, "Juan Rulfo: cuentista", Cuadernos americanos, n 6 (1967), p. 205. Según Gordon, siguiendo la opinión de Mark Schover, la técnica es "el único instrumento válido para descubrir, explorar y desarrollar el tema, para comunicar su sentido y, finalmente, para evaluarlo". Cfr. "El arte narrativo...", p. 350.

(28) Cfr. Donald Gordon, Los cuentos de Juan Rulfo (Madrid: Playor, 1976). Igualmente, Ilse Adriana Luraschi, "Narradores en la obra de Juan Rulfo: Estudio de sus funciones y efectos", Cuadernos hispanoamericanos, n 308 (1976), pp. 7-29.

(29) Marcelo Coddou, "Fundamentos para la valoración de la obra de Juan Rulfo (Proposiciones para la interpretación y análisis del cuento 'El hombre'), Helmy F. Giacomann, Op. cit., p. 66. Igualmente, Diane E. Hill, "Integración, desintegración e intensificación en los cuentos de Juan Rulfo", Helmy F. Giacomann, Op. cit., p. 107.

(30) Carlos Blanco Aguinaga, "Realidad y estilo de Juan Rulfo", Nueva novela latinoamericana (Buenos Aires: Paidós, 1976), p. 91. Y Manuel Arango, "Aspectos sociales de tres cuentos...", p. 628.

(31) Nosotros no desechamos esta opinión, aunque creemos que es dialéctica la concepción de la historia en Rulfo.

(32) Luis Harss, "Juan Rulfo o la pena sin nombre", Los nuestros (Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1973), p. 323. Y Manuel Carballo, "Arreola y Rulfo", Recopilación de textos sobre Juan Rulfo, p. 139.

(33) Por cotexto entendemos todo el relato sin el título.

(34) Cfr. María Amoretti, "Comenzar por el comienzo, o la teoría de los incipit", Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica, San José, n 1 y 2 (1983), p. 145.

(35) Juan Rulfo, El Llano en llamas (México: Fondo de Cultura Económica, 1975), p. 13. Desde aquí, las citas de esta narración se indicarán en el texto con el número de la página entre paréntesis.

(36) Cfr. María Amoretti, "Comenzar por el comienzo..." p. 146. Tomamos en cuenta en este análisis algunas reflexiones expuestas en dicho artículo.

(37) Claude Bremond, "La lógica de los posibles narrativos", Roland Barthes et al. Análisis estructural del relato (Buenos Aires: Ediciones Tiempo Contemporáneo, 1974), p. 90.

(38) Entre estos elementos se dan contradicciones y relaciones. Así la aridez de la tierra está relacionada con la aridez del lenguaje del campesino. De esta manera, la naturaleza ayuda a lo ideológico (lenguaje), pero no lo determina en última instancia.

(39) Sin menospreciar las afirmaciones que se han lanzado sobre la naturaleza americana como una frontera hostil, rival del hombre, que determina su existencia, creemos que se ha exagerado al no establecer el verdadero papel que esta juega en la estructura de la sociedad. Ella ayuda, pero no determina nunca. Las hostilidades se deben buscar en las relaciones entre los hombres y no en las relaciones hombre–naturaleza. De ahí que nuestra postura es contraria a la de Cristina Dalton quien, al analizar la negatividad de los relatos de Rulfo, opina que "Luvina y Nos han dado la tierra" presentan una situación que en última instancia sale de la tierra misma antes que de ninguna acción humana (...). En resumen, el hombre en El Llano en llamas se encuentra solo y desprovisto de armas culturales y sociales ante un mundo hostil dominado por el mal natural inexplicable y arbitrario". En "El Llano en llamas: un estudio de la negatividad", Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica, San José, n 2 (1978), p. 53.

(40) No creemos, como lo señala Cristina Dalton, que este estado del Llano conduzca al estancamiento total de todo progreso y de toda vitalidad, estancamiento que es análogo a la vida humana. Cfr. "El Llano en llamas: un estudio de la negatividad", pp. 47–58. La causa no es del Llano, sino del Gobierno. Sin embargo, el Llano es "conditio sine qua non" para este estancamiento.

(41) Al respecto, disentimos de Ivonne Robles Mohs, quien afirma en El Llano en llamas un universo homogéneo. Cfr. "El estatuto isotópico y el universo homogéneo de El Llano en llamas", p. 33.

(42) Cfr. Ivonne Robles Mohs, "El estatuto isotópico..., p. 40.

(43) Ramón Díaz, "Las razones de Juan Rulfo", Revista de Occidente, Madrid, n 93 (1970), p. 344.

(44) Carlos Blanco Aguinaga, "Realidad y estilo ..., p. 87.

(45) Carlos Blanco Aguinaga, Op. cit., p. 97.

(46) Cfr. Domingo Miliani, La realidad mexicana en su novela de hoy (Caracas: Monte Avila Editores, 1968), p. 14.

(47) Luis Harss, Los nuestros, pp. 315–316.

(48) Domingo Miliani, Op. cit., pp. 30–31.

(49) En este sentido estamos de acuerdo con Roland Barthes cuando señala que el mito no oculta nada: su función es la de deformar, no la de hacer desaparecer. El mito fundamenta como naturaleza lo que es histórico, como eternidad lo que es contingencia. Al comportarse de esta manera, efectúa una economía: consigue abolir la complejidad de los actos humanos, les otorga la simplicidad de las esencias, suprime la dialéctica, organiza un mundo sin contradicciones. Cfr. Roland Barthes, Mitologías (México: Siglo XXI, 1980) pp. 213.222.237.239.

(50) Cfr. Jesús Silva Herzog, Breve historia de la Revolución mexicana (México: Fondo de Cultura Económica, 1973), p. 253.

(51) Cfr. Jesús Silva Herzog, Breve historia ..., p. 290.

(52) Octavio Paz, El laberinto de la soledad (México: Fondo de Cultura Económica, 1977), p. 66.

(53) Cfr. Donald K. Gordon, "El arte narrativo... , p. 356.

(54) "México encubre crímenes, dice diario español", La Nación, San José, 12 de junio de 1986, p. 26 A.

CAPITULO III

EL MATADERO, de Esteban Echeverría

1. Introducción

La literatura –como una de las formas ideológicas que constituyen la conciencia social– es un reflejo, efecto, del ser social; es un producto social. Esto no quiere decir que la literatura solamente refleje su ser social, sus relaciones económicas, pues también refleja la naturaleza que rodea a la sociedad. La sociedad, el ser social, existe independientemente de la literatura; en cambio, la literatura es un producto del ser social, se halla condicionada por este y lo refleja. De ahí que la fuente en que se originan las ideas –la literatura– hay que buscarla no en las ideas mismas –literatura– sino en la vida material de la sociedad y, ante todo, en las relaciones económicas que los hombres contraen entre sí.

La literatura refleja el ser social y cambia al transformarse el ser social. Al cambiar las relaciones económicas, cambian también con mayor o menor rapidez las ideas –la literatura–, como las instituciones correspondientes. Al aparecer en una sociedad nuevas contradicciones que no puede resolver, surge una nueva ideología –literatura– en consonancia con la nueva formación económica que aparece. Por eso para saber por qué se originan las nuevas ideas, hay que mirar a los procesos reales que se operan en la economía de la sociedad, a las contradicciones que no puede resolver la sociedad.

Sin embargo, la literatura puede adelantarse a la actividad práctica de los hombres, es decir, reflejar la necesidad del cambio del ser social y, de este modo, contribuir a la

transformación del ser social. De esta manera, la literatura se constituye no sólo en efecto del ser social, sino también en causa de la base material, completándose así el ciclo de naturaleza dialéctica entre literatura y base material de la sociedad.

Si la literatura es causa y efecto de la realidad social, si tal es la relación entre ellas, la literatura debe manifestar las características del proceso histórico de los pueblos, su estructuración social, ideológica, política y, sobre todo, económica. Hoy ya es imposible separar lo poético de lo histórico. De ahí que realizar un estudio de una obra literaria conlleva ineludiblemente penetrar en su historia, en las motivaciones que la han hecho posible o imposible. De esta manera, la obra literaria, por su profunda vinculación con la realidad, constituye una forma de conocimiento de la realidad. Y en nuestro medio hispanoamericano, este conocimiento que presta la literatura se convierte en complemento necesario de la historia, de los "silencios" de la historia, siempre presentada desde el punto de vista "oficial".

2. Estado de la cuestión

La crítica literaria (1) ha leído la historia narrada de **El matadero** (2), de Esteban Echeverría (3) destacando varios aspectos:

1. Extensión del relato o género: cuento, cuadro de costumbres, diseño costumbrista, drama, novela corta, relato.

2. Estética: costumbrismo, realismo, naturalismo, modernismo, criollismo, romanticismo.

3. Naturalidad del relato / artificiosidad del relato.

4. Lenguaje referencial / lenguaje no referencial.

1. Respecto del género de **El Matadero**, las opiniones de los críticos son diversas. Mientras que algunos estu-

diosos creen que es un cuento (4), otros afirman que es un cuadro de costumbres (5). Si a la nominación cuento se le escapan los elementos realistas, al cuadro se le va lo episódico, y si este evade lo ficcional, aquel lo histórico. De ahí que, como ninguna de las dos nominaciones comprende este relato en su totalidad, han sido desechadas por la mayoría de los críticos que han señalado en este cuento una heterogeneidad de géneros. Así, unos opinan que **El Matadero** es un cuento o un relato (6), nociones que acentúan los elementos reales de que se sustentan. Otros divagan entre un cuento o diseño costumbrista (7), o entre un cuento o cuadro de costumbres (8). Por fin, algunos, al señalar la heterogeneidad de géneros de que está compuesto **El Matadero**, creen que es un cuento, un drama y un cuadro de costumbres (9).

Ante este "maremagnum" de opiniones, el crítico Mariano Morínigo piensa que el género que se le asigne no parece ser definitivo: las diversas clasificaciones unívocas no satisfacen plenamente: "A veces, **El Matadero**, es cuento, otras, especie de cuento, un poco más allá, novela corta o esbozo de novela, o bien relato, cuando no diseño o cuadro costumbrista y sobre todo realista. La verdad es que la crítica no encaró el problema. No se empeñó en precisar el problema, ni tenía por qué hacerlo" (10). Ninguno de los términos propuestos satisface plenamente y, a su vez, todos valen.

De ahí que para Morínigo lo importante no es saber si es cuadro, cuento o relato sino "verificar que la crítica estuvo dando vueltas alrededor de por lo menos dos cuestiones capitales que se desprenden de esta versión: de una parte, la idea de provisionalidad del proceso creador, y de otra, la paulatina defección del género clasificador y, en consecuencia, el asumir lo ficcional en el excesivo ámbito realista de **El Matadero**, cuestiones aparentemente disímiles, esbozo, allá, **ficción y realidad**, aquí..." (11). En efecto, la provisionalidad queda manifiesta en los términos **boceto, esbozo, diseño**. Las sucesivas derrotas del género y la reducción al mínimo y hasta el desplazamiento de lo ficcional, son indicios de que la realidad de **El Matadero**,

escapa a todo intento de clasificación, y de que la estructura de este cuento –realidad que se convierte en ficción, cuadro que acaba en cuento– no fue sentida como ficción, aunque introduzca episodios como elementos estructurantes.

2. En relación con la estética, encontramos la misma situación. Algunos críticos destacan el fondo realista que anima la estructura de este relato, fundamentados en lo que tiene de real y no de ficcional, en lo que tiene de cuadro y no en lo que posee de cuento (12). Otros, por su parte, si observamos el título de los artículos de revistas que publican, destacan el espíritu romántico de este relato (13), aunque también observan una heterogeneidad de estéticas en su análisis del cuento: "**El Matadero** no es, principalmente, un ensayo de crítica social, política o costumbrista, sino un desahogo romántico" (14). Juan María Gutiérrez, por otro lado, subraya el carácter realista de este cuento frente a lo que es ficción: "Estas páginas no fueron escritas para darse a la prensa tal cual salieron de la pluma que las trazó, como lo prueban la precipitación y el desnudo realismo con que están redactadas" (15). Más aún, este realismo es tan radical que el elemento ficcional es incluso negado: "La escena del salvaje unitario no es una invención sino una realidad que más de una vez se repitió en aquella época aciaga: lo único que en este cuadro pudiera haber de inventiva del autor sería la apreciación moral de las circunstancias" (16). Esta insistencia de Juan María Gutiérrez en los elementos morales hace sospechar al crítico Robert M. Scari que el mérito de **El Matadero** "no es estético sino histórico y costumbrista", porque cree en la intención didáctica del narrador al querer influir en la mejora de las costumbres (17). Esta misma ambigüedad –realismo, costumbrismo– es señalada por Enrique Anderson Imbert al afirmar que "... El Matadero (1838?), cuadro de costumbres de extraordinario vigor realista..." (18).

Hay otros críticos que señalan, igualmente, la heterogeneidad de estéticas. Pero en lugar de realismo–costumbrismo, subrayan realismo–naturalismo. Refiriéndose a **El Matadero**, afirma Aída C. Manzoni: "Es el primer relato realista, rayano en el naturalismo, que se escribe en la Ar-

gentina y posiblemente en América" (19). Otros lo ubican estéticamente como naturalismo anticipado y costumbrista, negando su carácter realista: "**El Matadero** sorprende por su vigor como diseño costumbrista, por la audaz rudeza de la forma, por lo que refleja como ambiente social... No es posible señalar en esta obra, como en otras de Echeverría, reminiscencias realistas" (20). Es lógico que la bibliografía crítica manifieste esta ambigüedad interpretativa al ser difícil ubicar esta obra en el esquema de los géneros convencionales. El estilo, las descripciones, las técnicas parecen ofrecer un cuento realista, con pinceladas naturalistas, de obvia intención didáctica (costumbrismo).

Otros estudiosos opinan que esta caracterización, aunque no es inexacta, es incompleta sobre todo en lo que atañe a su espíritu. Así el crítico Robert M. Scari afirma que "**El Matadero** es un relato híbrido cuya forma y material escénico proceden de la tradición realista decimonona, pero cuyo espíritu pertenece plenamente a la romántica" (21). De igual manera opina el crítico Mariano Morínigo, quien cree que en Echeverría es dominante "la idea romántica de la literatura en función de la sociedad"; sin embargo, subraya además –como otros críticos– los elementos realistas de **El Matadero** (22).

Algunos autores opinan, por su parte, que **El Matadero** es la suma de tres estéticas: costumbrismo, realismo y romanticismo. Al inicio es un relato de costumbres, un cuadro; después es realista (narra una crónica), y acaba siendo romántico al proyectarse hacia una denuncia política y social. Comienza no queriendo hacer historia (costumbrismo), pero luego hace historia (realismo); al final, comienza una acción dramática entre personajes antagónicos, imagen dicotómica de la realidad (romanticismo) (23).

El crítico Enrique Pupo-Walker, por su parte, cree que la composición de **El Matadero** es romántica, como lo indica en el título de su estudio; sin embargo, observa en él una serie de elementos costumbristas (interés por envolver el asunto en una atmósfera de historicidad, narración en

primera persona, descripciones jocosas o burlas mordaces, trasfondo ideológico que da a la prosa características de gacetilla partidista, escasa adjetivación, comentarios marginales y vocablos pintorescos que retardan el acceso a la trama, elementos de oratoria, de prosa periodística), y concluye que en este relato convergen "la preocupación ideológica y la nota mórbida del relato naturalista", notas que son características del cuento criollista: "**El Matadero** anuncia, además, uno de los personajes claves del regionalismo criollista: el hombre que repetidamente se ve atrapado en la telaraña que forman injusticias sociales y el ambiente primitivo que le rodea" (24).

Finalmente, Seymour Menton es el autor que señala más heterogeneidad de estéticas en **El Matadero:** "... este cuento no es exclusivamente romántico. Mientras su espíritu mordaz y su anticlericalismo lo ligan al enciclopedismo del siglo XVIII, sus descripciones minuciosas, sus detalles obscenos, sus cuadros sinestésicos y su diálogo anónimo lleno de formas dialectales anuncian desde lejos los futuros movimientos literarios del realismo, del naturalismo, del modernismo y del criollismo" (25).

En síntesis, la crítica ha observado en **El Matadero** un relato fundamentalmente romántico, pero con características del costumbrismo, del realismo, del naturalismo, del modernismo y del criollismo.

3. En lo que se refiere a la dicotomía **naturalidad del relato / artificiosidad del relato**, los críticos literarios de Echeverría han señalado, por una parte, que **El Matadero** está escrito con precipitación, con prisa, factor que motiva la espontaneidad, el borrador, o sea, la naturalidad del cuento. El crítico Robert F. Giusti afirma al respecto: "... es un indicio de su honradez artística el hecho que el cuadro quedara en borrador entre sus papeles inéditos... Nada más que atenuando la brutal franqueza de cuando la pluma había corrido veloz y espontánea, él habría falseado la verdad" (26). Esta misma provisionalidad, naturalidad que apunta este estudioso está reflejada en la caracterización de **El Matadero** como un diseño costumbrista, as-

pecto que se señaló al tratar sobre el género de este cuento.

Esta misma característica es señalada por Juan María Gutiérrez que apunta que **El Matadero** es cosa improvisada, inconclusa, como un esbozo, apuntes para un proyecto mayor: "Fueron trazadas con tal prisa que no debieron exigirle al autor más tiempo que el que emplea un taquígrafo para estampar las palabras que escucha" (27).

La crítica posterior, no obstante, piensa que **El Matadero** no es arte inconcluso, un fruto de la improvisación ni de la precipitación, un boceto, un diseño, sino que es en realidad una obra acabada, una obra maestra, una obra compleja, heterogénea, luego artificiosa. Así el crítico Fernando Alegría señala "Para su poema 'Avellaneda' comienza a escribir unas notas sobre 'tipos y caracteres realistas', el esbozo de una historia, el esqueleto perfecto de una obra maestra: El Matadero" (28). Si por un lado se señala su provisionalidad, por el otro se le consagra como una "obra maestra", aspecto que apunta hacia la artificiosidad del relato.

4. Respecto a la dicotomía **lenguaje referencial / lenguaje no referencial**, los críticos han coincidido en señalar la referencialidad de **El Matadero** en un espacio y tiempo bien delimitado: Buenos Aires y hacia el 183... (29). En los estudios de este relato, se destaca –como referente histórico– la continua alusión a la dictadura de Rosas. Igualmente, se alude en la crítica a un lugar geográficamente determinado: Buenos Aires. Por ello, algunos críticos establecen que **El Matadero** tiene una estructura de significación espacial a la que lleva el color local y la interpretación de la realidad, propias del romanticismo. Así Cedomil Goic señala: "Echeverría fue el primero en poner de manifiesto los contrarios concretos que estaban en juego en la política nacional y en convertirlos, con toda la carga de su sentido político, en ley de estructura del espacio en una narración" (30).

En resumen, el verosímil crítico, al analizar **El Matadero**, elige como común denominador la heterogenei-

dad de géneros y estéticas, la artificiosidad del relato y el lenguaje referencial. Es decir, este relato ha sido sólo leído de tal forma que es "neutralizado" hasta hacerle apto para la distribución en los sistemas educativos como relato, fundamentalmente, realista o romántico.

3. Situación inicial

Al analizar el título de este relato, al establecer sus signos léxico-semánticos de manera aislada, observamos que, por su relación con una época determinada de la historia argentina, tienen una connotación fundamentalmente diatópica. Así, se revela la importancia que se da al espacio en este relato, así como una de las características del narrador al mencionar una realidad del mundo exterior como si ya la conociera el lector, a pesar de no estar presentada.

