

DISCURSO DE INCORPORACION A LA
ACADEMIA COSTARRICENSE DE LA LENGUA

Virginia Sandoval de Fonseca

Señores académicos:

Con la conciencia plena de mis limitaciones he de reconocer que ha sido más la generosidad de ustedes que mis posibles aportaciones a las letras, la circunstancia que me incluye como un miembro más de esta familia académica.

Varias generaciones confluyen en ella, de suerte que podré continuar siendo discípula de maestros como su Director, don Arturo Agüero, y colega de otros a quienes por su esfuerzo y méritos debo imitar.

Por corresponderme la silla "C", tan honrosamente ocupada antes por los poetas don José María Alfaro Cooper y don Julián Marchena, quiero evocarlos con todo respeto, previamente al desarrollo del tema central de mi disertación.

La poesía costarricense abarca cuatro etapas: primera, la de los inicios con los balbucesos de la Lira Costarricense, de la cual forma parte Alfaro Cooper; la segunda, constituida por el espacio modernista, va de don Roberto Brenes Mesén a don Julián Marchena; la tercera trae la respuesta posmodernista con la gravitación de las principales influencias de Vanguardia, la problematización de la existencia y del mundo y el caudal de la imagen intensa para mostrar las oquedades del alma agobiada por el posvanguardismo que tiende a una comunicación más clara y a prestar su voz a problemas sociales.

No se crea, sin embargo, que la división es así de simple. Se trata sólo de apuntar hacia las directrices diferenciadoras a sabiendas de que una etapa

interfiere en otra, de que en un mismo período coexisten diversas tendencias y unos mismos autores transitan por diferentes vías estéticas.

Don José María Alfaro Cooper canta a la tradición cuyo soporte se halla formado por un trípode temático: familia, prójimo y religión. Comedido hasta el candor, expresa su fe apegada en todo a los dogmas cristianos; se complace con los puros goces hogareños y con su respeto y consideración al prójimo. Se le recordará especialmente por sus composiciones de arte menor que denotan su facilidad versificadora, tanto como por el esfuerzo de brindar una epopeya religiosa con su extensa obra *La Epopeya de la Cruz*.

En el caso de nuestros modernistas, ninguno cae en la tentación de limitarse al calco plástico-sonoro, quizá por el momento en que se produjo esa influencia. Cada uno busca su acento propio. Junto al empeño estetizante y depurador del lenguaje encuentran cauce sus particulares inquietudes.

Recuerdo a don Julián Marchena, el austero y sapiente Director de la Biblioteca Nacional. Bajo su sombra inspiradora desempeñé mi primer trabajo, de bibliotecaria. En los pasillos del vetusto edificio conversábamos largos ratos sobre literatura nacional y extranjera, sobre la función de las bibliotecas y sobre la cultura en general.

¡Cómo respetaba a todos los autores, aunque desde luego tenía sus preferencias! ¡Y cómo sabía!

Fue don Julián quien organizó el primer departamento de catalogación de libros del país, según modernos códigos bibliotecológicos. Creó también

la Sección Costa Rica con todas las publicaciones nacionales que pudo conseguir, utilísimas para los investigadores.

Marchena es el poeta de la intensidad, pues le bastó un solo libro —*Alas en fuga*— para perdurar en la república de las letras.

Maestro del soneto, es también paisajista —campo, mar y cielo— cuando describe la naturaleza; sentencioso, cuando le inquietan la vida, la muerte, la soledad, el tiempo...; nostálgico siempre, porque el amor —ese paraíso prometido a los hombres— se vuelve inasible. Quizá con sus *Alas en fuga* lo haya encontrado en los países ignotos de la geografía del Gran Allá.

Quisiera, amigos, que el poeta don Jorge Charpentier me concediera el privilegio de hacer más las alabanzas que él realizó de don Julián Marchena, en esta misma sala.

Ahora sí, entro en mi tema, *Reflexiones sobre la crítica*. Era yo estudiante universitaria y ya me atraía poderosamente la labor crítica. Noto que desde tiempos antiguos al presente, sigue siendo una de las actividades más polémicas: enaltecidas unas veces, vilipendiadas otras. Su situación se asemeja a la del caballero andante, tal como lo describe Sancho Panza a la sorprendida Maritornes.

“Pues sabed, hermana mía, que el caballero aventurero es una cosa que en dos palabras se ve apaleado y emperador. Hoy está la más desdichada criatura del mundo y la más menesterosa, y mañana tendrá dos o tres coronas de reinos que dar a su escudero”.

De igual manera muchas veces los escritores desdennan la crítica; pero en más de una oportunidad se han quejado por la falta de ella para estimularlos, orientar al lector y contribuir a la divulgación de valores.

No se pierda de vista que el hombre es parte de la naturaleza; en cambio todo lo que él produce resulta artificio, ya se trate de literatura, música ingeniería o crítica. Todas son manifestaciones culturales, por tanto, acreedoras de estima.

El interés por la literatura y su propósito evaluativo surge ya con los primeros filósofos: Platón condena a los poetas de su *República* porque juzga engañosa su mimesis, en cuanto los modelos que adoptan son objetos degradados, carentes de auténtica realidad; Aristóteles sí acepta como válida la capacidad imitativa del hombre, por lo cual la experiencia de este se convierte en fuente del arte.

Múltiples son los intentos definitorios de la crítica:

- ¿Un modelo de lectura plurivalente?
- ¿Descripción y explicación del sentido de la obra?
- ¿Análisis y evaluación de ella?
- ¿Una interpretación particular del crítico?
- La enumeración corre el riesgo de volverse interminable.

Es preferible sintetizar tres que correspondan a las principales direcciones de esa actividad.

- a) La crítica es el arte de juzgar y valorar las bellezas y defectos de las obras literarias.
- b) La crítica consiste en examinar si la obra se adapta a los cánones de belleza vigentes en la época en que fue compuesta.
- c) La crítica prefiere contemplar a juzgar, estudiar a valorar. Y si valora, lo hace por medio del análisis del sentido íntimo de la obra, el cual se va revelando gradualmente conforme se descubren las interrelaciones de los elementos constitutivos de ella.

La primera definición, en cuanto arte de juzgar y valorar, adopta carácter general, pues allí caben todas las variantes de procedimientos para formular los juicios valorativos, desde el gusto y la capacidad intuitiva patrocinados ambos por el subjetivismo, hasta lo analítico y lógico.

La segunda se dirige hacia la reacción dogmática, con el consiguiente riesgo de que el crítico resulte incapaz de percibir si el artista ha roto los patrones estatuidos para crear nuevos rumbos estéticos.

La última, no cabe duda de que apunta a los sistemas formalistas.

Aunque con bastantes años de desfase, la crítica costarricense ha pasado por las mismas etapas que en otras latitudes (pienso en Europa, por ejemplo):

- a) espontánea
- b) histórica y psicológica
- c) formalista
- d) sociológica.

La crítica espontánea se asoma desde el lector común, quien decide si le gusta o no la obra. Este comportamiento subjetivo es un derecho irrenunciable. Por supuesto que cuanto más culto sea el lector, cuanto mayor sea su sensibilidad, tanto más acertados e interesantes resultarán sus puntos de vista.

Así comenzó el estudio de la literatura. Por años se repitieron conceptos considerados ilustres,

de procedencia subjetiva, muchos de ellos. Si bien estos tuvieron acierto e ingenio, también los hubo cándidos o absurdos.

Esta etapa resultó de la particular experiencia del crítico-lector o del lector-crítico.

Un nuevo enfoque constituyó el procedimiento histórico. Permitió ubicar la obra en una época determinada entre aquellas que la anteceden y las que vienen después de ella. Tal lo que se percibe en las historias de la literatura. Significa un avance, porque propende a dar una visión de conjunto regida por cierto principio organizador y algún criterio de selección. Tampoco sería inusitado que tales bases normativas tengan su punto de arranque en la subjetividad.

Cuando se añadió el ingrediente psicológico, se introdujeron las biografías de los autores. Se tuvo la ilusión de que ellas explicarían la producción literaria, por revelar el temperamento y aficiones del artista que de seguro se reflejarían en la obra. Pero como no se trata de una ecuación, sólo ocasionalmente hubo acercamiento al fin apetecido, y más bien, ¡cuántas innecesarias violaciones de intimidad se produjeron...!