De esta manera, el narrador programa la lectura: el relato va a tratar sobre **El Matadero**. Podría pensarse que va a relatar la historia de un lugar (el matadero), de un espacio que el lector conoce, destacando de esta manera los elementos dinámicos de la realidad; o quizá el narrador va a describir un espacio, haciendo énfasis en los elementos estáticos. Sin embargo, una vez leído el relato, uno cree que no se ha narrado sólo un espacio, sino una ciudad concreta (Buenos Aires), o quizá mejor un país (Argentina), simbolizado en ese espacio concreto: "Simulacro en pequeño era éste del modo bárbaro con que se ventilan en nuestro país las cuestiones y los derechos individuales y sociales" (p. 24). Otros lectores, no obstante, opinarán –y con toda razón– que **El Matadero** trata sobre la historia de un dictador y sus secuaces, que este relato es una metáfora sobre la dictadura. Habrá quienes no contentos con las anteriores interpretaciones afirmarán que este relato trata de una época (183....). Y no faltarán algunos que señalarán que el cuento vuelve a repetir el rito de la Pasión de Cristo, que el unitario nuevamente muere para que el pueblo "tenga vida en abundancia", con lo que el relato alcanza una connotación mítica. Por fin, otros asegurarán que versa sobre una dicotomía: el que mata (federales, dicta-

dor), y el que es matado (unitario). Esta ambivalencia del título refleja desde el inicio la ambigüedad, la contradicción del texto, la polisemia del signo y de la realidad que refleja. Así, la promesa del título de ofrecer un contenido ha sido transgredida. Dependerá del lector sentirse o no engañado.

El léxico, como se observa, revela, por un lado, un sector de la realidad: un espacio concreto, símbolo de una ciudad, de un país, de una época determinada; por otro, la óptica desde la cual se observa ese lugar: espacio donde se crea la muerte, de lo que simboliza ese lugar: muerte para la ciudad, país y sus habitantes. De esta manera, el título descubre las estructuras socio-políticas que le subyacen.

El Matadero informa, fundamentalmente, sobre el espacio donde se desarrollan los hechos; sin embargo, se oculta el operador actancial, lo mismo que la información temporal, aspectos que el lector descubrirá a través del cotexto y del contexto que conoce.

En **El Matadero**, las primeras frases constituyen un cuadro:

> *"A pesar de que la mía es historia, no la empezaré por el arca de Noé y la genealogía de sus ascendientes como acostumbraban hacerlo los antiguos historiadores españoles de América que deben ser nuestros prototipos. Tengo muchas razones para no seguir ese ejemplo, las que callo por no ser difuso. Diré solamente que los sucesos de mi narración, pasaban por los años de Cristo 183... Estábamos, a más, en Cuaresma, época en que escasea la carne en Buenos Aires, porque la Iglesia, adoptando el precepto de Epicteto,* **Sustine abstine** *(sufre, abstente) ordena vigilia y abstinencia a los estómagos de los fieles, a causa de que la carne es pecaminosa y, como dice el proverbio, busca a la carne. Y como la Iglesia tiene* **ab initio** *y por delegación directa de Dios el impero inmaterial sobre las conciencias y estómagos, que en manera alguna pertenecen al in-*

dividuo, nada más justo y racional que vede lo malo.

Los abastecedores, por otra parte, buenos federales, y por lo mismo buenos católicos, sabiendo que el pueblo de Buenos Aires atesora una docilidad singular para someterse a toda especie de mandamientos, sólo traen en días cuaresmales al matadero los novillos necesarios para el sustento de los niños y de los enfermos dispensados de la abstinencia por la Bula..." (pp. 13–14).

Estas frases con que se inicia el relato son el lugar privilegiado donde se organiza la legibilidad del relato pues no sólo focalizan el carácter antropológico del relato, sino que ofrecen, de entrada, el espacio y tiempo donde se va a desarrollar la acción; además, dan información sobre el destino de los personajes, y muestran procedimientos retóricos que apuntan hacia el estilo del relato.

Claude Bremond afirma que todo relato es "un discurso que integra una sucesión de acontecimientos de interés humano" (31); sin embargo, lo humano puede presentarse bajo diferentes formas: frente a lo animal, a lo mineral, a la máquina, a lo humano, a la naturaleza, a lo divino.

En estas primeras frases del relato, lo humano –objeto del poder– se define frente a una institución divina –sujeto del poder: la Iglesia–. Una demarcación de los signos léxico–semánticos establece la siguiente dicotomía diastrática:

Lo humano: Buenos Aires (Objeto del poder)	**Lo divino**: La Iglesia (Sujeto del poder)
América	arca de Noé
carne	Cristo
estómagos	cuaresma
pueblo de Buenos Aires	Iglesia
matadero	vigilia y abstinencia
novillos	fieles

niños
enfermos

Dios
conciencia
católicos
mandamientos
Bula

Luego en **El Matadero**, las relaciones humanas se establecen por referencia a un poder –poder capaz de matar (El matadero), a quien no se someta a las reglas del juego. Pero al estar la Iglesia asociada con el poder político (buenos federales = buenos católicos), el verdadero sujeto del poder es el Estado, pasando la Iglesia a constituirse en un A.I.E., según terminología de Louis Althusser. Y en la medida en que es la Iglesia la que ejerce ese poder, el discurso que se instala es el de la antirreligiosidad (un discurso profano, carnavalesco), para quien la religiosidad no es otra cosa que un A.I.E.: la Iglesia funciona como delegado del Estado y actúa represivamente en nombre del Dictador. De esta manera, el discurso que en última instancia se establece es el de la antidemocracia, para quien la democracia es un A.I.E.; un discurso de la antiverdad para quien la verdad es otro A.I.E. (32).

Así, los datos que ofrecen estas primeras frases constituyen un discurso ideológico. El inicio del texto señala que se trata del hombre en relación con otros hombres, y esa relación es la del poder delegado en otros hombres, que se postulan en delegación divina. Hay un hombre, sujeto de poder, y otros hombres, objeto de poder. Estos se transforman en animales (*perros* unitarios), cuyo proceso de eliminación se llevará a cabo en nombre del Orden establecido.

El relato, desde el inicio, ubica perfectamente el espacio y el tiempo de los hechos: Buenos Aires constituye el espacio amplio; el matadero, el espacio simbólico de lo que sucede en la ciudad (y en la nación). 183... es el año que refleja el tiempo en que sucedieron los hechos: el 1839, como se señaló anteriormente (33). De este modo, la fecha exacta señala con precisión el transcurso del tiempo real a lo largo del cosmos ficticio. Este contacto entre la historia

y relato sirve de confirmación de la historicidad (34) del texto, por cuanto el discurso introduce en su desarrollo una serie de informaciones que pertenecen efectivamente a un cosmos real, prueba última de la verosimilitud de la narración.

Pero, ¿quiénes son los personajes que realizan los hechos, y cuál será su destino? Los personajes son la expresión metonímica del espacio: son los **estómagos**, las **conciencias**, los **niños** y **enfermos**, los **abastecedores**.del pueblo de Buenos Aires. Su destino será la muerte: el matadero no sirve sino para matar. El porvenir de los "estómagos" de los argentinos del 1839 está reflejado en el destino de los novillos que son matados para niños y enfermos.

En fin, las frases introductorias muestran un cierto número de procedimientos estilísticos que se transformarán luego en leitmotiv retóricos del relato. Así, narrar en primera persona ("A pesar de que la *mía* es historia") con el objeto de subrayar la proximidad de los hechos así como su intención testimonial. Establecer un código de lectura ("la mía es **historia**"), e interpretar el discurso que cuenta (no la realizará como los antiguos historiadores españoles). Ironizar, matizar el asunto con burlas mordaces, sobre todo, a la Iglesia; la ironía es un modo de presentar el hecho como vivo y presente, además de estar llena de ambigüedad: la muerte de los novillos es el juego, la muerte de los argentinos es la realidad que va a presentar. Establecer este juego burlesco con un intertexto bíblico marcando un carácter carnavalesco; el prototipo de lectura nos encauza hacia una lectura / historia bíblica; de esta manera, el relato es estructura a partir de un contexto verbal ya estructurado, conocido por el lector; sin embargo, dentro de este marco de lectura impuesta (lectura sagrada), la ironía neutraliza el discurso y aparecerá un discurso mezclado de lo sagrado y lo profano. A pesar de no haber adjetivación, abundan los comentarios, las opiniones, que retardan el acceso a la trama, pero que están llenos de un trasfondo ideológico, que acercan este relato a la gacetilla partidista.

Podemos concluir, entonces, que este "incipit" ha focalizado el carácter antropológico del texto, ha ofrecido el espacio, el tiempo y la información sobre el porvenir del personaje, ha mostrado ciertos procedimientos retóricos; pero, además, presenta un texto ambivalente, reflejo de la realidad contradictoria: hombres, sujetos de poder vs. hombres, objetos del poder, dicotomía que presenta una posición crítica frente a la ideología dominante, al presentar la conjunción de varios factores en la conformación del texto. Así quedan establecidas dos fuerzas en oposición de un mundo en el que reina el poder / no poder, la religiosidad / el carnaval, la dependencia / la libertad, la riqueza / la pobreza, la mentira / la verdad.

La materia narrativa se ha organizado, de esta manera, en torno a determinados núcleos semántico-formales, establecidos a partir del conjunto de oposiciones y semejanzas que definen sus relaciones. Precisamente en estos núcleos se ubican las contradicciones desde las cuales se genera el texto.

Desde luego que estos núcleos semánticos descubren la realidad que tratan de reflejar. La semántica está ligada al contexto. De ahí que este eje sustenta ciertos símbolos, establece un juego dialéctico entre personajes, identificados con la realidad exterior. El pueblo de Buenos Aires / Iglesia, federales aluden en oposición a símbolos de la Argentina de entonces, materializan la vida social y la analizan dialécticamente.

4. Situación final

La situación final de este relato se presenta así:

> *"En aquel tiempo los carniceros degolladores del Matadero eran los apóstoles que propagaban a verga y puñal la federación rosina, y no es difícil imaginarse qué federación saldría de sus cabezas y cuchillas. Llamaban ellos salvaje unitario, conforme a la jerga inventada por el Restaurador, patrón de la cofradía, a todo el que no era degollador, carnicero, ni*

salvaje ni ladrón; a todo hombre decente y de corazón bien puesto; a todo patriota ilustrado, amigo de las luces y de la libertad; y por el suceso anterior puede verse a las claras que el foco de la Federación estaba en el Matadero" (pp. 34–35).

Al analizar los signos léxico–semánticos aisladamente, observamos que presentan la misma connotación diatópica del título, e idéntica connotación diastrática de las primeras frases. La primera está reflejada en el mismo lugar del título: **el Matadero**. La segunda resalta nuevamente la oposición entre dos grupos sociales, reflejada en las siguientes dicotomías:

Federales	**Unitarios**
carniceros degolladores del Matadero	salvaje unitario: – no degollador – no carnicero – no salvaje – no ladrón
propagaban a verga y puñal	hombre decente y de corazón bien puesto
federación rosina	patriota ilustrado
cuchillas	amigo de las luces y de la libertad.

De esta manera, la dicotomía inicial **Iglesia vs pueblo de Buenos Aires** se ha convertido en **federales vs. unitarios**. Sin embargo, esta nueva oposición no es sino el paradigma de la misma oposición de las mismas clases sociales. Los unitarios son, en realidad, el símbolo de un nuevo pueblo de Buenos Aires, que desea oponerse a la federación con su "decencia, ilustración, luces y libertad". Los federales forman paradigma con la Iglesia, asociados en el poder. Esta relación federalismo–Iglesia, igualmente, está reflejada a través de un intertexto bíblico: "En aquel tiempo, apóstoles, propagaban, patrón, cofradía", frases todas ellas cargadas de significación religiosa. Con esto el narrador logra tres objetivos: elevar el hecho a una connotación mítica para posibilitar una lectura bíblica; ironizar el federalismo y sus

secuelas, además de identificar el poder político con el religioso. Sin embargo, en este dúo Iglesia–Federalismo aparece un nuevo elemento: El Restaurador, íntimamente unido a los federales como lo refleja la frase "federación rosina". Rosas, El Restaurador, es el componente nuevo que explica que la materia social no es sólo la contraposición entre pobres y ricos (dueños y no dueños) como en la Europa de la naciente Revolución industrial, sino entre gauchos y Ordo, mores, entre barbarie y civilización. De ahí que al final del relato la sátira se transforma en indignación contra los crímenes de la barbarie. Por eso, el destino del pueblo de Buenos Aires, de los unitarios, está marcado en el texto, "símbolo de la muerte, "puñal" y "cuchillos" no sólo de novillos sino de hombres. Al privar al hombre de la vida, se le excluye de la posibilidad real de su existencia y así la situación final es idéntica que al principio: muerte.

La última frase repite la primera "El Matadero". ¿La historia se repite? ¿No ha habido progreso, solución? El relato es un círculo en el que el fin coincide con el principio, pero lo sobrepasa, pues la historia se prolonga en los comentarios, en la ironía del narrador, en donde la muerte de la situación ficticia resuelve las contradicciones que no puede resolver la práctica real. De ahí que el final es una solución ideológica: es una máscara, que oculta / revela la verdadera realidad. Muerte y vida se confunden en el texto. La solución al conflicto de la muerte reside en "la decencia, la ilustración, las luces y la libertad". Un nuevo Ordo y nuevas mores, en contra del Ordo y las mores de la pampa.

5. Agentes transformadores

Hemos observado que la situación final del relato repite la situación inicial. ¿Qué ha sucedido / narrado entre estas dos situaciones / narraciones idénticas? ¿Cuáles han sido los agentes transformadores que no han posibilitado el cambio? Las causas no hay que buscarlas afuera; están en la misma conformación del sistema social argentino.

Antes de analizar estos factores determinantes, veamos la relación que hay entre el relato y la historia, es decir, las diferencias y semejanzas entre lo que se narra y lo que sucede:

Relato	Historia
1. El diluvio y sus consecuencias – Crecen ríos. – Ciudad circunvalada. – Novenas, rogativas, procesiones.	1. El diluvio y sus consecuencias
2. Historia del Matadero o El Toro. – Por causa del diluvio, el Matadero sin carne. – Abstinencia obligada. – Suben precios. – Mueren animales o emigran; pobres buscan alimentos. – Mueren viejos y gringos herejes. – Guerra entre ciencia y fe. – Decreto del Restaurador. – 50 novillos al Matadero el Viernes Santo de 1839. – Alegría en el Matadero. – Primer novillo para el Restaurador. – Matanza de los 49 novillos. (Descripción del matadero). – El Toro: episodio del niño y del gringo.	2. Historia del Matadero o El Toro.
3. El joven unitario. – Caza y muerte.	3. El joven unitario

Lo primero que resalta en este esquema de los hechos narrados –así sucedidos en la historia–, es que sigue un orden lógico–cronológico (Sólo se aparte de este orden en ligeras alusiones a la época colonial y a un aniversario de la

revolución contra Balcarce). El narrador sigue el principio "post hoc, ergo propter hoc". Este esquema lineal de narrar insiste en la relación de los hechos: cada uno de ellos es causa de los siguientes y efecto de los anteriores. Así se construye una dialéctica: los hechos aislados no existen, la concatenación es la ley esencial de la historia narrada.

De ahí que lo que aquí interesa es mostrar los hechos, posibles causas que determinan que al final del relato no se dé ninguna transformación. Podríamos, en principio, reducirlos a los siguientes: 1) la naturaleza que ayuda, aunque no determina; 2) los personajes que realizan los hechos; 3) los hechos que suceden. Pero sobre todo, 4) las contradicciones económicas, políticas e ideológicas de todos sus niveles. De la suma de estos elementos nace un relato contradictorio que explica las razones del final del texto, siendo en última instancia las contradicciones las que en definitiva van a explicar este relato tan heterogéneo.

La naturaleza, aunque no va a determinar el desenlace final, va a ayudar de alguna manera. El diluvio con todas sus consecuencias (inundación de Buenos Aires por el agua) crea un espacio propicio para el desarrollo de los hechos, pues de manera homóloga **lluvia y tiranía** van a inundar el espacio del relato, constituyéndose en la situación inicial propicia para futuros acontecimientos. Si Buenos Aires está inundada por una dictadura, se abre la posibilidad para cualquier atropello. El desenlace final no es sino una prueba de esta inundación política.

Los personajes, en el texto, presentan una gran heterogeneidad; a pesar de ello, se pueden dividir en una dicotomía básica: **Federales vs. Unitarios**. Los "piadosos" federales, los que están con Dios, símbolo de la dictadura, al final del relato forman un paradigma con los gauchos, la pampa, los ganaderos, los conservadores, la Iglesia, la Mazorca, el color rojo, la barbarie; todo el grupo constituye la prueba más evidente de una de las tesis de la época: la tiranía embrutece al hombre. Este grupo lo integran aquellos hombres que, por su ignorancia, su "fe cristiana", y su temor a ser castigados por la dictadura, obedecen ciega-

mente los dictados de la Iglesia, principal vocero del sistema; de ahí su condición de esclavos. En el texto son presentados como esbirros, carniceros: las negras, los viejos, los muchachos, las mulatas, las africanas, el Matasiete, ñor Juan. Todos son anónimos, excepto estos dos últimos: así se toma a la chusma como a un todo indiferenciado para ocultar la responsabilidad ante los hechos. La Mazorca, verdadera tropa de choque del Gobierno, símbolo de la brutalidad, tenía por misión garantizar, mediante actos de terror, la unanimidad de la mentalidad federalista. Esta horda sangrienta está definida mediante la comprobación de su categoría social: son "carniceros" y en cuanto tales se emparentan con los verdaderos verdugos medievales.

Los perros unitarios, los impíos, los que están con el demonio, símbolo de la democracia y la libertad, al final del relato constituyen un paradigma con los bonaerenses, la ciudad, los liberales, el color celeste y verde, la civilización. Este grupo lo forman jóvenes intelectuales que al no poder subsistir en el sistema vigente, se ven obligados a abandonar su patria o morir. De ahí que se presenten como los abanderados de la libertad y la decencia. Este grupo es el representante de dos tesis fundamentales de los románticos de esa época: a) el héroe romántico es bello, b) la democracia ennoblece al hombre.

El unitario del texto, bello (35), culto, perteneciente a una élite social distinguida, joven, de cabello sedoso, oscuro, ojos rasgados, es decir, criollo y no español, es el símbolo de una oligarquía perseguida y ofendida. Esta tendencia está en contradicción con los ideales democráticos que representa. De ahí que el texto presenta un aristocratismo cultural en reacción anímica contra la barbarie de la dictadura de Rosas, ocultando los intereses personales de esta clase oligárquica a la que pertenece el unitario. Por el peso económico que representan los unitarios, aunque están descartados del poder político, crean una situación latente de conflicto y concretizan por su modo de inserción socioeconómica y sociopolítica una contradicción histórica. Hay que reconocer que encarnan en el contexto de Buenos Aires el destino histórico de una clase en lucha por con-

quistar la hegemonía política. Los unitarios son el resultado, en parte, de las relaciones sociales que obligan al comportamiento de los seres. No creen en la sociedad que les rodea, pues todos matan. Son "hombres nuevos", de una categoría social nueva que ha empezado a existir desde hace poco tiempo, exigen sus derechos y así alteran el orden social existente.