Recuerdo que en mis años de colegiala lo usual era que se estudiase sólo la historia de la literatura y las biografías, sin leer las obras de los grandes maestros. Por eso agradezco tanto que mis profesores de entonces —Da. Carmen Roldán y don León Pacheco— constituyeran la excepción. Ellos se animaron a explorar los nuevos continentes espirituales que dormitaban en los libros.

Historia y psicología, juntas o no, cumplían con lo suyo, aunque permanecían mucho rato en la ladera extraliteraria.

Al iniciarse la década de los años treinta comienza a encarecerse el aire en torno a la tesis historicista. Se le acusaba de no dar noticia de la obra sino de los terrenos aldeaños. Fue entonces cuando surgió la preocupación formalista que, con sus muchas variantes, llega hasta nuestros días.

Costa Rica, alejada del contacto cultural con otras urbes, no sólo por la distancia sino también por la ausencia de Universidad —desde 1888 hasta 1941— no experimentó cambios significativos en su crítica durante ese lapso. Hubo que esperar la gran Reforma Universitaria de 1957.

La contratación de una serie de catedráticos extranjeros por parte de nuestra Alma Mater, condujo a un replanteamiento del estudio de la materia literaria, al mismo tiempo que mostraba las exquisiteces del saber esulístico.

En la actualidad, desde el cruce de las décadas del sesenta y del setenta se disputan el terreno las orientaciones formalistas (estructuralismo y semiótica) y las tendencias sociológicas.

Si urgiese simplificar todavía más la tipología crítica, se la podría dividir en tres grandes apartados:

a) Crítica espontánea: de carácter subjetivo.

b) Crítica profesional: generalmente institucionalizada en los centros de educación superior; indispensable por su naturaleza técnica y académica, por sus fines y porque prohija la investigación. Comprende el formalismo propiamente dicho, el estructuralismo y la semiótica con sus respectivas variantes.

Dentro de un ámbito profesional se hallan también las manifestaciones de la sociología de la literatura. Alguna de sus más elocuentes explicaciones dice que “es la ciencia que tiene por objeto la producción histórica y la materialización social de las obras literarias, en su génesis, estructura y funcionamiento, y en relación con las visiones del mundo que las comprenden y explican”. Esta crítica se ha movido, pues, desde las posiciones culminantes de Georg Lukács y Lucien Goldmann hasta la reciente sociocrítica.

c) Queda aún por mencionar la autocrítica, exégesis practicada por los mismos autores, sus manifiestos programáticos de grupo, sus testimonios vivenciales y la formulación de sus personales poéticas.

La crítica profesional tanto extranjera como doméstica, ha sido objeto de muchas impugnaciones.

Es forzoso reconocer que en nuestro medio tuvo un primer período rígido: quizá porque se hallaba en el proceso de afincamiento; pero la madurez que da el ejercicio de una disciplina ha flexibilizado a nuestra crítica y permitido la obtención de resultados sorprendentes muchas veces.

A la orientación sociológica se le ha reprochado que alguna vez estime las obras más por su carácter documental que estético; que el interés por las condiciones económicas y políticas de su ámbito, omite otros factores sociales expresos en la obra, integradores también de la visión del mundo; que se minimice el mérito de la creación inscrita en temáticas que no sean del agrado del crítico.

Sin embargo, los ataques más fuertes han sido contra el estructuralismo. Se le ha censurado su pretensión científica, la excesiva rigidez, el inma-

mentismo que omite al sujeto creador y las demás realidades extralingüísticas, entre ellas, la historia; la insistente busca de objetividad, el abuso metodológico y el apego a la lógica procesal.

Personalmente considero que las tendencias formalistas en general, no sólo el estructuralismo, deben funcionar como métodos, sin desvirtuar su condición de medios para no convertirlos en fin. Este simple cuidado reduce la rigidez, evita el desorden y el trabajo asistemático.

Guardo profunda consideración por todos los métodos. Su eficacia depende de sus empleadores y del modo como los apliquen, tanto como del objetivo propuesto en función del análisis de la obra.

Es de suponer que cada uno tiene su respectivo marco teórico para facilitar el acceso a la pieza literaria y descubrir su plurivalencia. Hay que evitar el fetichismo del método por el método.

Bien está la inmanencia durante la primera fase del trabajo. Así el crítico conocerá cómo está construida la obra: a ello obedece la supresión metodológica de los elementos extraverbales.

Nada impide, si así lo quiere el analista, que unos métodos se combinen oportunamente con otros. Nada impide, tampoco, que el crítico se limite a mostrar los resultados de su análisis para que los juicios de valor implícitos sólo sean externos por el lector.

Pudiera ser que se plantee una etapa más de análisis que busque la relación de la obra con los valores del medio en que esta se produjo. Así procede, por ejemplo, el Centro de Estudios Latinoamericanos, de Argentina, con la dirección de Graciela Maturo. Allí han revitalizado el estructuralismo uniendo al estudio inmanente, el trabajo crítico del entorno cultural, desde el mito y la tradición hasta las preocupaciones sociales de nuestros días.

No hay que perder de vista que el autor elige previamente la zona social en que quiere ubicar su obra, sea porque simpatiza con ese espacio cultural o porque desea mostrar sus deficiencias: lo que algunos suelen llamar conformismo en el primer caso o denuncia en el segundo. Esta elección es un derecho del sujeto que escribe; es su visión interesada e interesante del mundo, aunque más tarde este ejerza algún modo de presión sobre el autor.

En cuanto el artista problematiza el mundo, su discurso literario brota ya como coincidencia, ya como disconformidad con aquel.

Centrarse en la obra —inmanencia, objetividad, omisión del sujeto— no es pecado. Depende de lo que se busque con este análisis.

También interesa, y mucho, el enfoque social. Los críticos pugnan por lograrlo. Ojalá que no se reduzcan exclusivamente a parámetros sociales y económicos, sino que incluyan junto a ellos, los demás que sugiere la obra: religión, ciencia, arte, historia, geografía, mito, costumbres, filosofía, es decir, todo lo que atañe a la cultura de los grupos sociales.

Buscamos cómo llegar a la ribera social sin violentar la obra; guiados sólo por la indispensabilidad de las relaciones entre lo que ella dice y lo que sugiere, hasta desembocar en un diagnóstico crítico tan imparcial como sea posible.

La variedad de tonos y enfoques de la crítica pone de relieve la plurivocidad de los signos con que trata. Es de suponer que a la mayor complejidad de la obra corresponden más posibilidades de lecturas críticas válidas. A estas compete hallar el principio organizador que produce la coherencia y asimila el sustrato cultural del contexto a que pertenecía.

A pesar de los desacuerdos entre los autores y la crítica, el auge moderno de esta se convierte en indicio de que la literatura ha acrecentado su importancia.

En Costa Rica abunda la crítica sobre narrativa; se merma para la poesía y más aún para el teatro y el ensayo.

Tomaré ahora una obra bien conocida, para observar en ella algunos efectos críticos: me refiero al ya clásico juguete cómico *Don Concepción*, debido a la pluma de don Carlos Gagini.

El exégeta tradicional es impresionista. De acuerdo con sus posibilidades o sus limitaciones, queda sujeto a acertar o a equivocarse.

En un libro de texto, cuyo autor prefiero no mencionar, dice literalmente al emitir sus juicios de valor sobre la obra dramática escogida:

“No podríamos censurar a Gagini el que vea en nuestro campesino solamente el ser ridículo; esto mismo hace otros valiosos autores del momento entre los que destacan Aquileo Echeverría y Manuel González Zeledón”.

¡Qué demérito para nuestros clásicos! En esta pieza, Gagini ha ofrecido lo que se puede llamar teatro de situación. No se burla del campesino: sólo fustiga a la ignorancia, causa de tantos errores en la familia de don Concepción Abarca.

Prosigue el mismo comentarista:

“Es imposible encontramos con la configuración espiritual de los personajes en una obra tan corta”.