Esta dicotomía **federales–unitarios** está marcada en el texto de diversas maneras: los federales reflejan en el texto un lenguaje retórico, enfático, solemne, signo de su anticultura; los unitarios hablan un lenguaje elevado, preciso, signo de su cultura. El mundo federal es un cosmos fáctico, en donde reina la materia, la carne, el matadero, la Federación; en el mundo unitario priva la libertad, la decencia, el espíritu. Los federales son la continuación histórica de lo español, de la Colonia, de lo ajeno, de lo extranjero, signo que se manifiesta a través de la vestimenta; los unitarios representan lo propio, lo nacional, en contraposición de lo extranjero, el ser en contra del no ser, que se manifiesta en el modo de vestir: elegancia de los modelos, frac, símbolos de la civilización opuesto a la barbarie; de esta manera, la vestimenta que oculta lo esencial subraya en el texto los propios proyectos de las clases sociales.

Así, con esta dicotomía se establece uno de los conflictos fundamentales, generador del texto: la conciencia individual del unitario, fuente de toda acción responsable frente a la masa, "turba multa", encarnación colectiva del salvajismo y de la conducta irresponsable. En este antagonismo de convivencia social, el unitario está solo, víctima de sus circunstancias, y no tiene posibilidad de elegir ante los dogos del matadero.

Entonces, el relato gira en torno al eje federales–unitarios que revela la redundancia de ciertas categorías semánticas. Unitario y federal aluden en oposición a símbolos de la Argentina del siglo XIX, materializan la vida social y la analizan dialécticamente.

Esta dicotomía está señalada también en el relato a través de la oposición animal: las ratas y los mastines del matadero en relación metonímica con los carniceros contrasta con las gaviotas blanquiazules "proyectando una sombra clara sobre aquel campo de horrible carnicería" (pp. 21-22). De esta manera en el mundo animal se dan las mismas relaciones y funciones que privan en el mundo de los hombres, del cual no son sino un simulacro.

Establecida esta oposición en el texto, se podría pensar que ya lo hemos analizado dialécticamente. Sin embargo, aparecen en él dos elementos que se salen de esta oposición y que cumplen un papel de desequilibrio: El Restaurador y el inglés. El dictador podría catalogársele como federal; no obstante, su rol en el texto y en la sociedad es más complejo que el de ser simplemente esbirro, carnicero: no sólo es símbolo de la brutalidad sino la brutalidad misma; no es sólo signo de la dictadura sino el dictador. De ahí que los esbirros actúan en el texto, mientras que el dictador aparece como "última ratio" de todo lo que acontece. Por su parte, el inglés, fuera de los intereses federales-unitarios, cuando sale de su saladero, va "absorto en sus cálculos" (p. 26), lo que no le permite oír la gritería de lo que sucede a su alrededor.

De esta manera, el texto no se puede reducir a una simple dicotomía de personajes. La heterogeneidad que había vislumbrado la crítica, queda así manifiesta en uno de los aspectos principales del relato.

Si pasamos ahora a los hechos que suceden en el relato, vemos que se pueden reducir a tres acontecimientos fundamentales: 1) el diluvio y sus consecuencias; 2) el toro y su relación con el matadero y 3) la muerte del joven unitario

En algunas mitologías, el diluvio significa reintegración primordial: un suprimir lo viejo y caduco y un retorno al Caos primordial para regenerar las fuerzas vitales del cosmos y volver a empezar un nuevo proceso formalizador. Sin embargo, en **El Matadero** como en la **Biblia**, el diluvio

denota castigo: en Buenos Aires no hay carne, se ven forzados a una abstinencia obligada, suben los precios, los pobres buscan incansablemente el alimento y los viejos, a falta de comida, mueren. El castigo es la muerte.

Ante esta situación, el Restaurador promulga un decreto y llegan 50 novillos al matadero. El decreto es materia de la historia y se lo puede registrar en los anales de la vida política argentina. El decreto lleva carne al matadero, y así el matadero entra también en la sección de la historia del Restaurador, forma parte de lo verídico, como el decreto. De ahora en adelante lo que suceda en él será un simulacro de lo que suceda en la historia: muerte del toro, del niño, del unitario. En formal gradual, el lector va viendo y leyendo cómo, después de estos hechos, todo se puede esperar de esa barbarie. Cada episodio de sangre pide otro más pleno; así se muestra la tiranía en su crudeza. Y todo será verosímil, pues los hechos han entrado a la historia a través de un decreto "histórico".

Si hemos afirmado que el diluvio denota castigo, sobre todo por sus consecuencias, también es cierto que reinicia el proceso de reintegración primordial: con el decreto del Restaurador llega nuevamente la carne, el toro, al matadero, lleva la "vida" para el pueblo y comienza un nuevo proceso vital.

De esta manera, el toro aparece en **El Matadero** no sólo como una personificación del dios supremo y fecundador, dios de la fecundidad y de la fertilidad y por ello dios de la vida, sino también como un espíritu infernal afín al dragón a quien hay que vencer, matar para reconquistar algo; por ello, dios de la muerte para que prosiga el proceso cósmico universal.

Como dios de la vida, está relacionado con el rito del exorcismo por la mediación de su sacrificio. Para que pueda expulsar al diablo y a la muerte, el toro tiene que ser sacrificado, revelándose por lo mismo la función de redención que cumple. Dentro de tal simbolismo, el toro se nos presenta como el vector de una vida renovada, pero

además como la suma de todo el mal del universo que asume para mejor redimirlo. El rito de la muerte del toro es un proceso que se lleva a cabo para que tenga lugar la renovatio mundi.

Esta representación del toro como dador de vida y de muerte, en el texto entraña una doble connotación, es decir, implica dos referentes: el primero remite al destino del unitario (tercer hecho del relato) que posiblemente tendrá que compartir. Pero teniendo en cuenta que la gramática de la recepción implica al narratario instituido intertextualmente, cualquier elemento del sistema funciona metonímicamente; así hay un segundo referente extratextual: todos los argentinos que se encuentran en situación análoga sufrirán el mismo proceso que el unitario. De esta manera, la equivalencia animal / hombre, toro / unitario es simbólica, pues en la muerte del toro se nos presenta el simulacro dramatizado del unitario, el de los argentinos en una situación análoga. El animal viene a ser la representación homóloga del unitario y el unitario se nos aparecerá como un animal. La significación auténtica del rito se había ocultado.

La muerte del unitario –tercer hecho fundamental del relato– muestra la acción que ejerce la dictadura sobre el ser humano: comienza con violencia física, continúa con violencia sexual y legal, y acaba con la muerte. Todo ello patrocinado por el mismo Estado; todos "los carniceros" son Aparatos Ideológicos Represivos del Estado. Por eso, Estado y Matadero se identifican en el texto. De esta manera, **El Matadero** no sólo es la historia de un proceso de degradación sino también un mecanismo de muerte. El texto denuncia los efectos de esta dictadura política.

Es curioso observar que cuando se narran los dos primeros hechos –diluvio y toro– el narrador se aparta de los hechos constantemente para explicar al lector detalles que él cree que no comprendió, para ironizar posturas de diversos personajes, para comentar diversos aspectos relacionados con los hechos; sin embargo, cuando se narra la muerte del unitario, esas digresiones parecen olvidarse y el

narrador se va derecho a los hechos. Hay hechos que no necesitan comentario. Con ser vistos y leídos / escritos es suficiente para comprenderlos.

Analizados los hechos y los personajes que constituyen el texto, veamos las contradicciones económicas, políticas e ideológicas que determinan también la situación final del relato.

Las contradicciones económicas aparecen reflejadas en el texto a través de la heterogeneidad de personajes y roles que desempeñan: federales, unitarios, Restaurador y el inglés. Lo que priva entre ellos son las relaciones de propiedad y de derecho, pues mientras unos son los dueños de los medios de producción y de las leyes que determinan sobre las vidas ajenas, los otros se ven privados de los medios y de los derechos legales más elementales. Estos están movidos desde afuera, están en manos del Gobierno que hace y deshace sus vidas; son simplemente "perros,impíos, malditos, salvajes unitarios", adjetivos todos que califican su condición de oprimidos. Los federales son los "justos", los que "están con Dios", lo mismo que el "católico Restaurador". Son varias las veces que el texto legitima esta unión de Dios–Justicia–Iglesia–Federación: "La justicia y el Dios de la Federación os declarará malditos" (p. 15). Los unitarios están con el demonio, son el "maldito demonio unitario" (p. 16). La identificación unitario = demonio es clara en el texto: "Los libertinos, los incrédulos, es decir, los unitarios..." (p. 15), lo mismo que la identificación federales = católicos: "... buenos federales, y por lo mismo buenos católicos" (p. 14). En contraposición con esta contradicción social, el texto resalta la figura de "Cierto inglés, de vuelta de su saladero (...) y sin duda iba tan absorto en sus cálculos..." (p. 26), igualmente que la del Restaurador que teje y desteje las vidas de todos ellos como las Moiras programaban la vida de los griegos.

En relación con esta heterogeneidad de personajes, el texto resalta varias veces la contradicción entre la abstinencia de algunos vs. los estómagos privilegiados de otros "una tercera parte, al menos, gozaría del fuero eclesiástico

de alimentarse con carne" (p. 18). A causa de la Cuaresma, el pueblo, por mandato de la Iglesia, guarda abstinencia, mientras que no faltan algunos que se hartan durante esa época (p. 14). Tienen "estómagos privilegiados" no sólo "los gringos herejes que cometieron el desacato de darse un hartazgo de chorizos de Extremadura, jamón y bacalao..." (p. 17), sino también el Restaurador que recibe el primer novillo. Claro está con "permiso especial de su ilustrísima para no abstenerse de carne..." (p. 19).

La abstinencia de carne por parte del pueblo trajo consecuencias económicas: "Las gallinas se pusieron a 6 pesos y los huevos a 4 reales y el pescado carísimo" (p. 16). Subida de precios que trajo como último resultado la muerte de ratones, emigración de gaviotas y perros, simulacro animal de lo que sucedía a los hombres.

Por estas consecuencias, se originó "la guerra intestina entre los estómagos y las conciencias" (p. 17), entre la ciencia y la fe, con lo que se evidencia una variante más de las mismas contradicciones sociales-económicas.

Dentro de estos contrastes económicos, se destacan el "juez del matadero que recauda impuestos de los corrales, cobra multas por violación de reglamentos" (p. 20), junto al inglés absorto en sus cálculos en contraste con la abstinencia, hambre y muerte del pueblo de Buenos Aires.

Además de las contradicciones económico-sociales, se observan también en el texto contrastes políticos, sobre todo, al comparar los roles del Estado, de las leyes y de otras instituciones de opresión en oposición con los roles del pueblo de Buenos Aires.

El papel del Estado en mantener el "statu quo", mantener el Orden. Para ello "Fácil es calcular qué clase de hombre se requiere para el desempeño de semejante cargo" (p. 20). La función de las leyes, decreto del Estado es poner fin a la guerra entre estómagos y conciencias, impedir cualquier intento de revolución (p. 17), de cambio, es decir, sostener el estado actual de las cosas. Para ello el

Estado se sirve de ciertas instituciones que le ayuden a reprimir al pueblo. Éntre ellos están los "esbirros" que manda el Restaurador por la población para calmar la guerra entre estómagos y conciencias (p. 17); los carteles, letreros (p. 20), que por doquier alaban la labor del Restaurador y de la heroína Encarnación Ezcurra. Pero, sobre todos ellos, se destaca en el texto la Iglesia que "ordena vigilia y abstinencia a los estómagos de los fieles" (p. 14). Su papel no es conjurar el demonio unitario sino, como afirma el texto, "el caso es reducir al hombre a una máquina cuyo móvil principal no sea su voluntad, sino la de la Iglesia y el Gobierno" (p. 18). Es decir, la falta de carne, el hambre del pueblo puede llevar a una revolución popular. La Iglesia oculta el problema, y así se coloca al lado del poder político; su rol entonces es adjetivo: mantener el "statu quo" político del Restaurador.

Las contradicciones ideológicas determinadas por las económicas pueden reducirse a las siguientes. Hay un contraste entre lo español vs. lo no español, entre hacer la historia "como acostumbran hacerlo los antiguos historiadores españoles..." (p. 13) y hacer **mi** historia, entre la Colonia y el tiempo posterior a la revolución de Mayo (p. 18). Todo ello generado por un movimiento liberal, antiespañol, del que participa el narrador.

La Iglesia, por su parte, ante situaciones difíciles (no haber carne), da soluciones ideológicas al problema: novenas, plegarias, procesiones, indulgencias plenarias (pp. 15–16); de la misma manera hace creer al pueblo que Dios está con los federales y el Restaurador, y el demonio con los unitarios.

Las contradicciones ideológicas se reflejan también en el contraste coloquial, entre "las palabras inmundas y obscenas" (p. 23) vs. la santidad del día. Igualmente, en la oposición entre el "tumulto" que puede llevar a la revolución popular y el "decreto" tranquilizador de las conciencias y de los estómagos (pp. 17–18).

Finalmente, las contradicciones morales hacen creer al

pueblo que la abstinencia lleva las almas al cielo, mientras que la gula las lleva al infierno (p. 16), o lo que es lo mismo la guerra entre estómagos y conciencias, entre ciencia y fe, es una de las contradicciones más representativas del texto, pues da solución ideológica a un problema económico.

En síntesis, el relato presenta los conflictos, los problemas del pueblo de Buenos Aires. No es un mundo utópico en el que se realizan los sueños y se anulan las contradicciones del existir. El narrador presenta un espacio conflictivo, no deseado; problemático, no ideal; relativo, no absoluto. Contradicciones todas ellas que han contribuido a que la situación final sea la misma que la inicial, es decir, no haber cambio. Con razón, Cedomil Goic afirma: "Echeverría fue el primero en poner de manifiesto los contrarios concretos que estaban en juego en la política nacional y en convertirlos, con toda la carga de su sentido político, en ley de estructura del espacio en una narración" (36).

6. Estructura

Hemos observado, al analizar los procesos que no han permitido la transformación, que la situación final repite la situación inicial. ¿Cuál es, entonces, la estructura que subyace a este relato? Al analizar la crítica sobre **El Matadero**, concluimos que es un texto heterogéneo, cuya composición responde a diferentes géneros y estéticas literarias; a idéntica conclusión llegamos al analizar las contradicciones económicas, políticas e ideológicas reflejadas en el texto. Entonces, si el texto es una heterogeneidad de géneros, estéticas y contradicciones, ¿no presentará también una heterogeneidad de estructuras? Nuestro propósito aquí es demostrar que **El Matadero** presenta tres estructuras diferentes: 1) cuadro-cuento; 2) romántica (tesis-antítesis-síntesis); 3) carnavalesca.

1. Noé Jitrik afirma que el principio estructurante, la forma de **El Matadero** es cuadro-cuento, según los principios de Echeverría que como buen romántico postula la

necesidad de mezcla de géneros (37). De ahí la sensación de estatismo, homogeneidad, de falta de contradicciones y conflictos al principio del relato, debido a su carácter de cuadro, y la impresión de dinamismo, heterogeneidad, contradicciones y conflictos al medio y final, debido a su condición de cuento.

Sin embargo, el crítico Mariano Morínigo señala que la estructura de **El Matadero** es historia–cuadro–cuento (38). Opina que los elementos realistas que subrayó la crítica se organizan, por lo menos, en dos partes: "una en que predomina lo descriptivo y que origina la idea de cuadro; y una segunda en que con tales elementos descriptivos se narra un episodio repugnante de tortura, que origina la idea de cuento. Las dos están organizadas de tal manera que entre ambas se establece una continuidad perfecta: el episodio se desprende del cuadro, o mejor aún, el episodio, la ficción, el cuento, no pudo haber sido promovido sino por los elementos humanos del cuadro (...) y así, en definitiva, el cuento queda como incrustrado en las entrañas de lo real" (39). Esto hace pensar que la ficción no fue imaginada en pureza, sino deducida de hechos bárbaros, "no solamente reales en cuanto verosímilmente admisibles, sino verídicos, en cuanto hechos comprobables históricamente". En efecto, las primeras palabras de **El Matadero** revelan la intención de presentarlo no sólo como cuadro de costumbres, sino como suceso histórico: "A pesar de que la mía es **historia**, no la empezaré ..." (p. 13). Es decir, "los sucesos de mi narración" son verídicos, son un capítulo de la historia argentina, que afecta a la nación. De ahí que este relato no sólo es cuadro y cuento, sino historia. Al Matadero se ingresa cumpliendo etapas sucesivas de cronología histórica: diluvio, inundación, consecuencias, el decreto, el matadero.

Así la parte introductoria es más que una mera introducción. Al presentarse como garantía de verdad histórica absorve los elementos de creación en el ámbito de lo absolutamente verídico. El núcleo introductorio logra subordinar los elementos ficcionales hasta contagiarlos de su fuerza verídica. Así, en rigor, **El Matadero** no tiene sólo dos

partes fundamentales –cuadro y cuento– sino que ambas van comprendidas en el marco de cronología histórica. Lo descriptivo y lo narrativo se atan así a la historia.

Pero es evidente que el narrador no se propuso ser historiador. El propósito de **El Matadero** no es la historia como tal. Esta hubiera exigido impersonalidad y objetividad total, cosa que no aparece siempre en el texto, cargado a veces de un tratamiento personal, de un yo que acusa, subjetivo. Así no hay objetividad posible, no hay historia verdadera.

2. **El Matadero**, al estilo romántico de la época, sigue una división tripartita de la historia, señalada, de alguna manera, cuando analizamos los hechos fundamentales que se narran en este relato. Esta división de la historia aparece marcada en el texto de tres formas diferentes, con lo que suma una nota más a la heterogeneidad de este relato. La primera es la división de la historia según los hechos narrados: 1) Diluvio, 2) Toro y 3) Joven unitario. Esta concepción concibe la historia según el esquema hegeliano de Tesis–Antítesis–Síntesis, concepción dialéctica en que la vida surge en una incesante progresión hacia la plenitud. Esta, marcada en el texto a través del sacrificio humano, debe buscarse en la teoría arcaica de la generación periódica. El mito cosmogónico implica muerte ritual de un gigante primordial, de cuyo cuerpo fueron constituidos los mundos. El sacrificio humano es una repetición ritual de la creación, pues el rito es repetición del acto primordial. Entonces, lo que interesa en este modo de concebir la historia es la esperanza de una regeneración total. Debe comenzar un nuevo ciclo; se debe abolir el pasado en el Caos y comenzar un nuevo Cosmos. La vida debe comenzar de nuevo.

Esta misma concepción dialéctica está marcada también a través de la tríada Colonia (Mayo)–Tiranía (Retroceso)–Democracia (Progreso). Esquema que en cierto modo también indica progresión, señalada de diversos modos por la ideología de la nueva generación: "Un partido nuevo cuya misión es adoptar lo que de legítimo haya en uno y otro

(partido), y consagrarse a encontrar la solución pacífica de todos nuestros problemás con la clave de una síntesis más alta, más nacional y más completa que la suya, que, satisfaciendo todas las necesidades legítimas, las abrace y las funda en una unidad (Dogma)" (40).

Por fin, esta visión de la historia está también marcada a través de la tríada Federales–Unitarios–Joven Generación. Según esta teoría, de la unión de dos contrarios sale la solución para Argentina. Los primeros representan los pobladores de provincias quienes solicitaban intereses económicos regionales y las tradiciones históricas. Los segundos, que habían sido apartados bajo el peso de la brutalidad, representan los hombres cultos de Buenos Aires, el núcleo liberal, que quería imponer el Iluminismo europeo y sacar a la nación de su quicio histórico. La nueva generación simpatizaba con el liberalismo, pero comprendía que las soluciones debían surgir del estudio de la realidad histórica. De ahí que su misión era superar los odios de los partidos, estudiar el alma y el cuerpo (espíritu y carne) de la nación y devolverle la sálud con un dinámico plan de vida. La gran importancia de **El Matadero** en el análisis de su tiempo radica en haber distinguido a unitarios y federales no como oposición de doctrinas políticas, sino como divergentes concepciones de vida, cuya conciliación integral se resistía en la nación. La nueva generación propone su plan de acción para conseguirlo.

3. El carnaval (41), según Mikhail Bakhtime "es una forma de espectáculo sincrético de carácter ritual" (42). Puede presentar variantes de acuerdo con épocas, pueblos ... El carnaval ha forjado todo un lenguaje de símbolos concretos, lenguaje que expresa toda una concepción de mundo. No puede ser traducido ni en el lenguaje hablado ni en nociones abstractas, pero puede ser traspuesto en imágenes artísticas del lenguaje literario. Esta transposición del carnaval en literatura es lo que llama Bakhtime carnavalización.

El carnaval es un espectáculo que se desarrolla sin

rampa, sin sala (es escenario y vida, juego y sueño, discurso y espectáculo) y sin separación entre actores y espectadores. No se mira el carnaval sino que se lo vive, se está plegado a sus leyes mientras estas tienen uso, y se lleva así una existencia de carnaval. Esta se sitúa fuera de lo habitual, es una especie de "vida al revés", en la medida en que "Las leyes, las prohibiciones, las restricciones que determinan la estructura, el buen desarrollo de la vida normal (no carnavalesca) están suspendidas durante el tiempo del Carnaval; se comienza por invertir el orden jerárquico y todas las formas de miedo que este entraña: veneración, piedad, etiqueta, es decir, todo lo que está dictado por la desigualdad social u otra cualquiera (...). Quedan abolidas también todas las distancias entre los hombres, para reemplazarlas por una actitud carnavalesca especial: un contacto libre y familiar (...). En el carnaval se instaura (...) un modo nuevo de relaciones humanas, opuesto a las relaciones socio-jerárquicas todopoderosas de la vida corriente. La conducta, el gesto y la palabra del hombre se liberan de la dominación de las situaciones jerárquicas (capas sociales, grados, edades, fortunas) que las determinan completamente cuando se está fuera del carnaval, y resultan por este hecho excéntricas, desplegadas desde el punto de vista de la lógica de la vida habitual (...). Una tercera categoría de la percepción carnavalesca: las desaveniencias. Las relaciones familiares libres se comunican a todo: a los pensamientos, al sistema de valores, a los fenómenos, a los objetos. Todo lo que la jerarquización cerraba, separaba, dispersaba, entra en contacto y forma alianzas carnavalescas. El carnaval aproxima, reúne, casa, amalgama lo sagrado y lo profano, lo alto y lo bajo, lo sublime y lo insignificante, la sabiduría y la tontería (...). Se debe añadir una cuarta categoría: la profanación, los sacrilegios, todo un sistema de envilecimiento y de burlas carnavalescas ..." (43).

Uno de los actos carnavalescos fundamentales, junto a las guerras carnavalescas sin sangre, es la entronización bufa, -una coronación paródica, es decir, una apoteosis que escinde una irrisión- y más tarde la destitución del rey del carnaval. En la entronización-desentronización se

encuentra la percepción del mundo carnavalesco: la muerte y el renacimiento. El carnaval es la fuente del tiempo destructor y regenerador.

La entronización es un rito ambivalente, "dos en uno", que expresa la fecundidad del cambio-renovación, la relatividad feliz de toda estructura social, de todo orden, de todo poder. La entronización contiene ya la idea de la desentronización futura: es ambivalente desde el inicio. Todos los símbolos de la entronización contienen perspectivas de negación y su contrario. El ceremonial de la desentronización repite antitéticamente el de la entronización: se le despoja de los símbolos de poder, se mofa de él y se le golpea. Sin embargo, esto no es negativo; ofrece la imagen de los cambios-renovación, de la muerte creadora y fecunda.

La misma ambivalencia se encuentra en la risa del carnaval. Genéticamente, remite a las formas más antiguas de la risa ritual. Esta estaba orientada hacia lo alto: se hacia burla al sol y a otros dioses, lo mismo que al poder terrestre soberano, para obligarlos a renovarse. Todas las formas de la risa estaban ligadas a la muerte y al renacimiento, al acto de la procreación y a los símbolos de la fecundidad. La burla y el júbilo se combinan. Se permitía en la risa muchas cosas prohibidas en la sociedad. Su libertad legitimada hacía posible la "parodia sacra", es decir, la parodia de los Textos y de los ritos sagrados. En el acto de la risa carnavalesca se juntan la muerte y el renacimiento, la negación (la burla) y la afirmación (la alegría).

La risa lleva a hablar de la parodia carnavalesca. En el carnaval todos se parodian mutuamente; forman, en cierto modo, todo un sistema de espejos deformantes que los alargan, los reducen, desfigurándolos. La carnavalización implica la parodia en la medida en que equivale a confusión, a intertextualidad. De ahí el carácter polifónico del texto: dos textos se alcanzan, se contradicen y se relativizan en él.

El lugar clásico del carnaval era la plaza pública: era el lugar más universal y popular. Todos debían tomar parte en el contacto familiar. La plaza era el símbolo de la cosa pública. Todas las fiestas carnavalescas tienen relación con las fiestas Saturnales romanas. Muchas fiestas tienen carácter carnavalesco. Incluso, en los días de mercado reinaba una atmósfera de carnaval. Había ciudades en la Edad Media (Roma, Nápoles, Venecia, París ...) que llevaban tres meses al año una vida carnavalesca. Así tenían dos vidas: la oficial, seria, limitada, sometida a un orden jerárquico, y la vida de carnaval, de plaza pública, libre, llena de risa ambivalente, de sacrificios, de profanaciones, de contacto familiar. Eran dos vidas separadas por límites temporales estrictos, pero eran dos vidas lícitas.

El carnaval así es una concepción del mundo popular. Aproxima al hombre, es dialógico, opuesto al monólogo oficial y a su dogmatismo.

Nosotros aquí no pretendemos aplicar toda la teoría de Bakhtime a **El Matadero**. Lo que interesa es mostrar que la estructura de este texto es carnavalesca, pero invertida. Es decir, aquí lo bufo es la verdad, lo habitual y común, la vida normal. "El juego" que se desarrolla en este relato se convierte en realidad, la máscara en verdad.

Desde luego que en **El Matadero** no se cumple toda la teoría carnavalesca propuesta por Bakhtime. Sin embargo, el texto está marcado de ciertos elementos carnavalescos que nosotros queremos mostrar: el tiempo del carnaval, la parodia carnavalesca, y la naturaleza ambivalente del texto a través de la intertextualidad.

El Matadero es una ficción centrada en torno a un calendario festivo. Las indicaciones temporales que proporciona el narrador sobre cómo se desarrolla el relato en el tiempo son escasas pero coherentes. Se pueden reducir así:

1. "... los sucesos de mi narración, pasaban **por los años de Cristo de 183** ... Estábamos, a más, **en Cuaresma**,

época en que escasea la carne en Buenos Aires ..." (P. 14).

2. "Sucedió, pues **en aquel tiempo**, una lluvia muy copiosa" (p. 14).

3. "Lo que hace principalmente a mi historia es que por causa de la inundación estuvo **quince días** el matadero de la Convalescencia sin ver una sola cabeza vacuna..." (p. 16).

4. "En efecto, al **decimosexto día** de la carestía, **víspera del día de Dolores**, entró a nado, por el matadero del Alto, una tropa de cincuenta novillos gordos" (p. 18).

5. "**Una hora después de su fuga** el toro estaba otra vez en el Matadero..." (p. 27).

6. "La matanza estaba concluida **a las 12**..." (p. 28).

Aquí es lícito preguntarse qué papel desempeñan esos indicios temporales en la narración. Podemos observar cómo en el relato, el tiempo está relacionado a una época y a unos elementos temáticos: Cuaresma, Semana Santa y el matadero de Buenos Aires. Si consideramos que el relato consiste en una crítica sobre la tiranía, se puede concluir que la ficción no está arraigada en un tiempo narrativo lineal, sino que, al contrario resulta ser el producto de las connotaciones de un calendario festivo organizado de manera cíclica, dialéctica: la tiranía y el matadero, como el tiempo, se repiten cada año.

Otro de los elementos del carnaval es la parodia marcada en el texto de diversas maneras, sobre todo a través de la riña, de la disputa, elemento del banquete grotesco-carnavalesco que implica un concepto degradado de las relaciones humanas:

> *"Varios muchachos, gambeteando a pie y a caballo, se daban de vejigazos o se tiraban bolas de carne (.....)*
> *De repente caía un bofe sangriento sobre la*

cabeza de alguno, que de allí pasaba a la de otro (...) Alguna tía vieja salía furiosa en persecución de un muchacho que le había embadurnado el rostro con sangre, y acudiendo a sus gritos y puteadas los compañeros del rapaz la rodeaban y azuzaban como los perros al toro y llovían sobre ella zoquetes de carne, bolas de estiércol, con groseras carcajadas y gritos frecuentes (...).

Por un lado dos muchachos se adiestraban en el manejo del cuchillo tirándose horrendos tajos y reveses; por otro, cuatro, ya adolescentes, ventilaban a cuchilladas el derecho a una tripa gorda y un mondongo que habían robado a un carnicero (...)" (p. 23).

En resumidas cuentas, la lectura de este texto autoriza la hipótesis según la cual las riñas, lapidaciones con carne, sangre, estiércol, tripas, reproduce, en el seno de un matadero, una práctica ideológica en donde se invierte el mundo de la dictadura. El ademán ritual contamina la escena de represión social en donde funciona como el signo de una justicia bárbara, en una evidente inversión de sentidos: la justicia = no justicia; la libertad = no libertad; Dios = no Dios.

Otro elemento relacionado con el banquete carnavalesco es el tema del hambre, que aquí expresa una realidad socio-económica de un pueblo. Este tema aquí es tratado bajo el doble aspecto de la abstinencia y de la glotonería. Por un lado, se describe un universo novelesco regido por la abstinencia y la carencia de víveres que nos remite a una situación económica de Buenos Aires por el año 183... y, por otra, a una glotonería de ciertos personajes: gringos "herejes", sobre todo.

Este acercarse a la riña, a la disputa, al hambre, a través de la parodia se debe a que, en la situación concreta, es lo único que resta al narrador que no dispone de los medios ideológicos (aparatos persuasivos) para combatir el aparato de un monopolio económico y político. La ironía es el arma del narrador para burlarse del poder y destruir

la ideología que la sostiene, es uno de los recursos que utiliza para desacralizar y desenmascarar la ideología dominante.

La intertextualidad es otro de los componentes del texto donde mejor se refleja su ambivalencia y, por tanto, su carácter carnavalesco. Aquí dos textos diferentes, uno profano y otro sagrado, se entrecruzan y se contradicen. Desde el inicio del relato, el narrador usa este recurso cuando al estilo bíblico (Mt. 23, 13ss, y Le. 11, 37–54), lanza anatemas contra los unitarios, como Cristo a los escribas y fariseos.

Sin embargo, el intertexto bíblico más patente que algunos críticos ya han señalado es el paralelismo entre la muerte del unitario y la de Cristo. Más aún, el episodio del unitario sigue la misma estructura de la Pasión de Cristo, en términos generales, según los cuatro evangelistas:

Pasión de Cristo			**Muerte del unitario**
1.	Prendimiento de Jesús	1.	Prendimiento del unitario (p. 29)
2.	Jesús en el palacio de Caifás	2.	_____
3.	Negaciones de Pedro e interrogatorio de Anás.	3.	_____
4.	Ultrajes a Jesús profeta.	4.	Ultrajes al unitario (p. 29).
5.	Jesús ante el Sanedrín.	5.	Unitario ante Matasiete (pp. 29–30).
6.	Ultrajes a Jesús profeta.	6.	Ultrajes a unitario (p. 30).
7.	Negaciones de Pedro.	7.	_____
8.	Jesús conducido ante Pilatos.	8.	Unitario ante Juez del matadero (pp. 30–31).
9.	Muerte de Judas.	9.	_____
10.	Comparecencia ante Pilatos.	10.	Comparecencia ante el Juez (p. 31).

11.	Jesús enviado a Herodes y devuelto a Pilatos.	11.	_____
12.	Condenación a muerte.	12.	Condenación del unitario (p. 33).
13.	Ultrajes a Jesús Rey.	13.	Ultrajes a unitario (p. 33).
14.	Camino al Calvario.	14.	_____
15.	La Crucifixión.	15.	Crucifixión del unitario (pp. 33–34).
16.	Los dos ladrones	16.	_____
17.	Jesús y su madre	17.	_____
18.	Muerte de Jesús.	18.	Muerte del unitario (p. 34).
19.	La lanzada.	19.	_____
20.	La sepultura.	20.	_____
21.	La custodia del sepulcro.	21.	La custodia de la casilla (p. 34).

Desde luego, este intertexto evoca la muerte de Cristo y así hace resaltar más la alianza entre la Iglesia y federalismo. Con la deconstrucción del pasaje de la Pasión de Cristo, se aclara así la significación ritual simbólica del texto, que se descodifica como un indicio de una muerte y resurrección burlesca. Pero además, al modo carnavalesco, produce una profanación, pues monta sobre el intertexto bíblico un discurso profano al identificar la figura del unitario con la de Cristo. Esto lleva a una ambigüedad: el unitario no es el unitario, y Cristo no es Cristo. Hay una zona de conflictos, contradicciones en el texto por lo que ambos quedan neutralizados.

Entonces, el suplicio de las víctimas de la dictadura – unitario– desempeña la misma función que la Pasión de Cristo, rey escarnecido, entronizado y desentronizado. La manera como un rito transhistórico está de esta forma deconstruido por una nueva práctica producida por una situación histórica determinada es evidente. Así, de una misma práctica emergen dos discursos, de los cuales uno es libertador mientras que el segundo es un discurso del semetimiento y de la dictadura. Este se ciñe al discurso

original bíblico, cuya auténtica significación trastorna, transformando el espacio de la igualdad y de la libertad en un espacio del terror. De esta manera "El significado del discurso carnavalesco es un **insulto** al significado oficial, por lo tanto de la Ley. Si todo significado es la Ley del discurso que lo posee, podríamos decir que el discurso carnavalesco está desencadenado por una Ley que es una Transgresión, por lo tanto, por una Anti-Ley. Por ello, en su propia base, el discurso carnavalesco presenta un antisimbolismo, una ambivalencia, una no-disyunción" (44).

7. Mito y realidad

Una vez establecidas las estructuras del texto, núcleos de significación que aglutinan el máximo de elementos significantes, observamos que los personajes se pueden reducir a dos grandes tipos: los federales y los unitarios, incluyendo al Restaurador, a la Iglesia y al inglés dentro del federalismo. Estos grupos presentan en el texto características opuestas: los unos ostentan el poder; los otros lo sufren. Los federales defienden los mitos que constituyen la conciencia real; los unitarios representan los valores auténticos, la conciencia posible. Los primeros han ido creando una serie de mitos, en su mayoría tendientes a la reproducción de la ideología dominante; los segundos pretenden desenmascarar esa ideología, o al menos criticarla rompiendo sus normas. Los primeros, a través de la ideología dominante, pretenden mantener el poder y evitar el desequilibrio del sistema reproduciendo para ello una historia distorsionada de una verdad: una historia "oficial", que se presenta como natural, universal y única, y borrando todas las huellas que puedan llevar al descubrimiento de la máscara y lo que hay detrás de ella; los segundos, a través de su visión de mundo, pretenden "desestabilizar" el sistema presentando otra historia contraideológica, contradictoria, invertida, distorsionada respecto a la historia "oficial".

Es precisamente el doble aspecto de la historia verdadera contra la historia oficial la base sobre la cual está construido el texto. Al plantear la coexistencia

(contradicciones, heterogeneidad del texto) y contienda entre una versión verídica y otra oficial de la historia, el cuento presenta su mitificación expresamente para demitificarla. Este relato pretende destruir la versión oficial de los acontecimientos de modo que la "verídica historia" de **El Matadero** es el rechazo de la historia oficial.

Sin embargo, aunque el discurso pretende ser un rechazo, un insulto contra el discurso oficial, el texto no logra ser más que una pseudo-transgresión, pues hay interferencias entre la ideología y la contraideología, porque, según Pierre Macherey, en la literatura se enmascaran siempre los conflictos irreconciliables por medio de la presentación de conflictos solubles y resueltos ficticiamente en el texto. Dicho de otra manera, **El Matadero** "resolverá aparentemente los conflictos que, en los niveles más profundos, se muestran irreconciliables en el texto mismo" (45). Así se tiene la impresión de que el discurso se construye para de-construirse, cuando en realidad la doble articulación del texto presenta dos posibles lecturas y, por lo tanto, una doble significación.

El mismo texto del narrador ofrece sus propias confusiones, pues leemos bajo la convención de "cuento" lo que el narrador designa "historia". Además, el texto, mosaico de otros textos, asume una máscara de alteridad a través de la cual los textos conjuegan y se relativizan. La alteridad da lugar, por lo tanto, a varias lecturas, oponiéndose a lo inmutable y fijado (La Ley), a través del discurso carnavalesco en que se incorpora un significado ambivalente que choca con un sentido pre-existente y unívoco. Por otra parte, "el cuento" establece una relación con la "historia", a través de fechas que atestiguan el carácter verídico de esa historia. Resulta entonces que la historia es verídica en la medida que relata una suerte de verdades y mentiras, es decir, el texto del narrador absorve los informes oficiales distorsionados.

En fin, **El Matadero** desafía el código aceptado al darle una vuelta para descubrir lo que, en realidad, esconde, lo que está al otro lado del discurso oficial. El cuento ofrece

una perspectiva distinta revelando que el punto de vista dominante y las verdades establecidas no son sino convenciones que convienen a un sistema socio-político particular.

En concreto, la ideología dominante del texto presenta los siguientes mitos de la historia oficial:

1. La Iglesia es una autoridad indiscutible, que está al servicio del pueblo; autoridad que tiene "ab initio y por delegación directa de Dios..." (p. 14), para anatemizar contra los impíos que traen la desgracia sobre el pueblo (p. 15).

2. El Restaurador es paternal y provisor del bien público, pues con su decreto tranquiliza "estómagos y conciencias". Su rol está marcado en el texto a través de "letreros significativos" (p. 20), de "Vivas al Restaurador" (p. 18).

3. Los federales son "buenos católicos" (p. 14), y los unitarios "los libertinos, los incrédulos" (p. 15).

4. La Revolución de Mayo (1810) vino a turbar "los felices tiempos de nuestros beatos abuelos" (p. 18). Así, el texto defiende la sujeción de España y su pasado.

5. Los gringos son "herejes" (p. 17), pues se atreven a violar "los mandamientos carnificinos de la Iglesia" (p. 14).

Sin embargo, estos mitos están demitificados por el narrador, quien rechaza la historia oficial, presentando que:

1. La Iglesia juega un rol político al servicio del tirano ocultando la crisis del hambre y propiciando así la subida de precios en los alimentos (p. 16). Incluso desempeña un rol ideológico al convertirse en un Aparato Ideológico del Estado, a través del cual la ideología dominante se realiza y se manifiesta. Cuando en el texto habla o manda la Iglesia, habla y ordena el Estado. Además, es presentada como una autoridad discutible en las cuestiones científicas, en donde no tiene autoridad: "Algunos médicos opinaron que

si la carencia de carne continuaba, medio pueblo caería en síncope por estar los estómagos acostumbrados a su corroborante jugo; y era de notar el contraste entre estos tristes pronósticos de la ciencia y los anatemas lanzados desde el púlpito por los reverendos padres contra toda clase de nutrición animal y de promiscuación en aquellos días destinados por la Iglesia al ayuno y la penitencia" (p. 17). Todas estas actividades de la Iglesia quedan desenmascaradas cuando el narrador señala que su rol es "reducir al hombre a una máquina cuyo móvil principal no sea voluntad, sino la de la Iglesia y el Gobierno" (p. 18).