No captó que la perspectiva adoptada por el dramaturgo para presentar los hechos de esta pieza, es la externa. Por tanto, mal haría en desviarse hacia el mundo interior de los personajes. Además, estos no interesan individualmente. Se trata de tipos que sí configuran un sentir muy costarricense: el culto a la educación.

Y en la última cita, el referido autor agrega:

“Es lamentable que Gagini conciba solamente lo ridículo cuando enfrenta el campesino al hombre de la ciudad”.

¿Cómo pudo pasar por alto que era moda del realismo ubicar lo malo en la ciudad? Por eso los compadritos urbanos, Caralampio Lagartijo y Venancio Sordina lucran a costa de la ignorancia de don Concepción, sin mengua de la verosimilitud del caso.

No faltó quien pensase que como los campesinos no saben hablar correctamente, provocan la risa del público.

Deliberadamente esta obrita busca la manera de provocar la risa, como efecto propio de la comicidad. Se trata de un acierto. Lo alcanza en mayor grado mediante lo cómico verbal, visible en el escogimiento de los nombres propios, acordes con la situación en que se implican los personajes: don Concepción remite al hipocorístico “Concho”, sinónimo de palurdo; Caralampio Lagartijo, hábil estafador; Venancio Sordina, cuasi periodista de flaco vuelo; Eugenio Carpetazo, con el cual alude a la papelería y al papeleo que manejan los burocratas. Dentro de lo cómico verbal cuenta también la deformación de los términos por desconocimiento del nombre y uso de los objetos: bobas por bufandas, bombo chino por biombo chino, presidenta funeraria por presidenta honoraria, rata de imprenta por errata, y muchas más.

También acude a lo cómico de situación que apunta a la divergencia entre el esfuerzo de la familia emigrante por lograr su propósito y los fallidos resultados: tal es el caso, por ejemplo, de querer ser candidato y no llegar sino a “candidote”; esperar la invitación para el baile por la mediación de don Eugenio y recibir de este la orden de confinamiento.

Lo cómico de acción, producto de equívocos, se deja ver en el curso del suceder, como cuando la criada avisa:

“Criada.—...Ramona está con un ataque; se le ahumó la comida y está tirada en el suelo.

Francisca.— ¡La comida tirada en el suelo!

Criada.— No, señora, si es Ramona...”

El criterio historicista señala que *Don Concepción* se estrenó en 1902, apenas unos días después de *Magdalena*, obra teatral de don Ricardo Fernández Guardia.

Las dos primeras décadas del presente siglo fueron testigos del cierre de la polémica entre el costumbrismo y el cosmopolitismo con el triunfo de aquel.

Gagini, uno de los propulsores de la temática local, escribe *Don Concepción* en que procura el acercamiento de su prosa, a la oralidad campesina.

Contribuye a afirmar las bases del costumbrismo en la rama del teatro, mientras Aquileo J. Echeverría lo hace con el verso y Joaquín García Monge con la narrativa, lo mismo que el recordado Magón, Manuel González Zeledón.

Mediante el enfoque sociológico no falta quien insista en ver una oposición de clases entre agentes urbanos y agentes rurales, marginados estos últimos; podría añadirse en cuanto a este juego de dualidades, personajes que poseen el poder político y personajes que aspiran a él. Sin embargo, el marginamiento de los campesinos no obedece al hecho de que estos lo sean.

Es más, la familia Abarca pertenece al capitalismo agrario. Emigra a la ciudad pensando que como “poderoso caballero es Don Dinero”, obtendrá cuanto le venga en gana; pero sólo acaba siendo víctima de estafas.

Heloísa, sobrina de don Concepción, también de origen rural, es pobre por añadidura. No obstante esa calidad, ella sí es acogida en el medio urbano porque se ha preparado hasta alcanzar su título de maestra, uno de los más altos que proveía la sociedad de esa época.

Por el carácter temático (isotopías en otro lenguaje) se destacan: la migración campesina a la ciudad, la burla urbana, la política, la educación.

Todos los enfoques mencionados y otros más que andan por allí iluminan diversos rincones de la obra. Pero surgen dispersos.

Es indispensable, entonces, buscar un modo de organizar la presentación de la crítica en que armonicen sus elementos y se integren en una totalidad.

Imaginemos la obra constituida por capas superpuestas: dos por ahora.