2. El Restaurador aparece como criminal e injusto a través, sobre todo, del episodio del unitario; es llamado por el narrador "degollador, carnicero, salvaje y ladrón" (p. 34), por no decir tirano. Este rol político del Restaurador está propiciado, pues también ostenta el poder económico (recauda impuestos, cobra multas (p. 20).

3. Los federales representan la barbarie, los esbirros, "siempre en pandilla cayendo como buitres sobre la víctima inerte" (p. 30). Los unitarios encarnan la civilización, la decencia y el corazón bien dispuesto, el "patriota ilustrado, amigo de las luces y de la libertad" (p. 34).

4. A través de la ironía del narrador, se observa que el texto defiende la Revolución de Mayo y reniega de la Colonia (p. 18).

5. Los gringos aparecen también como calculadores de las ganancias que pueden ofrecerles sus saladeros (p. 26).

Así, los mitos crean en el relato una atmósfera de tiranía, de terror; los demitos proporcionan esperanza, libertad, decencia. De esta forma, la historia argentina se convierte en realidad / mito, y estos en literatura , en ficción total, en la que se intenta resolver conflictos irreconciliables.

Podríamos preguntarnos ahora, ¿cómo lee este texto un costarricense? O mejor, ¿cómo lo leyó el Ministerio de

Educación Pública para permitir su inclusión en el Programa de secundaria? Podemos afirmar que lo leyó de la misma manera que la hemos realizado nosotros, sin percatarse de que en la clase dominante costarricense el mito está invertido. Es decir, para el argentino la democracia es un mito, pero para la clase dominante costarricense es la realidad. Para el argentino la dictadura es la realidad, pero para el costarricense es un mito. Dicho de otra manera, ¿cuál es más realidad o cuál más mito: la dictadura argentina de Rosas o la democracia costarricense?

Hoy casi es ya un tópico entre los intelectuales costarricenses afirmar que la democracia costarricense es un mito. A esta conclusión llegó Gaetano Cersósimo en su libro **Los estereotipos del costarricense** apoyado en afirmaciones de diversos costarricenses. Así, A. Certad califica a Costa Rica como aquel país "... en el cual no existen tiranías" (46); Adolfo Montero califica al costarricense como amante de "su libertad y su democracia" (47); Manuel López afirma lo que muchos costarricenses creen ""En Costa Rica el pueblo es el que elige a su Presidente, por lo tanto es el pueblo el que va al poder, aquí hay democracia, no ocurre como en otros países que el pueblo no tiene libertad de elegir a su gobernante" (48).

Todas estas afirmaciones tópicas de los costarricenses están en contradicción con otras que señalan el individualismo del costarricense (49), la carencia "de un sentido colectivo de pueblo en marcha, de pueblo en busca de futuro" (50), y con otros hechos que aporta Samuel Stone en su libro **La dinastía de los conquistadores**, en donde prueba que si en Costa Rica no ha habido una dictadura de tipo militar, sí la ha habido de tipo colonial, ocultada por la misma clase dominante, beneficiaria de tal situación.

8. Visiones de mundo

Cada una de estas posiciones manifiesta / oculta todo un pensamiento ideológico / toda una visión de mundo. Al analizar las oposiciones de estas ideologías /visiones, queremos observar si el punto de vista global de la obra las

sanciona positiva o negativamente; así se podrá determinar la visión / ideología preferente en la obra.

El Matadero constituye un retrato de la sociedad argentina en un momento de su historia. Es un documento de la realidad social argentina de mediados de siglo XIX. Bien podemos deducir que si el relato está conformado por una heterogeneidad de estéticas, géneros, procesos narrativos contradictorios, estructuras narrativas y mitos, con los que el narrador expone una concepción totalizadora de una realidad–nación, la realidad que refleja sea igualmente contradictoria: antítesis federales–unitarios, conflicto Litoral–Interior que representan intereses locales, Rosas, Joven Generación y el capitalismo internacional a través de la ingerencia mercantil inglesa, son los contrastes en esta sociedad que determinan su ambigüedad.

Desde una perspectiva nacional parece dirimirse un conflicto entre dos posiciones políticas que abogan por sistemas gubernamentales diferentes: federales–unitarios. Desde los primeros decenios de la independencia nacional dos corrientes antitéticas están en pugna: los unitarios, partidarios de una política liberal–europea y de un centralismo de Estado a la medida de Buenos Aires, y los federales que en nombre de la autarquía económica y cultural de las provincias y en el de la fe en los antepasados eligen como sus caudillos a los hijos de la pampa.

Los unitarios nacen del bloque porteño–bonaerense, de un sector mercantil–financiero, que encuentran apoyo en otros similares del Interior, e intentan la implantación del desarrollo capitalista y de la civilización europea, a través de una política fuertemente centralizadora.

Los federales nacen del bloque porteño–bonaerense, de un sector terrateniente–ganadero, que ponen el énfasis en la expansión del comercio, quienes se alían a la tendencia autonomista del Interior en la lucha contra el unitario porteño, para preservar su autonomía económica financiera, que gozaban desde la Colonia (proteccionismo aduanero, disponibilidad de recursos fiscales).

El conflicto federales–unitarios se refleja también en el conflicto Litoral–Interior que de algún modo sugiere la existencia de economías duales.

Buenos Aires, desde la Revolución de Mayo, era puerto único. Detentaba el monopolio de la renta aduanera, de los bancos, de la emisión de la moneda. La casi totalidad de los ingresos de Buenos Aires provenía de la Aduana (51). Los financistas junto con los comerciantes ingleses lucharon por mantener los privilegios de la Aduana porteña.

Al crecer el puerto de Buenos Aires, surgió en él una clase comercial y administrativa que alcanza poder, cuyo objetivo fundamental es monopolizar los beneficios económicos y sociales para lo que buscan conservar el control del puerto y de la Aduana de Buenos Aires como prerrequisito para su prosperidad. Al ser más cortos los viajes, se acrecentó el comercio con Buenos Aires y no con Perú, pues las mercancías puestas en Buenos Aires eran más baratas que las que llegaban de Lima. Sin embargo, lo que comenzó por ser un puerto más ventajoso, acabó por desarrollar allí una región de monocultivo ganadero (sebos, cueros, carne y otros derivados). Estos hechos –adelantos en las técnicas de navegación y el crecimiento de nuevos sectores dedicados a la explotación ganadera– influyeron sobre las demandas de libre comercio, según la teoría de Adam Smith: la expansión de los centros manufactureros implica libertad de comercio. Así se fue consolidando una clase ganadera cuyo mercado se extiende al exterior con gran auge de exportaciones e importaciones, que determinaron el deterioro de la economía del Interior.

Este conflicto Litoral–Interior es expresado por Eduardo Galeano en términos de proteccionismo vs. librecambio, el país contra el puerto (52).

Aunque federal de nombre, Rosas (53), apoyado por la plebe, el clero y los latifundistas conservadores, persiguió a todos sus enemigos, pero sobre todo a la Joven Generación. Rosas no creía en el sistema federal, aunque aceptaba a los

caudillos provinciales y la teórica organización federal; sin embargo, él fue el tirano que se aprovechó de todos para sus propios intereses. Se sirvió de la Iglesia, como lo demuestra el discurso de toma de poder: "La Divina Providencia nos ha puesto en esta terrible situación para probar nuestra virtud y constancia. Persigamos de muerte al impío, al sacrílego, al ladrón, al homicida y sobre todo al pérfido y traidor que tenga la osadía de burlarse de nuestra buena fe. Que de esta raza de monstruos no quede uno entre nosotros y que su persecución sea tan tenaz y vigorosa que sirva de terror y de espanto... El Todopoderoso dirigirá nuestros pasos" (54). Rosas se proclamaba así en tirano ungido por Dios. Su programa: castigar con la muerte a los que se opongan a su acción. Este programa se cumplió perfectamente durante el año 1839: Ante un amago de complot de los mismos federales, la Mazorca entra en acción y mata a muchos unitarios (55). Esta época de terror fue provocada por la campaña del General Lavalle, la insurrección del Sur, la coalición del Norte y la intervención extranjera. Pero, ¿qué se oculta tras todo ello? El Restaurador, dice el texto "En la casilla se hace la recaudación del impuesto de corrales, se cobran las multas..." (p. 20). Es decir, se oculta todo un problema económico. Sin embargo, Rosas no prohibió a los extranjeros ejercer el comercio interior, ni devolvió al país las rentas del puerto. En cierto modo fue fiel a su provincia. Con quien no se unió fue con los grupos ilustrados urbanos.

La denuncia política y social de **El Matadero**.muestra hasta qué punto, entre 1838–1840, ya no se creía en una superación de la dicotomía tradicional entre unitarios y federales. Rosas no representa la superación; sólo parece tener indicios de superarla la Joven Generación; no obstante, la dictadora de Rosas trató por todos los medios ahogar esta nueva esperanza.

Por fin, a pesar de que los intereses de la burguesía citadina se disputaban la posesión del puerto, la navegación de los ríos, la exportación de los cueros y la posesión de los saladeros, sin embargo se trataba del control de una boca alimenticia que canalizaría todas las funciones de un

cuerpo ya sometido a las presiones de la integración de América Latina al mercado capitalista internacional. La metrópoli inglesa, ante la necesidad de satisfacer la creciente demanda de alimentos de la población en aumento, sustituyó los tradicionales cargamentos de especias y metales preciosos por productos agrícolas y pecuarios, antes relegados porque las rudimentarias técnicas de transporte dificultaban el traslado de cargas voluminosas y de poco valor por unidad.

Desde la Sala del Comercio de Buenos Aires, fundada en 1810, los ingleses controlaban el comercio: cueros, saladeros de carne. Según Alejandro Rofman y Luis Romero: "En efecto, la actividad mercantil está, en buena medida, en manos de comerciantes ingleses, representantes o agentes de las casas de Liverpool" (56). Sin embargo, fue un sistema de dominación relativamente autónomo, pues los comerciantes ingleses, aunque relacionados con Liverpool, actuaban independientemente. Además, la relación con el mercado mundial, según estos autores, fue débil: Argentina aportó cueros, sebo y carne salada, pero los produjo independientemente, sin inversiones extranjeras. Además, su producción influyó poco en el precio y fluctuaciones del mercado mundial, que tomó en cuenta a otros productores más importantes, como Rusia.

Entonces, ¿cuál es la visión de mundo / ideologías de este relato? ¿Integra este texto varias marcas ideológicas? Si el relato es un reflejo de la realidad social argentina de la época en que se produce, entonces mostrará todas las ideologías que la compongan. Sin embargo, entre todas ellas hay una diferencia: mientras las ideologías unitaria, federal, rosismo y capitalismo están materializadas en el texto a través de ritos y símbolos, la de la Joven Generación sólo está expresada a través de un sistema de conceptos.

La ideología federal y unitaria son opuestas, pues sus intereses económicos también lo son. Mientras el federal acepta los valores del pasado como forma de vida, el unitario ve la libertad como aspiración de su existir. Mientras

el unitario busca el progreso, el federal se estanca en la dictadura. Este juego dialéctico federal–unitario es la transposición artística del juego libertad, progreso vs. esclavitud, estancamiento. Es la dialéctica de caminar hacia adelante o retroceder. El unitario ataca el mito de la dictadura, de ahí el desprecio del sistema político, económico, religioso y, en fin, por todo el orden social corrupto. El texto quiere resaltar la conciencia colectiva sobre la necesidad de destruir el mito del Restaurador, el sistema basado en la campiña y en la carne, es decir, en la ganadería o sea en los ganaderos, sector del cual Rosas es la máxima encarnación.

La ideología de Rosas, aunque federalista, se aparta de ella por interés propio. Además de servir para mantener el "statu quo" de ciertos sectores, se sirvió de ellos en beneficio propio: las ganancias económicas del dictador es un dato hasta hoy todavía no esclarecido. De la misma manera, el capitalismo, representado en el texto a través de los gringos dueños de los saladeros, manifiesta su ideología a través de los "cálculos" que absorben la mente de sus dueños.

Finalmente, el texto apunta a una ideología que está por devenir. Pero de esta clase social lo que más está marcado en el texto, más que todo, es el esbozo de su mentalidad y más especialmente sus frustraciones económicas, políticas y sociales. Sin embargo, dentro de esta ideología se da una contradicción. Así, por un lado, se cree que no es posible el progreso, la libertad, la nacionalidad, si no hay acuerdo de todos los sectores; pero, por otro lado, las masas son criticadas pues apoyan a Rosas y no están todavía educadas para el ejercicio de la soberanía.

La ideología de la Joven Generación es, sobre todo, anticlerical y antirosina, pues apunta hacia un concepto de libertad individual, propio del liberalismo. **El Matadero** intenta establecer un nuevo concepto de hombre, de persona como individuo, con principios nuevos y nueva moral. Es defensor de la civilización en contra de la bar–

barie, de la racionalidad, de la democracia en cuanto régimen de la razón. Todas estas ideas fueron expresadas por la Joven Generación en las llamadas **Palabras simbólicas**, que son la base de la Asociación de Mayo: "1. Asociación; 2 Progreso; 3 Fraternidad; 4 Igualdad; 5 Libertad; 6 Dios, centro y periferia de nuestras creencias religiosas; el cristianismo, su ley; 7 El honor y el sacrificio, móvil y norma de nuestra conducta social; 8 Adopción de todas las glorias legítimas, tanto individuales como colectivas de la revolución; menosprecio de toda reputación usurpada e ilegítima; 9 Continuación de las tradiciones progresivas de la Revolución de Mayo; 10 Independencia de las tradiciones retrógradas que nos subordinan al antiguo régimen; 11 Emancipación del espíritu americano; 12 Organización de la patria sobre la base democrática; 13 Confraternidad de principios; 14 Fusión de todas las doctrinas progresivas en un centro unitario; 15 Abnegación de las simpatías que puedan ligarnos a las dos grandes facciones que se han disputado el poderío durante la Revolución" (57).

Estas ideas constituyen la materialización de la concepción romántica de Echeverría, que intuye lo nuevo, el ideal, lo que aún no existe en Argentina, pero podría existir. Como buen romántico, enfatiza en el futuro, expresa lo deseable, el ideal que está determinado por la historia, desdeña el presente, cree en el cambio y tiene fe en el futuro. Estos principios están en consonancia con las ideas que los románticos tienen sobre el papel de la literatura: contribuir al perfeccionamiento moral y social de los pueblos. De ahí que **El matadero** no es una improvisación. No es sólo la ira provocada por el terror. Es la expresión de principios utilitarios, de ideales estéticos que conciben la literatura en función pragmática: modelar una nación.

9. Conclusiones

Estas ideologías marcadas en el texto son una prueba más de la heterogeneidad de **El Matadero**, manifiesta también en géneros, estéticas, estructuras y mitos, ambivalencia que no es otra cosa que el símbolo de la complejidad de la historia que refleja.

El relato nace de la lucha entre estas fuerzas, que a la vez "reconcilia", presentando un sistema semiótico en el que pugnan elementos de procesos de desestructuración que van desapareciendo con otros materiales de procesos de estructuración que van apareciendo. Así el texto conforma un espacio conflictual en el que se enfrentan las tesis del romanticismo americano con el intertexto bíblico y carnavalesco para poner al descubierto la dictadura de Rosas.

Este cuento presenta una concepción de la historia que va de la vida a la muerte. Así se ocultan hechos y callan conciencias al colocar la causa de esta degradación en el "pecado individual" del hombre, y no en las condiciones sociales, reales. De esta manera, se mantiene el "statu quo" convenciendo al individuo de que tiene que pagar su culpa por el daño que ocasionó. Esta doctrina del liberalismo hizo que Rosas separara fuerzas y venciera.

Nuestra lectura del texto ha intentado, en su contra, mostrar que la historia va de la muerte a la vida, invirtiendo los términos, además de presentar los acontecimientos como efecto de una situación económica concreta, y no como efecto del "pecado" individual de los "impíos" unitarios.

Así el microcosmos de **El Matadero** se constituye en símbolo de un macrocosmos cada vez mayor, simulacro, por lo tanto, de una organización social y humana: Buenos Aires, Argentina, el mundo en una situación análoga. Dentro de él, otros microsímbolos reflejan un momento concreto de la historia argentina: la sangre es el símbolo de la muerte, del crimen, de la tiranía, de Rosas, de la Federación, de la misma manera que las gaviotas son símbolo de la libertad. Los federales son símbolo de la materia, de la barbarie, de la animalidad y de la ferocidad como los unitarios lo son del espíritu, de la civilización, de la dignidad y de la delicadeza. En fin, **El Matadero**, como señala David Viñas, es una metáfora de la violación de la "carne" sobre el "espíritu" (58).

NOTAS

(1) El estudio más completo sobre la crítica de El Matadero lo ha realizado Mariano Morinigo, "Realidad y ficción de 'El Matadero'", Humanitas (Tucumán, Argentina), n 18 (1965), pp. 283–318.

(2) Escrito entre 1838 y 1840; inédito hasta el 1871, año en que Juan María Gutiérrez lo hace publicar en la Revista del Río de la Plata. Nace, por lo tanto, en una época en que el ensayo era el género más usado. Sin embargo, tiene en común con él dos elementos: un producto de una mentalidad romántica, y afirmar en consecuencia un sentido de la vida romántico; y, por otra parte, ser en general un relato de costumbres contemporáneas, como resultado de gran admiración por Mariano José de Larra, romántico y liberal como él.

(3) Esteban Echeverría nace en Buenos Aires el 2 de setiembre de 1805. Huérfano de padre, su adolescencia fueron guitarras, mujeres, naipes y hazañas cuchilleras. En 1822–23 estudia Filosofía en la Universidad. Dominaba entonces la ideología de la Ilustración, racionalista y humanitaria. Marchó a París en 1826. Allí observó la síntesis del romanticismo y liberalismo que se producía entonces. Lee a Shakespeare, Schiller, Goethe y Byron. Así vio nacer el deseo y la necesidad de buscar una expresión propia, genuina y nacional para el quehacer literario. Había que liberarse no sólo política sino filosófica y literariamente. Cuando vuelve de París en 1830, Rosas está en el poder. En el 1837 se funda el Salón Literario, cuya actividad allí era más amplia que lo que indicaba su nombre: literatura, sociología, política, etc. En 1838 fundan la "Asociación de Mayo" varios autores: Alberdi, Sarmiento, Echeverría, Juan María Gutiérrez, Bartolomé Mitre. La Asociación tenía en común: ser enemigos del tirano Rosas, liberales seguidores del reformismo social, antiespañoles, afrancesados; pretenden fundar una literatura nacional que refleje las condiciones de la época. En 1840 emigra a Montevideo, donde muere en 1851, el 19 de febrero.

(4) Cfr. Juan Carlos Ghiano, Constantes de la literatura argentina (Buenos Aires: Raigal, 1953), p. 62. Igualmente, Seymour Menton, El cuento hispanoamericano I (México: Fondo de Cultura Económica, 1974), p. 35.

(5) Cfr. Julio Caillet–Bois, "Echeverría y los orígenes del romanticismo en América", Revista Hispánica Moderna, n 2 (1940), p. 106.