La primera, por estar encima, la llamaremos plano superficial. Allí todo está a la vista. Allí el

lector o el crítico encontrarán la historia que se narra o que se lleva a escena. Se estructura en unidades significativas que pueden adoptar diferentes nombres que por ahora dejamos de lado. Por cierto que la crítica que se queda en el nivel de la glosa se conforma con lo que mira en este plano.

Volvamos a *Don Concepción*. Esta pieza dramática ofrece un solo acontecer cuyos límites se ubican entre el engaño y el desengaño. Se desarrolla con las siguientes unidades:

- El traslado de la familia al medio urbano, lo cual constituye la situación inicial.
- El equipamiento de la nueva casa.
- Burlas a costa de la familia de don Concepción.
- Aleccionamiento de Heloísa.
- Fracaso de don Concepción y su confinamiento en San Luis, como situación final.

Como el teatro tiene que hacer durar la acción, los incidentes van despertando la conciencia del protagonista hasta llevarlo al desengaño; se encuentran distribuidos en esas unidades para formar un todo compacto.

El plano siguiente corresponde a las estructuras profundas. Son como las raíces de la pieza que posibilitan la existencia de la planta dramática, tal como la descubrimos en el primer plano.

Mediante las transformaciones que van experimentando la historia y los personajes se llega al sentido que nace desde la profundidad.

En efecto, la familia de don Concepción ha decidido llevar a cabo la gran empresa de incorporarse al medio urbano, esa que en el plano manifiesto va del engaño al desengaño. Lo cree factible por el apoyo de su riqueza, especie de salto del poder económico al poder social y político.

Echado a andar semejante proyecto, este adopta tres rumbos: social, económico y político.

Socialmente, el logro estaría representado por la invitación al baile de la Independencia, en cuanto signo aprobatorio; pero he aquí la primera frustración. Cuando llaman a la puerta, en lugar del ansiado pase para la festividad, el poder de turno cuyo brazo perceptible es don Eugenio, lo condena al confinamiento.

En lo económico, lo ideal era convertirse en socio de una importante compañía. Ciertamente don Concepción no buscó directamente este negocio, pero predispuesto a figurar, abre la puerta y cae en la trampa: la United Company Pacaca Puriscal era una firma fantasma que le ocasionó una pérdida de dos mil pesos, ¡en aquella época!

La vía política muestra cómo don Concepción ve rodar su deseo de ser candidato, a diputado o presidente.

“Carrillo me cuesta ese gusto (exclama el protagonista) pero lo que de salir deputao no me escapo”.

A parte del dinero que le costó esta malandanza, fue utilizado por la prensa de oposición para atacar al gobierno y en vez de candidato quedó como “candidote”, vale decir, como ingenuo o torpe. Don Concepción no sabía que irritaba al gobierno y a su ministro don Eugenio.

El proyecto de incorporación a la ciudad fue, pues, un triple fracaso.

Heloísa hubo de explicarle a la familia la grave situación de desventaja en que se encontraba, y cómo había sido víctima de la propia ignorancia.

“Nunca es tarde para aprender. Si usted mismo, querido tío, no hubiera sido tan enemigo de la instrucción, no le pasarían ahora estas cosas”.

Heloísa es la portadora de la tesis de la obra: sólo la educación predispone para el éxito en la vida.

Como se puede apreciar, no se trata de burlarse del campesino; el hostigamiento es contra la ignorancia.

Al comienzo de la historia, el engañado don Concepción pensaba:

“Pa que se acostumbren, pa que sean mujeres de su casa; las mujeres no necesitan ciencia, sino saber remendar los calzones del marido, freírle los frijoles y echarle de cuando en cuando una tortilla rellena”.

Pero después de su dura experiencia urbana, el desengaño lo ha transformado, y ahora se lamenta:

“¡Qué bruto fui al pensar que por sólo mi plata iba a figurar en San José! Ahora me arrepiento de ese disparate, sí señor, y en adelante procuraré la destrucción del pueblo, sí señor, porque todos debemos estruimos”.

Destrucción del pueblo en las telas de la mente del protagonista significa “instrucción del pueblo”. Aquí, sí, vale más la intención que el hecho.

Deliberadamente he omitido la terminología técnica para mantener el tono a la altura del lector común. Sin embargo, podría añadir que la capa superficial corresponde al nivel sintáctico en que observamos cómo se relacionan entre sí los elementos constitutivos del texto literario. La capa

segunda, gestadora de los significados de la obra, denota la presencia del nivel semántico.

Si el examen se detuviese en ese punto —podría suceder si el crítico sólo se ha propuesto describir cómo fue hecha la pieza— quizá provocaría objeciones de quienes prefieren el camino hermenéutico.

Posiblemente entre los reparos vendrían estos:

— Se prescinde de lo histórico por el acento puesto en lo sincrónico. Se desentiende, pues, de la ubicación histórica de la obra con respecto al flujo del género dramático por considerar que ella se basta a sí misma en cuanto realidad autónoma.

— El enfoque inmanente no considera indispensable incluir las cordenadas socio-culturales en que surge la obra, pese a que de ellas se desprende la cosmovisión.

— El análisis de este tipo corre el riesgo de convertirse en una aplicación mecánica.

Comparto algunas de estas críticas, aplicables sólo cuando el análisis pierde de vista su verdadera finalidad y fetichiza los métodos; cuando se descuida el sentido de la obra; cuando se emplea el método por el método mismo con cierto aire deportivo a modo de exhibición de destrezas; cuando no llega a la síntesis integradora de los principales factores que intervienen en la gestación del producto literario.

Tampoco el análisis de las obras tiene que ser necesariamente mecánico: no se trata de una fórmula, sino de una guía que puede ser más o menos fecunda según la calidad de la obra y la habilidad del crítico.

No obstante los precedentes reproches, el tratamiento adecuado de los niveles sintáctico y semántico constituye un importante paso que permite ver en cada manifestación concreta, qué es ese objeto llamado literatura.

La noción de autoría que atribuye preeminencia participativa a la sociedad sobre el sujeto que escribe, se puede aceptar metafóricamente. Esta tesis tomada en sentido recto convertiría en escritor a cualquier persona, por cuanto pesan en ella los mismos patrones culturales que para los demás miembros de la sociedad. Sin embargo, sólo algunos resultan literatos. ¿O será que fuera de cierto grado común de comportamiento impuesto por el influjo del medio social, existe la posibilidad de un espacio para reacciones individuales diferentes ante el mismo estímulo?

Muchos críticos actuales están preocupados por salir del círculo de la inmanencia, pero sin dar saltos mortales, sin caer en la conjetura o en los pre-

juicios. Es necesario repetirlo, pues no se quiere ir a dar al puro empirismo.

Siguiendo el desarrollo de la imagen de las capas superpuestas, hemos de añadir una más que sostiene y circunda a las anteriores. Responde al nivel pragmático. Toma en cuenta la realidad histórico-cultural y la presencia de los usuarios, uno de los cuales es el crítico.

Estoy pensando en la noción de intertextualidad, de modo que los textos literarios se entrecruzan con los filosóficos, políticos, económicos, sociales, históricos, religiosos, psicológicos, míticos, etc., en un juego de influencias recíprocas que van del entorno social a la obra o viceversa. Porque tanto pueden influir las apelaciones del medio durante la gestación del escrito, como este tener la pretensión de afirmar o alterar la realidad.

¡Cuán útil resulta entonces el concepto de unidades culturales a la manera de Umberto Eco!

Afirma este semiotista que en la relación entre los enunciados (del escritor, añadimos nosotros) y lo designado por ellos (referente o contexto para otros) no se produce un acto de apropiación del objeto particular y concreto. Sólo se alude a la convención cultural o código por el cual este objeto, esta idea, este uso, tienen tal o cual significado. De ello se desprende que cuando los hombres (escritores, agregamos nuevamente por hallarnos en el terreno de la crítica literaria) desean realizar cambios en su mundo, de hecho aspiran a fundar nuevas convenciones culturales, nuevos códigos.

Confieso mi preferencia por las unidades culturales de Eco, porque su visión antropológica, generalizada y humanística, libra de reducir el influjo histórico a factores exclusivamente sociales y económicos.