Asimismo, Rafael Alberto Arrieta sustituye el género cuento por el de cuadro, para reafirmar la preferencia por los ingredientes realistas: "Destácase entre todos un cuadro costumbrista de crudo realismo, El Matadero...". Cfr. "Esteban Echeverría y el romanticismo en el Plata" Historia de la literatura argentina II (Buenos Aires: Peuser, 1958), p. 88. Igualmente, Angel J. Battistesa, quien habla de relato y, a veces, de cuadro, pero no usa el término cuento. Más bien lo niega cuando afirma: "Más que de asunto imaginario, el relato muestra dejos de historia...". Prólogo a la Cautiva. El Matadero (Buenos Aires, Peuser, 1958), p. LXV.

(6) Cfr. Fernando Alegría, Breve historia de la literatura hispanoamericana (México: De Andrea, 1959), p. 33.

(7) Cfr.Antonio Pagés Larraya, Estudio preliminar a Cuentos de nuestra tierra (Buenos Aires: Raigal, 1952), pp. 12-13. La noción de "diseño" según algunos críticos apunta a una realidad por hacerse, a una cosa incompleta, no acabada; punto inicial de lo que sería su poema "Avellaneda"; a la idea de provisionalidad del proceso creador.

(8) Cfr. Ricardo Rojas, Historia de la literatura argentina. Los proscriptos, V. 5 (Buenos Aires: 1948), p. 193. Dice este autor: "Hacia 1840 había empezado en Los Talas su Insurrección del Sur, y es posible que a la misma época pertenezca el cuadro en prosa intitulado El Matadero, especie de cuento, que es su único trabajo en este género". Igualmente opina Enrique Pupo-Walker (comp.), "Originalidad y composición de un texto romántico: 'El Matadero', de Esteban Echeverría", El cuento hispanoamericano (Madrid: Castalia, 1973), p. 38. Este autor señala el carácter híbrido de este relato: cuadro de costumbres y cuento.

(9) Cfr. Noé Jitrik, "Forma y significación en 'El Matadero', de Esteban Echeverría", El fuego de la especie. Ensayos sobre seis escritores argentinos (Buenos Aires: Siglo XXI, 1971), pp. 63-98.

(10) Morínigo, Op. cit., p. 284.

(11) Morínigo, Op. cit., p. 292.

(12) Cfr. Pedro Henríquez Ureña, Las corrientes literarias en la América hispánica (México: 1949), p. 121. Igualmente, Fernando Alegría, Op. cit., p. 33.

(13) Cfr. Julio Caillet-Bois, Op. cit., p. 97; Enrique Anderson Imbert, "Echeverría y el liberalismo romántico", Estudios sobre escritores de América (Buenos Aires: Raigal, 1954), p. 47; Manuel García Puertas, El romanticismo de Esteban Echeverría (Montevideo: Universidad de la República, 1957). Robert M. Scari, "Las ideas estéticas de Echeverría y el romanticismo de El Matadero", Iberoromania (Tubingen), n 16 (1982), p. 38. Enrique Pupo-Walker, Op. cit., p. 37; Rafael Alberto Arrieta, Op. cit.

(14) Scari, Op. cit., p. 52.

(15) Juan María Gutiérrez, "El Matadero. Por D. Esteban Echeverría", Revista del Río de la Plata, I, Buenos Aires (1871), p. 557.

(16) Ibid., p. 561.

(17) Cfr. Scari, Op. cit., p. 40.

(18) Anderson Imbert, Op. cit., p. 50.

(19) Aída Cometta Manzoni, "El dictador en la narrativa latinoamericana", Revista Nacional de Cultura, Caracas (Venezuela), n 234 (1978), p. 91.

(20) Cfr. Antonio Pagés Larraya, Op. cit., p. 13.

(21) Scari, Op. cit., p. 46.

(22) Morinigo, Op. cit., p. 297. 303.

(23) Cfr. La historia de la literatura argentina (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina: 1967), pp. 210–213. Asimismo Hugo G. Barbagelata, la novela y el cuento en Hispanoamérica (Montevideo, 1947), p. 60, quien afirma: "El cuento largo o novela corta de El Matadero pertenece al costumbrismo, es romántico por su forma y realista por su fondo". Igualmente, Noé Jitrik, Op. cit., pp. 61–98.

(24) Enrique Pupo–Walker, Op. cit., pp. 37–49.

(25) Seymour Menton, Op. cit., p. 35.

(26) Robert F. Giusti. Introducción a Esteban Echeverría. Prosa literaria (Buenos Aires: Estrada, 1944), p. VIII.

(27) Juan María Gutiérrez, Op. cit., p. 557.

(28) Fernando Alegría, Op. cit., p. 32.

(29) Algunos críticos señalan como fecha de este relato 1838. Nosotros creemos más bien que se trata del 1839, ya que Encarnación Ezcurra murió el 19 de octubre de 1838, y el relato narra los acontecimientos de la Cuaresma siguiente, durante el luto decretado por el Dictador en honor de la heroína, luto que duró hasta el 1840.

(30) Cedomil Goic, Historia de la novela hispanoamericana (Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972), p. 54.

(31) Claude Bremond, "La lógica de los posibles narrativos" en Roland Barthes et al. Análisis estructural del relato (Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1974), p. 90.

(32) Así el texto se organiza internamente desde una oposición, enfatizando un carácter de farsa, mascarada o carnaval. De esta oposición surge el carácter conflictivo, además de constituirse en reflejo de una sociedad problemática.

(33) Cfr. nota 30 de este trabajo.

(34) Queremos señalar que este interés por envolver el hecho en una atmósfera de historicidad fue muy propio del romanticismo, estética que varios críticos señalan presente en El Matadero.

(35) La belleza es una característica romántica del hombre, pero también lo es de la perspectiva elitista de la Joven Generación.

(36) Cedomil Goic, Op. cit., p. 54.

(37) Noé Jitrik, Op. cit., p. 66.

(38) Morinigo, Op. cit., pp. 303–307.

(39) Ibid., p. 303.

(40) Luis Alberto Sánchez, Escritores representativos de América (Madrid: Gredos, 1957), p. 231.

(41) Quien desee estudiar este tema puede leer a Mikhail Bakhtime, "Carnaval y literatura", Eco, n 129 (1971). Igualmente, Julia Kristeva, Semiótica 1 (Madrid: Fundamentos, 1978). Y a Edmond Cross, Ideología y genética textual (Madrid: Cupsa, 1980).

(42) Bakhtime, Op. cit., p. 311.

(43) Ibid., p. 314.

(44) Julia Kristeva, El texto de la novela (Barcelona: Lumen, 1974), pp. 228–229.

(45) Cfr. María Amoretti, "El síndrome de una esquizofrenia textual", Káñina, San José, n 1 (1985), p. 193.

(46) Cfr. Gaetano Cersósimo, Los estereotipos del costarricense (San José: Editorial Universidad de Costa Rica, 1978), p. 51.

(47) Ibid., p. 49.

(48) Ibid., p. 51.

(49) Ibid., p. 50.

(50) Ibid., p. 56.

(51) Eduardo Galeano, Las venas abiertas de América Latina (México: Siglo XXI, 1978), pp. 284.

(52) Ibid., pp. 283–284.

(53) Rosas nace en 1793. Gobierna dos veces: a) 1829–1832). b) 1835–1852.

(54) Citado por Carlos Ibarguren, Juan Manuel de Rosas (Buenos Aires: Editorial Sopena Argentina, 1941), p. 127.

(55) Ibid., p. 143–144. Posiblemente a esta sublevación se refiere el narrador cuando a los disturbios por falta de carne, el Restaurador da carácter de revolucionario.

(56) Alejandro Rofman y Lusi Romero, Sistema socioeconómico y estructura regional en la Argentina (Buenos Aires: Amorrortu, 1974), p. 69.

(57) Luis Alberto Sánchez, Op. cit., p. 228.

(58) David Viñas, Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar (Buenos Aires: Siglo XX, 1971), p. 15.

CAPITULO IV

LA COMPUERTA NUMERO 12, de Baldomero Lillo

1. Introducción

La literatura, al ser "reflejo" de una sociedad concreta en cuanto forma ideológica que constituye la conciencia social, manifiesta las características del proceso histórico de esa realidad, su estructuración social, ideológica, política, pero, sobre todo, económica. Hoy ya es imposible separar lo poético de lo histórico. Realizar un estudio de un texto literario conlleva ineludiblemente penetrar en su historia, en las motivaciones que la han hecho posible o imposible.

Por esta relación con la sociedad, la literatura constituye una forma de conocimiento, pues nos hace comprender lo que no puede explicar racionalmente la historia. Más aún, en nuestro medio hispanoamericano, este conocimiento que presta la literatura se convierte en complemento necesario de la historia, de los "silencios" de la historia, siempre presentada desde el punto de vista "oficial".

Contra esta ideología dominante lucha la literatura que, a veces, puede adelantarse y reflejar la necesidad del cambio del ser social. Así la literatura se constituye no sólo en "reflejo", efecto del ser social sino en causa de la base material, completándose así el ciclo de naturaleza dialéctica entre literatura y sociedad.

Si tal es la relación entre literatura y sociedad, entonces el análisis de los rasgos formales de un texto no bastará para definirlo. Aunque es una fase previa, el análisis sólo puede completarse remontándose hasta los factores que en última instancia definen el proceso histórico-literario.

La literatura –punto de encuentro de lenguajes, estructuras, ideologías, textos y, por lo tanto, intertextualidad, se erige entonces como una práctica / producto significante, que devela la identidad de una sociedad en un momento histórico determinado; sociedad llena de una serie de contradicciones, que también reflejará el texto literario.

2. Estado de la cuestión

La crítica literaria (1) ha leído la historia narrada de **La compuerta n° 12** (2), del autor chileno Baldomero Lillo (3), destacando varios aspectos:

1. Estética: realismo, naturalismo, modernismo.
2. Lenguaje referencial / lenguaje no referencial.
3. Presencia del autor / ausencia del autor.
4. Naturalidad del relato / artificiosidad del relato.

1. Respecto de la estética, encontramos que las opiniones de la crítica son bastante parecidas, aunque difieren entre el realismo social (4) y el naturalismo (5); no obstante, la mayoría de los críticos subraya el carácter naturalista de este relato. Es cierto que también algún crítico ha señalado influencias modernistas en Baldomero Lillo, pero no en el texto que nos ocupa (6).

2. En lo que se refiere a la dicotomía **lenguaje referencial / lenguaje no referencial**, la crítica ha sido prolija en destacar el aspecto referencial en este relato de Lillo. La mayoría de los estudiosos sostiene que este cuento es un instrumento eficaz para criticar la realidad nacional de Chile en un período de su historia (7), a pesar de no presentar, como sucede en otros relatos hispanoamericanos, un referente espacial e histórico explícito, ubicable en la geografía e historia latinoamericana.

3. Respecto a la dicotomía **Presencia del autor / ausencia del autor**, la crítica no se ha preocupado de señalar este aspecto. Sin embargo, hay afirmaciones que aseguran que los hechos que Lillo vio en Lota y Coronel le inspiraron sus cuentos mineros, con lo que indirectamente, se insinúa la presencia del autor en sus textos.

4. En cuanto a la oposición **Naturalidad del relato / artificiosidad del relato**, los críticos literarios han aludido reiteradamente a la sencillez de su estilo, a su espontaneidad (8). Incluso, una preocupación mayor por el fondo que por la forma ha llevado a algunos críticos a subrayar defectos literarios y lingüísticos en su primera colección de relatos (9). No obstante, algunos también han apuntado en ellos un gran proceso de elaboración literaria, fundamentados en que los relatos de Lillo "calzan con exactitud en una forma que representa tendencias dominantes en la época en que fueron escritos" (10).

Posiblemente contribuyen a crear esta artificiosidad las influencias literarias que algunos críticos han apuntado en los relatos de Lillo. Estas influencias –procedimiento intertextual en cuanto evocan otras voces, otros estilos– dan un carácter polifónico a estos relatos. En concreto, los estudiosos han mencionado como influencias fundamentales la del escritor francés Emile Zola, además de la de los rusos Dostoiewsky, Turguenoff y Tolstoi.

En resumen, el verosímil crítico, al analizar este cuento, elige como común denominador la estética naturalista, el lenguaje referencial, la presencia del autor y la naturalidad del texto. Es decir, el relato ha sido sólo leído de tal forma que es "neutralizado" hasta hacerlo apto para la distribución en los sistemas educativos como relato, fundamentalmente, naturalista.

3. Situación inicial

La situación inicial comienza con el título del relato (11). Junto con las primeras frases decide el porvenir de los personajes, ofrece el espacio donde se van a desarrollar

los hechos, orienta su lectura. Es como una etiqueta, que ayuda al lector a descodificar el contenido del texto: funcionando como metominia le ofrece la parte de lo que será el todo.

El título cumple diversas funciones: provoca y estimula la curiosidad del lector para leer el relato; programa un tipo de lectura al instalar un sentido previo, pero sobre todo enmascara otras lecturas al focalizar unos elementos y ocultar otros.

Al analizar el título de este relato –**La compuerta número 12**–, al establecer sus signos léxico-semánticos de manera aislada, observamos que, por su relación con una época determinada de la historia chilena, tienen una connotación fundamentalmente diatópica. Así, se revela la importancia que se da al espacio en este relato, así como una de las características del narrador al mencionar una realidad del mundo exterior como si ya la conociera el lector, a pesar de no estar presentada.

De esta manera, el narrador programa la lectura: el relato va a tratar sobre **La compuerta número 12**. Podría pensarse que va a contar la historia de un lugar –la mina–, de un espacio que el lector conoce, destacando los elementos dinámicos de la realidad; o quizá el narrador va a describir un espacio, haciendo énfasis en los elementos estáticos. Sin embargo, una vez leído el relato, uno cree que no se ha narrado sólo un espacio, sino también la historia de un niño –Pablo, sus primeras experiencias en la mina–, o quizá también la vida de un viejo minero, sus cuarenta años de trabajos. Otros lectores, no obstante, opinarán –y con toda razón– que este cuento versa sobre la historia de una familia minera, pues todos sufren las consecuencias "pobre hogar y de los seres hambrientos y desnudos" (12). Habrá quienes no contentos con las anteriores interpretaciones afirmarán que este cuento trata sobre la vida de un pueblo, o de una nación, al no darse un referente espacial y temporal explícitos. Esta ambivalencia del título refleja desde el inicio la contradicción del texto, la polisemia del signo y de la realidad que refleja.

El léxico, como se observa, revela, por un lado, un sector de la realidad: un espacio, símbolo de una nación; por el otro, la óptica desde la cual se observa ese lugar: espacio "sin la esperanza" (p. 150), de la muerte inevitable para sus habitantes, cosificados, tratados desde el inicio como simples números "número 12". De esta manera, el título descubre las estructuras socio-político-económicas que le subyacen.

Si pasamos del análisis de los signos léxico-semánticos del título al estudio de su sintaxis, observamos que se presenta en forma elíptica. El lector acepta esta semigramaticalidad pues él puede completar la frase a través de la lectura del cotexto, además de que conoce el contexto, quienes le revelan su sentido. **La compuerta número 12** informa, fundamentalmente, sobre el espacio donde se desarrollan los hechos; sin embargo, se oculta el operador actancial principal -La Compañía minera, el capitalismo inglés-, lo mismo que la información temporal, aspectos que el lector descubrirá a través del cotexto y del contexto que conoce.

El título así se ha constituido en portador de la ideología dominante. Encabezando el texto y orientando su lectura, enmascara el carácter económico y presenta el relato como un objeto estético. Sin embargo, a causa del efecto ideológico del título, este enmascaramiento es descubierto, pues en contra de la ideología dominante, el título muestra que la "maldad" es ejercida por los grupos de poder identificados por la riqueza económica.

En **La compuerta número 12**, las primeras frases constituyen un viaje:

> *"Pablo se aferró instintivamente a las piernas de su padre. Zumbábanle los oídos y el piso que huía debajo de sus pies le producía una extraña sensación de angustia. Creíase precipitado en aquel agujero cuya negra abertura había entrevisto al penetrar en la jaula, y sus grandes ojos miraban con espanto las lóbregas paredes del pozo en el que se hundían*

con vertiginosa rapidez. En aquel silencioso descenso, sin trepidación ni más ruido que el del agua goteando sobre la techumbre de hierro, las luces de las lámparas parecían prontas a extinguirse y sus débiles destellos se delineaban vagamente en la penumbra de las hendiduras y partes salientes de la roca: una serie interminable de negras sombras que volaban como saetas hacia lo alto. Pasado un minuto, la velocidad disminuye bruscamente, los pies asentáronse con más solidez en el piso fugitivo y el pesado armazón de hierro, con un áspero rechinar de goznes y de cadenas, quedó inmóvil a la entrada de la galería" (pp. 141–142).

Estas frases con que se inicia el relato son el lugar privilegiado donde se organiza la legibilidad del texto, pues no sólo focalizan el carácter antropológico del cuento, sino que ofrecen, de entrada, el espacio y el tiempo donde se va a desarrollar la acción; además, dan información sobre el destino de los personajes, y muestran procedimientos retóricos que apuntan hacia el estilo del relato (13).

En estas frases iniciales, lo humano se define frente a lo mineral. Los elementos humanos: **Pablo, piernas, padre, oídos, pies, ojos**, se contraponen a los minerales: **piso, agujero, abertura, jaula, paredes, pozo, agua, hierro, lámparas, hendiduras, roca,** goznes, **cadenas, galería**. Ahora bien, los elementos humanos están conformados por dos categorías: por un lado, hay un contraste entre **Pablo–padre, hijo**–padre, con lo que se establece la incidencia de ambos en los hechos (posiblemente de toda la familia); por otro lado, los otros componentes humanos lo forman los sentidos más importantes del ser humano: tacto, vista y audición. La unión de estos dos componentes apuntan hacia el futuro de los acontecimientos: los sentidos de los personajes deberán estar muy atentos para los hechos que se avecinan.

Los minerales también están constituidos por dos categorías: por un lado, componentes que señalan dureza: **piso, paredes, hierro, lámparas, roca, goznes, cadenas**; por el

otro, elementos alargados: **agujero, abertura, jaula, pozo, hendidura, galería**. En contra de la fragilidad de Pablo, ambos elementos conforman el espacio donde se van a desarrollar los hechos: un lugar duro y alargado. De esta manera, el espacio mineral revela una realidad, ubicada **abajo**, en contraposición de otra, que se encuentra **arriba**.

Así desde el inicio del relato, los signos léxico-semántico se pueden reducir a dos campos contradictorios:

\+ positividad = lo humano = arriba.
\- negatividad = lo mineral = abajo.

Obsérvese que la realidad presentada como positiva no está marcada en el texto a través de ningún adjetivo; sin embargo, la otra realidad negativa está señalada a través de abundantes adjetivos: **extraña, negra, lóbregas, vertiginosa, silencioso, débiles, interminable, fugitivo, pesado, áspero, inmóvil**, adjetivos todos de signo negativo –igual que los sustantivos– que proporcionan el carácter antropológico del relato.

Obsérvese igualmente que esta serie de adjetivos y sustantivos van señalando en el texto un viaje hacia abajo, un descenso hacia una galería, que se realiza de modo vertiginoso, pero que al llegar al final, abajo, "la velocidad disminuye bruscamente" (p. 142) y sólo queda la inmovilidad "a la entrada de la galería". Así el texto también se estructura a través de los campos semánticos **movilidad vrs. inmovilidad**. Entonces, para Pablo y su padre este viaje hacia abajo es una maldición; los viejos sueños de la humanidad de hallar en el viaje Paraísos Perdidos no tienen cabida para ellos. La bajada hasta la galería constituye para ellos la muerte, la imposibilidad de existencia, en contraste con la posibilidad de vida que está arriba.

Si arriba está lo humano, lo positivo, lo móvil, y abajo lo mineral, lo negativo, lo inmóvil, entonces este espacio entendido como causación física o social es algo sobre el cual los protagonistas tienen poco o ningún poder individual. Solo les queda soportar ésta inmovilidad. De esta

manera, el inicio del texto constituye un discurso ideológico: presenta un hombre frente a un mundo infernal ante el cual no tiene posibilidad de escape.

Pero..., ¿quién es el personaje y cuál es su porvenir? Si el espacio es la expresión metonímica del personaje, su destino será o la muerte, la imposibilidad de existencia, la inmovilidad allá abajo, o la vida, la posibilidad de vivir, la movilidad arriba.

Ambas realidades contradictorias, además, están presentadas a través de los verbos: unos apuntan a hechos concretos que señalan el carácter verdadero de la situación: **se aferró, zumbábanle, huía, producía, había entrevisto, miraban, se hundían, se delineaban, volaban, disminuye, quedó.** Ante esta situación de imposibilidad de existencia, sólo dos verbos –**creíase, parecían**– marcan otra posibilidad: este viaje hacia la inmovilidad puede que sea sólo una creencia, un sueño, un parecer, un mito, una falsa conciencia, contrapuesto al ser, a la realidad de los verbos anteriores.

Igualmente, este destino de los personajes está marcado en el relato a través de ciertas unidades de medición: **al penetrar, vertiginosa rapidez, prontas a extinguirse, pasado un minuto, quedó inmóvil.** Todas las primeras unidades connotan movimiento rápido, posibilidad inminente; sólo la última connota muerte, imposibilidad permanente. El texto, así, se construye a partir de esta contradicción.

Obsérvese cómo estas marcas con las que se construye el tiempo del relato no remiten a ningún tiempo histórico real, como sucede en muchos de los relatos hispanoamericanos. Aquí, el tiempo ficticio impera sobre el histórico, marcando así una especie de tiempo mítico en el que los hechos no suceden, sólo se repiten a través de diversos ritos: el hombre busca a través de un viaje a lo profundo un Paraíso para conquistarlo. Sin embargo, esta conquista es también una pérdida del Paraíso, y el hombre morirá en el lugar que en vez de darle vida, le otorga muerte. De esta manera, el relato plantea la metáfora al revés: el espa-

cio vital –allá abajo– no existe, es un Infierno. El Paraíso podría existir, pero allá arriba.

En fin, estas frases intoductorias muestran un cierto número de procedimientos estilísticos que se transformarán luego en leitmotiv retóricos del relato: escacez de indicios temporales, no así espaciales que serán abundantes; la historia se desarrolla de manera lineal: los hechos parecen seguir el principio de "post hoc, ergo propter hoc"; narración en tercera persona, con lo que el narrador se separa de los hechos para observarlos desde afuera, además de dominarlos a través de su omnisciencia; abundancia de narración, escasez descripción; abundancia de adjetivación; uso del modo indicativo y de la conjunción copulativa **y**.

Podemos concluir, entonces, que este "incipit" ha focalizado el carácter antropológico del texto, ha ofrecido el tiempo, el espacio **y** la información sobre el porvenir de los personajes y ha mostrado ciertos procedimientos retóricos; pero, además, ha presentado un texto heterogéneo, reflejo de la realidad contradictoria:

lo humano.	**vrs.**	lo mineral.
arriba	vrs.	abajo
movilidad	vrs.	inmovilidad
vida	vrs.	muerte

dicotomías que presentan una posición crítica frente a la ideología dominante al presentar la conjunción de varios factores en la conformación del texto. Así quedan establecidas dos fuerzas en oposición de un mundo en donde reina la esperanza o la desesperanza. La materia narrativa se ha organizado, de esta manera, en torno a determinados núcleos semántico–formales, establecidos a partir del conjunto de oposiciones y semejanzas que definen sus relaciones. Precisamente en estos núcleos se ubican las contradicciones desde las cuales se genera el texto.

El núcleo semántico **humano vrs. mineral** se organiza a partir de una serie de elementos que remiten a una realidad

económica, política e ideológica, no abstracta, sino concreta, de una sociedad determinada. De ahí que estos núcleos describen la realidad que tratan de reflejar. La semántica está ligada al contexto. Por ello, este eje **humano vrs. mineral**, sustenta ciertos símbolos, establece un juego dialéctico entre los personajes. De esta manera, esta oposición materializa la vida social de Chile en un momento dado de su historia, y la analiza dialécticamente.

4. Situación final

La situación final de este relato se presenta así:

> *"Las cortantes aristas del carbón volaban con fuerza, hiriéndole el rostro, el cuello y el pecho desnudo. Hilos de sangre mezclábanse al copioso sudor que inundaba su cuerpo, que penetraba como una cuña en la brecha abierta, ensanchándola con el afán del presidiario que horada el muro que lo oprime; pero sin la esperanza que alienta y fortalece al prisionero; hallar al fin de la jornada una vida nueva, llena de sol, de aire y de libertad"* (p. 150).

Al analizar sus signos léxico-semánticos aisladamente, vemos que presentan la misma connotación diatópica del inicio, reflejada en la siguiente dicotomía:

Mina (carbón)	vrs.	**Minero**
		rostro
		cuello
		pecho
		sangre
		sudor
		cuerpo

No obstante, esta oposición entre el hombre y el lugar de trabajo refleja también una oposición diastrática: **El minero vrs. Los dueños de la mina**; oposición que se oculta en el texto. Es decir, el final del relato no presenta cambio sustancial respecto del inicio, pues siguen presentándo-

se las mismas contradicciones del principio. Al privársele de posibilidades reales y otorgársele sólo posibilidades ideales, el minero está sentenciado al fracaso. Al no ofrecerle posibilidades reales, la situación final es idéntica que al inicio: el "prisionero" sigue "sin esperanza" bajo "el muro que lo oprime" ante una situación que sí tiene solución: "hallar al fin de la jornada una vida nueva, llena de sol, de aire y de libertad" (p. 150). El minero, entonces, debate su existencia entre la esperanza vrs. la desesperanza. Su vida, en este relato, es un círculo en el que el fin coincide con el principio, pero lo sobrepasa, pues esta ficción, en el comentario final, resuelve las contradicciones que no puede resolver la práctica. De ahí que el final presenta una solución ideológica: es un disfraz que oculta / revela la verdadera realidad. Mejoramiento y degradación, vida y muerte, se confunden: lo que es mejoramiento para los dueños de la mina es degradación para el minero, y viceversa. No obstante, el optimismo utópico que ha señalado alguno de los críticos, al comentar el final de este relato, aquí es resuelto ideológicamente: el minero es optimista al final, tiene esperanza, pero también tiene desesperanza. Su vida se debate entre estas dos posibilidades reales: la mina abajo; el sol, el aire, la libertad, arriba. Así, el optimismo final no deforma la realidad, ni elimina las contradicciones sociales ni mucho menos trastoca la realidad idealizándola. Los problemas existen y no se solucionan sólo con optimismo. Pero mientras haya sueños, afán de lucha y rebeldía, mientras aparezcan fuerzas nuevas en desarrollo, habrá optimismo en la tendencia de la humanidad hacia su plenitud y perfeccionamiento.

5. Agentes transformadores

Hemos observado que la situación final del cuento repite la situación inicial. ¿Qué ha sucedido / narrado entre estas dos situaciones / narraciones idénticas? ¿Cuáles han sido los agentes que no han posibilitado el cambio? Las causas no hay que buscarlas afuera; están en la misma conformación del sistema social chileno.

Antes de establecer estos factores, queremos notar que

los hechos narrados –así sucedidos en la historia– siguen un orden lógico-cronológico con excepción de pequeños comentarios-monólogos que hacen referencia a la situación económico-social de la familia de Pablo. Este esquema lineal de narrar insiste en la relación de los hechos: cada uno de ellos es causa de los siguientes y efecto de los anteriores. Así se construye una dialéctica: los hechos aislados no existen, la concatenación es la ley esencial de la historia narrada.

De ahí que lo que aquí interesa es mostrar los hechos, posibles causas que determinan la imposibilidad de transformación. Podemos reducirlos a los siguientes: 1) la naturaleza que ayuda, aunque no determina; 2) los personajes que realizan los hechos; 3) los hechos que suceden; pero, sobre todo, 4) las contradicciones económicas. De la suma de estos elementos nace un relato contradictorio que explica las razones del final del relato.

Las contradicciones de la naturaleza están reflejadas en el texto a través de dos adverbios que señalan un espacio heterogéneo: **arriba vrs. abajo**. El espacio textual continúa con las mismas contradicciones que reflejó el inicio y el final del cuento. **Arriba**, lo humano, la movilidad, la vida, la esperanza; **abajo**, lo mineral, la inmovilidad, la muerte, la desesperanza. **Arriba**, está "un panorama imaginario, que, como el miraje desierto, atraía sus pupilas sedientas de luz, húmedas por la nostalgia del lejano resplandor del día" (p. 145), es decir, luz, resplandor, día, además "de sol, de aire" (p. 150). Y todo ello como una bella quimera, como una ilusión, como un cuento de hadas que sólo sucede en la imaginación de su autor, como un Paraíso perdido. **Abajo**, el "negro túnel" (p. 142), "la oscuridad profunda" (p. 142), "la lóbrega excavación" (p. 142), "la cripta enlutada" (p. 142), "las húmedas galerías" (p. 143), "la oscura galería" (p. 144), "la lóbrega madriguera" (p. 144), "las tinieblas" (p.146), es decir, la noche, lo oscuro, la sombra, signo de la trágica condición vital del hombre, y todo ello como una triste realidad que no se puede eludir, como un Infierno. Así el relato se desarrolla en dos planos espaciales que corresponden a dos planos psicológicos: la realidad de la

mina (espacio opresor), y el sueño, el mito de la existencia.

Este contraste entre dos espacios señala la oposición entre la vida **arriba** y la muerte **abajo** que recorre el relato. Los personajes al condenárseles a la mina, ya han muerto. La vida es sólo un espejismo: "Parecíale a veces que estaba en un cuarto a oscuras y creía ver a cada instante abrirse una ventana y entrar por ella los brillantes rayos del sol..." (p. 146). El sol, la luz, el aire, la vida es una ilusión; lo único real es la oscuridad, la muerte.

Esta naturaleza heterogénea también está simbolizada en los colores que aparecen en el texto. Por un lado, hay un predominio de lo **negro**, relacionado con el mundo del abajo, la triste realidad; por el otro, lo **blanco**, la luz, el día, el sol, relacionado con lo deseado, con el "panorama imaginario".

De esta manera, estas contradicciones espaciales se revelan como un medio de interpretación de la realidad. Los conceptos **arriba–abajo** se manifiestan como material para la construcción de modelos culturales de contenido no espacial: modelos económicos, políticos, ideológicos, a través de los cuales el hombre interpreta su historia mediante estas características espaciales. Así, estos conceptos se convierten en la base organizadora de una visión de mundo, en modelo ideológico propio de un tipo de cultura.

Además de las contradicciones de la naturaleza se dan contradicciones sociales. Ya establecimos que al final del relato se establece un contraste entre **mina vrs. minero**, o mejor, entre **dueños de la mina vrs. mineros.**

Los mineros están representados en el texto a través de varios personajes: Pablo, de "cuerpecillo endeble" (p. 142); su padre, "viejo", "trasto inútil" (p. 144), y ambos "hambrientos y desnudos" (p. 148); un niño de 10 años de "pálido rostro" y "manos ei flaquecidas" (p. 145); el capataz, cuyo "negro traje hacía resaltar la palidez del rostro surcado por profundas arrugas" (p. 142); y Juan, "joven aún", pero en un trabajo que "convertía muy pronto en viejos

decrépitos a los más jóvenes y vigorosos" (p. 144).

Los dueños de la mina en el texto se ocultan y tan sólo son percibidos a través de sus efectos perniciosos: "y al pensar que idéntico destino aguardaba a la triste criatura, le acometió de improviso un deseo imperioso de disputar su presa a ese monstruo insaciable, que arrancaba del regazo de las madres los hijos apenas crecidos para convertirlos en esos parias, cuyas espaldas reciben con el mismo estoicismo el golpe brutal del amo y las caricias de la roca en las inclinadas galerías" (p. 148), es decir, el dueño de la mina es un "monstruo insaciable"; la Compañía así aparece como una fuerza ciega e implacable, en contraposición del minero–paria. Sin embargo, lo que priva entre ellos son las relaciones de propiedad, pues su carácter depende de quién es el propietario de los medios de producción. De ahí que esta dicotomía de personajes se puede leer también como una contradicción entre **opresores vrs oprimidos**, división de seres que radica fundamentalmente en el poderío económico.

Otra de las causas que originan la situación final del relato son los hechos que suceden. Una lectura superficial del texto sólo captaría lo insignificante: Pablo llega a su nuevo trabajo. Sin embargo, una lectura profunda del relato clarifica que el viaje de Pablo a su trabajo se realiza a través de una serie progresiva de exclusiones o degradaciones: a) En primer lugar, se le separa de la **casa**, a donde "una vez terminada la faena, regresarían juntos a casa" (p. 147), espacio vital donde debería desarrollarse la vida de un niño de 8 años como Pablo; b) además, se le aparta de sus **amigos**, se le arranca de "sus juegos infantiles" (p. 143); c) incluso se le excluye de la **escuela**, y se le envía a la "escuela" de la mina, excluyéndosele de la cultura de su pueblo; d) por otro lado, se le expulsa de la **familia**: padre, madre y hermanos: del padre tienen que "emplear la violencia para arrancarle de entre las piernas..." (p. 149); a su madre la llama desesperadamente (p. 149), y tiene deseos de abandonar la mina para "ver a su madre y hermanos..." (p. 147); e) igualmente, se le priva del **día**, del **sol** y del **aire**, elementos fundamentales para poder subsis–

tir, por lo que se le condena a una vejez prematura, a una imposibilidad de existencia humana; f) finalmente, se le despoja de la **libertad**, pues la mina no suelta nunca al que ha escogido (p. 148) y el hijo del minero no volverá a tener otra escuela que la mina (p. 143). Estas expulsiones son las causas que hay que tener en cuenta para comprender la no transformación de la situación final de este cuento.

Las contradicciones económicas de este relato están presentadas a través de una dicotomía fundamental: **trabajo vrs no trabajo**, o mejor quizá, **consecuencias de trabajar vrs consecuencias de no trabajar**.

Si el minero no trabaja –teniendo en cuenta que son 6 en casa (p. 143)– las consecuencias serán hambre (p. 144), desnudez (p. 148), y a idéntico resultado se llega si no alcanza "los cinco cajones que es el mínimum diario que se exige de cada barretero" (pp. 143–144).

Si trabaja 14 horas diarias, las consecuencias no serán menos funestas: el cuerpecillo endeble (p. 142) acabará como un trasto inútil (p. 144), con un cuerpo viejo (p. 142), decrépito (p. 144), exhausto (p. 148), con un corazón lleno de amargura (p. 145); en contraposición, el "monstruo insaciable" recibirá –sin trabajar– la recompensa del trabajo de los parias.

En conclusión, podemos afirmar que el relato presenta las contradicciones de una sociedad. El narrador ofrece un espacio conflictivo, problemático; relativo, no absoluto, que contribuye a que no pueda darse posibilidad de transformación en esas circunstancias concretas.

6. Estructura

Hemos observado los procesos que no han permitido la transformación. ¿Cuál es, entonces, la estructura que subyace a este relato?

Este cuento presenta la estructura de un viaje a una

mina, y una conciencia –el viejo– que va modificando su sentido, es decir, el viaje significa algo, el itinerario temporal y espiritual intercambian su literalidad y este intercambio es el que tiene significación.

Este viaje se presenta en forma circular, o sea, lo que ha ocurrido, ocurrirá una y otra vez. Al día siguiente, se volverá a repetir el ciclo vital en otro Pablo, que "reemplazará al hijo de José" (p. 143), pues "como hijo de minero, su oficio será el de sus mayores, que no tuvieron nunca otra escuela que la mina" (p. 143).

El determinismo es el procedimiento que usa el narrador para conseguir esta estructura circular, entendiendo por determinismo como Claude Bernard "a la causa que determina la aparición de los fenómenos" (14). El narrador representa el mundo basado en la forma de la novela experimental (observación, hipótesis, experimentación, verificación, ley). El narrador asume el rol de observador y experimentador científico: desplaza la fatalidad característica del romanticismo por el determinismo; ordena los hechos entre la apariencia y la realidad (15); coloca a los personajes en una historia particular para probar en ella su hipótesis –las causas que determinaron los fenómenos– y establece una ley fija: "La mina no soltaba nunca al que había cogido y, como eslabones nuevos, que se sustituyen a los viejos y gastados de una cadena sin fin, allí abajo, los hijos sucedían a los padres y en el hondo pozo el subir y bajar de aquella marea viviente no se interrumpía jamás" (p. 148). Y esta ley a la que llega el narrador tiene una actitud didáctica: denunciar los males de esa sociedad.

Esta estructura cíclica, determinista, es símbolo de una estructura social, económica y política fija e inmutable. El viaje de Pablo nunca termina y siempre recomienza de nuevo en idénticos destinos de otros seres.

Esta estructura circular nos remite, igualmente, a una estructura mítica del tiempo: un mundo sumido en un tiempo en el que nada cambia y en el que el hombre desempeña el rol de víctima eternamente oprimida por una

fatalidad ineludible. Se enfrentan así, por un lado, la sociedad condenada, llena de injusticias y opresión y, por el otro, su íntima convicción de que la situación es ineludible, fatal.

La conformación de este relato como una estructura mítica sirve de punto de partida para sospechar que el camino, el viaje de Pablo sigue el modelo de la unidad nuclear expuesta por Joseph Campbell en su libro **El héroe de las mil caras**: separación-iniciación-retorno; separación del mundo u abandono para penetrar a alguna fuente de poder en donde encuentra fuerzas no conocidas, y un regreso a la vida o rechazo de la misma. Es decir, el héroe abandona una forma de vida, viaja a través de un mundo en que lo asedian peligros y regresa.

Pablo abandona su casa, su niñez, sus amigos, su escuela, su familia, no por propia voluntad sino forzado por el "llamado" de su padre ante una "situación límite": vivir. "Aceptado" el llamado, abandona la forma de vida que llevó, y cruza el umbral a través del descenso a la mina con que se inicia el relato.

Pablo comienza "su viaje" en el que encuentra diversas pruebas: la del capataz, la del aprendizaje sobre el manejo de la compuerta. Superadas las pruebas, es abandonado en solitario, y allí experimenta la "experiencia de la noche": la permanencia en la oscuridad absoluta que implica la idea del "morir" para poder volver a "nacer".

Recorrido el camino y superadas las dificultades, Pablo debe asentarse en una forma de vida definitiva, debe regresar, pero no hay posibilidad de ello debido a las circunstancias reales concretas; por ello, entra en "posesión de dos mundos": esta experiencia le proporciona un conocimiento del mundo que le permite una comprensión del mundo real por el conocimiento que tiene del otro mundo.

7. Mito y realidad

Una vez establecida la estructura de la obra, el núcleo

de significación que aglutina el máximo de elementos significantes, observamos que los personajes se pueden reducir a dos grandes tipos: los dueños de la mina y los mineros. Estos grupos representan características opuestas: los que ostentan el poder económico, y los que lo sufren. Los primeros defienden los mitos que constituyen la conciencia real; los segundos, la conciencia posible. Los primeros han ido creando una serie de mitos, tendientes a la reproducción de su ideología; los segundos pretenden desenmascarar esa ideología. Los primeros pretenden mantener el poder reproduciendo para ello una historia distorsionada, una historia "oficial"; los segundos pretenden desestabilizar el sistema presentando otra historia contradictoria. Los primeros intentan preservar y justificar las relaciones materiales establecidas, además de ocultar los móviles reales y objetivos de su acción humana; los segundos desean poner al descubierto la dolorosa contradicción entre lo exaltado por la historia oficial y la existencia real, cotidiana, mísera y agobiadora.

Sin embargo, aunque el discurso pretende ser un rechazo del discurso oficial, el cuento no lo logra, pues hay interferencias, porque en la literatura se enmascaran siempre los conflictos irreconciliables por medio de la presentación de conflictos solubles y resueltos ficticiamente en el texto. Así se tiene la impresión de que el texto se construye para de-construirse, cuando en realidad la doble articulación del texto presenta dos posibles lecturas y, por lo tanto, una doble significación.

En concreto, la ideologia dominante del texto presenta el siguiente mito de la historia oficial:

1. El relato presenta diversas realidades aparentes como si se tratara de un "panorama imaginario" (p. 145). Así unas veces "... las luces de las lámparas *parecían* prontas a extinguirse (p. 141); otras ocasiones "... colgaba un candil de hoja de lata, cuyo macilento resplandor daba a la estancia la *apariencia* de una cripta enlutada y llena de sombras" (p. 142); otras "*Parecíale* a veces que estaba en un cuarto a oscuras y *creía* ver a cada instante abrirse una

ventana y entrar por ella los brillantes rayos del sol..." (p. 146); por fin, Pablo *aparenta* ser "un hombre, un valiente, nada menos que un obrero, es decir, un camarada a quien había que tratar como tal" (p. 147). Todas estas apariencias señalan una de las perspectivas desde la cual se visualiza el objeto: el *parecer* opuesto al *ser*, dicotomía que afecta a los agentes del mirar (mitificadores–demitificadores).

Todas estas apariencias ocultan otra más profunda: la mina, el trabajo trae consigo la satisfacción de las necesidades más elementales: comida, casa, trabajo, etc. Esto también se presenta en el texto como un juego aparente, como un parecer y, por lo tanto, como un mito. Así se puede llegar a la convicción de que el carbón es el oro negro para el minero, la fuente de riqueza que sirve para el progreso del país.

Sin embargo, este mito está demitificado en el texto, que rechaza la historia oficial y presenta que:

1. En contra de todas las apariencias, de todos los pareceres se oculta el ser. La mina, el trabajo no satisface las necesidades más elementales, ya que el trabajo, la mina, excluye a Pablo de la casa, de la niñez, de la familia, de la escuela, de la libertad; ya que a los hombre jóvenes se les convierte en "trastos viejos", a los niños en adultos, pasando así de la vida a la muerte, y todos de libres a esclavos, presidiarios sin esperanza. El hambre y la desnudez les obliga a trabajar so pena de muerte.

Esta realidad, además, oculta otra más profunda: el trabajo, las ganancias del trabajo del minero sólo llegan para el "monstruo insaciable". De ahí que en realidad el carbón es oro negro para la Compañía.

Podemos preguntarnos ahora, ¿cómo lee este texto un costarricense? O mejor, ¿cómo lo leyó el Ministerio de Educación Pública para permitir su inclusión en el Programa de secundaria? De la misma manera que nosotros, sin percatarse que en la clase dominante costarricense el mito está invertido. Es decir, para el chileno la educación, la

escuela, es mito, para el costarricense una realidad. Ahora bien, ¿cuál es más realidad o cuál más mito: la no educación chilena o la educación costarricense?

Hoy ya es casi un tópico entre los intelectuales costarricenses afirmar que la educación costarricense es un mito. A esta conclusión llegó Gaetano Cersósimo en su libro **Los estereotipos del costarricense** apoyado en afirmaciones de diversos costarricenses. Así, un estudiante señala "Una de las principales preocupaciones del Estado ha sido desde siempre la Educación, a la que destina la mayor parte de su presupuesto. Es de tipo democrático en su orientación y en su esencia, obligatoria y gratuita (...). Sabido es, que en nuestro país, la frase 'más maestros que soldados' ha influido grandemente en el sentir del pueblo, al sentirse ufanado por este hecho" (16). Igualmente Enrique Tovar afirma: "... llegaríamos a la conclusión de que Costa Rica se distingue, con respecto a estos, por tener el menor número de analfabetos y porque ha llegado a conservar el primer lugar en América Latina en cuanto al gasto público en educación se refiere" (17).

Todas estas afirmaciones tópicas de los costarricenses están en contradicción con otras que señalan como el mismo Tovar que "Cuando los periódicos, en editoriales de índole patriótica, repiten que el país tiene más maestros que soldados, encubren la tremanda verdad de que tiene más analfabetos que proyectiles. Aquello de que tenemos más maestros que soldados solo es, en la realidad íntima, un alarde funesto" (18). O como afirma Joaquín Gutiérrez Mangel en **Murámonos, Federico:** "En Costa Rica en lugar de "más maestros que soldados" hay "más prostitutas que maestros. No hay que descuidarse y dormirse en los laureles" (19).

8. Visiones de mundo

Cada una de estas posiciones manifiesta / oculta todo un pensamiento ideológico / toda una visión de mundo. Al analizar las oposiciones de estas ideologías / visiones, queremos observar si el punto de vista global de la obra las

sanciona positiva o negativamente; así se podrá determinar la ideología / visión preferente en el texto.

La compuerta número 12 constituye un retrato de la sociedad chilena en un momento de su historia. Es un documento de la realidad social chilena a finales del siglo XIX. Bien podemos deducir que si el relato está conformado por la ambivalencia, la realidad que reflejará será igualmente contradictoria: capitalismo inglés y demandas democráticas de la época son los contrastes en esta sociedad que determinan su ambigüedad.

La ideología del capitalismo manifiesta en el texto se refleja en la concepción que tiene sobre el trabajo. Cuando un proletario no es rentable se lo expulsa: "He visto que en la última semana no has alcanzado a los cinco cajones que el mínimum diario que se exige de cada barretero. No olvides que si esto sucede otra vez, será preciso darte de baja para que ocupe tu sitio otro más activo" (pp. 143-144). Y si no trabaja se muere de hambre". "Pero el hambre es aguijón más eficaz que el látigo y la espuela, y reanudaban taciturnos la tarea agobiadora..." (p. 144). Es decir, el capitalismo se basa en la explotación de la fuerza del trabajo so pena de muerte, pues las riquezas de su trabajo son para el "monstruo insaciable". Se da una sobreexplotación del minero convertido en un híbrido (semiproletario y semiesclavo), altamente rentable para las clases explotadoras: proletario por la rapidez y eficacia de su trabajo; semiesclavo, pues tiene escasas exigencias de salarios, mansedumbre para aceptar la disciplina, en un sistema en donde impera la "libre" compra-venta de la fuerza del trabajo. Todas estas relaciones hacían de Chile, en esta época, un país semiesclavista y semicapitalista, pues se entrecruzan en él tanto las formas y relaciones semiesclavas de producción como las semicapitalistas.

La penetración imperialista en Chile se inicia durante los gobiernos de Jorge Montt (1891-1896) y de Arrázuriz Echaurren (1896-1901). Durante esta época Chile solicita cuantiosos empréstitos, sobre todo a Inglaterra, con lo que se iba aumentando la deuda externa, pues los fondos no se

destinaban en beneficio del pueblo, sino para fines de lujo de la clase alta chilena.

Así, mientras los mineros vivían en un mundo de miseria, en covachas, amontonados, enfermos, estrangulados por el hambre, con salarios vergonzosos pagados en fichas acuñadas por la Compañía que sólo podían ser usadas en sus "pulperías", sin legislación social que les protegiese, trabajando como topos toda la familia, con multas y recargos que completaban su despojo manteniéndoles en forzada servidumbre ...mientras así vivían los mineros, en los pueblos –Lota– había mansiones principescas, parques con los árboles y flores más raras del mundo, fortunas colosales gastadas a través de viajes y casinos por toda Europa, gracias a los millones que sudaban los mineros.

Por otro lado, en contraposición, surgían demandas democráticas: ansias de casa, escuela, familia, sol, aire, libertad: "hallar al fin de la jornada una vida nueva, llena de sol, de aire y de libertad" (p. 150). Estas demandas, de alguna manera, se habían cristalizado durante el gobierno de Don José Manuel Balmaceda (1886–1891), quien defendió las libertades públicas y el régimen jurídico que las apoyase. Llegado al poder, cuando el país entra a aprovechar las riquezas del salitre, cree que las riquezas fiscales se deben aplicar en la construcción de liceos y escuelas, que mejoren la capacidad intelectual de Chile. Su plan de gobierno era ilustrar al pueblo y enriquecerlo, una vez de haberle asegurado sus libertades civiles y políticas (20). Su programa reformista de mejoramiento social por medio de la acción legal, repudia la violencia y rechaza la revolución como medio para conseguir sus fines. Así nace una clase media demócrata que ayuda a crear una conciencia liberal democrática, de la que participa el narrador de **La compuerta número 12**: inspirado en el humanismo, en el cristianismo y la justicia social, defiende los principios en un plano idealista. Desgraciadamente, las fuerzas plutocráticas y el imperialismo inglés impidieron que se desarrollaran estas demandas democráticas y que Chile entrara por una senda de verdadero progreso y avance económico, social y cultural.

Entonces, ¿cuál es la visión de mundo de este relato? ¿Presenta una visión trágica en la que no hay solución posible; presenta una existencia cíclica que no soluciona el problema del minero? ¿O más bien presenta una visión idealista que se enfrenta con la imposibilidad de acceder al sueño utópico de una sociedad humana perfecta? ¿O quizá una visión heterogénea, destacando las contradicciones y las opciones del particular momento histórico? Creemos que todas estas variables se dan en el texto: una ideología determinista, cíclica, que condena al minero a una existencia de miserias y trabajos repetidos; una solución utópica, idealista, que sueña con la libertad de un pueblo, con una posibilidad de existencia más humana; por fin, una ideología ambivalente, materialista, que señala las contradicciones reales, que no permiten, en estas circunstancias reales, el logro de esos objetivos ideales.

9. Conclusiones

La compuerta **número 12** se estructura así sobre un sistema de ideas –y una realidad socioeconómica– que no / sí conviene a la organización institucional dominante. De ahí que es / no es un llamado a la conciencia de un pueblo para que busque soluciones posibles / imposibles.

El relato nace de la lucha entre estas fuerzas, que a la vez "reconcilia", presentando un sistema semiótico en el que pugnan elementos de procesos de desestructuración que van desapareciendo con otros materiales de procesos de estructuración que van apareciendo. Así el texto conforma un espacio conflictivo en el que se enfrentan las tesis del capitalismo con los intereses democráticos de un pueblo.

El cuento se constituye en un símbolo de un macrocosmos mayor, en una imagen de una organización social y humana: presentando las condiciones reales de trabajo y vida en un momento dado de su historia, muestra la lucha de un pueblo por mejorar. A través de un documento humano descarnado no solo delata los males que estorban el desarrollo libre de una colectividad, sino que también crea una base para el impulso de renovación social.

NOTAS

(1) Debemos señalar que no hay ningún estudio de este relato, a pesar de las críticas, positivas y muy generales, que ha recibido a través del tiempo.

(2) El argumento puede sintetizarse así: Un viejo minero lleva a su hijo de 8 años, Pablo, ante el capataz de la mina de carbón para que lo acepte en el trabajo de una compuerta, donde otro niño murió el día anterior. Es aceptado en su trabajo. Le enseñan cómo realizarlo, pero el niño no quiere quedarse. Lo atan y lo abandonan a su suerte. El padre se va a trabajar, y mientras, piensa en la posibilidad de otra vida mejor.

(3) Nace en Lota el 6 de enero de 1867. Desde niño fue aficionado a la lectura. Ya joven trabajó en una pulpería del pueblo donde comenzó a conocer la vida de los mineros. A la muerte de su padre en 1895, se radicó en Coronel y allí fue empleado de la pulpería de un establecimiento minero para poder mantener a su familia.

Se casa en 1897. Lee a Dostoiewsky, Zola, Maupassant. En 1898 va a Santiago. Trabaja como agente de Seguros hasta que es nombrado en la Universidad en la sección de Publicaciones.

Por su salud tiene que irse hacia San Bernardo, donde reside hasta su muerte el 10 de setiembre de 1923.

(4) Al respecto afirma Víctor Manuel Valenzuela: "Sus relatos sobre los trabajadores en las minas de carbón no son descripciones idealizadas de tipo romántico, sino narraciones humanas y realistas de la vida miserable en que vivían estos oscuros individuos a principios de nuestro siglo". Cuatro escritores (New York: Las Américas Publishing Co, 1961), p. 69.

(5) Fernando Alegría señala: "Los cuentos Sub-terra son, evidentemente, parte de la tradición naturalista que llegó a Chile desde Francia y España a fines del siglo XIX". Iberoamericana, n 48 (1957), p. 254. Igualmente, Ernesto Montenegro Mis contemporáneos (Santiago de Chile: Ed. Universitaria, 1967), p. 28. Asimismo, Ruth Sedgwick, "Baldomero Lillo y Emile Zola", Iberoamericana, n 14 y 15 (1944), p. 322.

(6) Cfr. John Walker, "Baldomero Lillo, ¿modernista comprometido?", Cuadernos hispanoamericanos, n 283 (1974), pp. 131-142.

(7) Pablo Neruda al respecto apunta: "Sin embargo, estimo que los criollistas expresaron un sentido de lucha clasista, puesto que llamaron en su tiempo la atención sobre la realidad y sobre la vida del pueblo chileno; apostaron una gran base a nuestra literatura nacional". Viento sur, n 1 (1954). Citado por Nicomedes Guzmán, Antología de Baldomero Lillo (Santiago de Chile: Zig-Zag, 1955), p. 18. Más explícito es Ernesto Montenegro cuando afirma: "Los cuentos mineros de Lillo causaron una conmoción en la vida literaria chilena. Era la primera obra de creación artística en que se trataba con competencia y a conciencia un aspecto de nuestro mundo industrial". Op. cit., p. 13. Otros autores, incluso señalan que el referente de los relatos de Lillo son los mineros de Chile. Cfr. Víctor Manuel Valenzuela, Op. cit., p. 69. Finalmente, Hernán Díaz Arrieta señala la relación entre los mineros y el mundo industrial: "No se ha dicho con mayor vigor la miseria de los obreros que luchan y perecen por aumentar la riqueza del rico". Citado por Nicomedes Guzmán, Op. cit., p. 13.

(8) "Su lenguaje es simplicísimo y perfectamente adecuado al tema", dice Mariano Latorre. Citado por Nicomedes Guzmán, Op. cit., p. 29. Armando Donoso señala al respecto: "Lillo ha sentido siempre un profundo desdén por todo lo que sea trabajar el estilo de sus cuentos. Si es cierto que en alguno de ellos se advierte cierta preocupación por hacerse atildado, esto se debe, en gran parte, al afán de ser claro y conciso dentro de la mayor simplicidad. Sus descripciones de paisajes están encuadradas en el marco de una sencillez maupassantina, exenta de todo artificio y complicación". Citado por Nicomedes Guzmán, Op. cit., p. 28. Igualmente, opina Víctor Manuel Valenzuela, Op. cit., p. 92, y Ernesto Montenegro, Op. cit., p. 26.

(9) Cfr. Armando Donoso, "Los nuevos", Valencia, España, 1912. pp. 25-59; y Mariano Latorre, La literatura de Chile, Buenos Aires, 1941.

(10) Fernando Alegría, Op. cit., p. 254.

(11) Quien desee estudiar ampliamente las funciones del título puede leer el artículo de María Amoretti, "Comenzar por el principio, o la teoría de los incipit", Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica, San José, n 1 y 2 (1983), pp. 145-154. Igualmente, el estudio de Monique Sarfati-Arnaud y Gaston Lillo, "El cuento mexicano a través del título: Apuntes sobre la ideología de los años 1940 hasta 1958", Université de Montreal. (Hojas poligrafiadas).

(12) Baldomero Lillo, "La compuerta número 12", en Seymour Menton, El cuento hispanoamericano 1 (México: Fondo de Cultura Económica, 1974), p. 148. Desde aquí, las citas de esta narración se indicarán en el texto con el número de la página entre paréntesis.

(13) Cfr. María Amoretti, "Comenzar por el principio...", p. 146.

(14) Emile Zola, El naturalismo (Barcelona: Península, 1972), p. 31.

(15) Según Cedomil Goic "La forma interior de la novela naturalista, su esencial ley de estructura, está constituida por la oposición entre realidad de verdad y apariencia (...). La realidad de verdad es la del conocimiento científico y de la ley natural que experimentalmente se conoce; la apariencia es ilusión engañosa, subjetivismo acientífico, irracionalidad e indeterminación". Historia de la novela hispanoamericana (Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972), p. 107.

(16) Citado por Gaetano Cersósimo, Los estereotipos del costarricense (San José: Editorial Universidad de Costa Rica, 1978), p. 45.

(17) Enrique Tovar, "Aún vive el pensamiento de Omar Dengo", La Nación, 28 de noviembre de 1972. Citado por Gaetano Cersósimo, Op. cit., p. 52.

(18) Loc. cit.

(19) Joaquín Gutiérrez, Murámonos, Federico. Citado por Gaetano Cersósimo, Op. cit., p. 54.

(20) Julio César Jovet, Ensayo crítico del desarrollo económico-social de Chile (Santiago de Chile: Ed. Universitaria, 1955), p. 81.

INDICE

Presentación.....9

Capítulo I
La propia,
de Manuel González Zeledón.....17

Capítulo II
Nos han dado la tierra,
de Juan Rulfo 67

Capítulo III
El Matadero,
de Esteban Echeverría.....117

Capítulo IV
La compuerta número 12,
de Baldomero Lillo.....173

Este libro se imprimió en el mes de junio de 1989, en el Departamento de Publicaciones de la Universidad Nacional, Heredia, Costa Rica.

RAFAEL PEREZ MIGUEL, madrileño por nacimiento (España), con los grados de Licenciatura en Filología Española y de Maestría en la especialidad de Literatura Hispanoamericana –ambos por la Universidad de Costa Rica–, es, actualmente, Profesor de la Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje en la Universidad Nacional de Heredia (Costa Rica). Después de años dedicado a la cátedra y a la investigación en su especialidad, nos ofrece el presente libro.

HABIA UNA VEZ. . . MITO O REALIDAD, concretiza un intento por superar cierta anacronía –hoy más evidente– entre el avance de las nuevas vías del análisis literario (estructurales, semióticas, sociológicas, psicoanalíticas, sociocríticas, etc.) y la práctica desarrolla en nuestras aulas de secundaria, que, por lo general, se manifiesta estancada en la Estilística de comienzos de siglo.

Pérez Miguel, mediante un análisis serio de **La propia** (Manuel González Zeledón), **Nos han dado la tierra** (Juan Rulfo), **El matadero** (Esteban Echeverría) y **La compuerta número 12** (Baldomero Lillo) –textos incluidos por el Ministerio de Educación Pública, en el Programa de Español–, proporciona, a los profesores de la rama y estudiantes, un tipo paradigmático de *lectura* del texto literario que, sin excluir preocupaciones y motivaciones didácticas en torno a la enseñanza de la Literatura, permite relacionar el arte con la realidad circundante, e inducir al lector hacia las preguntas y respuestas de una realidad subyacente.

COLECCION GUAYABO