Ahora sí, en la tercera capa —llamada pragmática— se incorporan en forma orgánica los elementos extraliterarios que inciden en la obra que se critica. Entre ellos, citemos:

— El trasfondo histórico, social y cultural.

— Los rasgos biográficos y psicológicos del autor y aun sus vivencias como testimonio de autoría.

— Datos pertinentes de la historia literaria y lingüística.

— Comparación con otras obras afines, en el espacio y el tiempo.

— Oscilaciones del gusto.

Consideremos ahora aspectos externos a *Don Concepción*.

Cuando el autor creó esta obra se hallaba en plena madurez: tenía treinta y siete años. Ya había

escrito narrativa, teatro y trabajaba arduamente en sus obras de carácter lingüístico y didáctico. Tanto él como los espectadores del estreno, vivieron el cambio de la Costa Rica gobernada por las oligarquías a la Costa Rica de pensamiento liberal; las pugnas políticas de carácter personalista que fustigaban y perseguían a los del bando contrario; el avance de la presencia del periodismo; el interés por la educación que culminó con la reforma de don Mauro Fernández.

Todo eso gravita de algún modo en *Don Concepción*. El, campesino rico, aspira a constituirse en un oligarca más. Inscrito en el partido de oposición, sin darse cuenta de ello, fracasa. Quienes tenían el poder político en sus manos no darían paso a otros. El gobierno lo consideró subversivo, como a Venancio Sordina, Caralampio Lagartijo y al periódico "La Ley", portador de la fotografía de este "candidote", aprendiz de político. Denuncia cómo el poder, mediante la fuerza, calla a la oposición, ya con el destierro, ya con el confinamiento (en el fondo casi lo mismo para la ventaja del partido oficial): eso le ocurrió a don Concho Abarca, obligado a retornar a su pueblo de San Luis.

Abundantes sátiras políticas dejan entrever las antipatías suscitadas en este terreno.

— Censura los vicios políticos y la crisis de valores. Oigamos a don Concepción:

"Y yo deputao, haría mucho, aunque me esté mal el decirlo; sí señor, el país necesita prencipios, necesita que lo revuelquen, digo que lo desyerben pa quitarle todo lo malo, pa sacarlo de ese joyo inmortal en que está...pa, pa..."

Con el "joyo inmortal" el aspirante a político pretende decir "hoyo inmoral".

Puede observarse, además, cómo las metáforas agrícolas resultan acordes con la condición social del protagonista.

— Pone de relieve el orgullo de quienes han sido afortunados en política y se olvidan de su origen humilde o de sus antiguos iguales, sólo por haber alcanzado buenas posiciones en el partido oficial, como don Eugenio.

Ante la indiferencia de este ministro que tieso, ni siquiera saluda a don Concepción, dice doña Francisca:

"Como don Ugenio ha vivido siempre en una casita de caedizo, y ahora está en los altos del Palacio, y allí hace tanto, viento, lo habrá bañado aire y se habrá entiesado".

— La convicción, muy a la tica, de que cualquier ciudadano puede aspirar a las más altas

magistraturas, la expresa el candidato al afirmar lo que sigue:

"...pero lo que de salir deputao no me escapo. ¡Y quién sabe! Conceición Abarca será un inorante, pero de tonto no tiene un pelo. ¡Cuántos presidentes habrán sido 'milperos' y 'frijoleros' como yo!"

En *El candidato*, otra comedia de este mismo autor, señala más fuertemente los vicios políticos. Entre ellos denuncia la ignorancia del candidato, el designio de incumplir las promesas electorales, las colas de partidarios aspirantes a puestos públicos ojalá con bastante salario y poquísimo trabajo, y sobre todo, la presencia de la fuerza pública al servicio del candidato oficial.

Por ello aparece en boca de Elías esta sentencia:

"Cuando un gobierno tiene su candidato oficial, cualquier otro que trate de oponerse no es un candidato".

Luego explica que pasa a ser un "candidote". Eso le ocurrió a don Concepción.

— Más social que política —aunque responda a un comportamiento del gobierno— es la alusión a las penurias económicas de los siempre mal pagados maestros, cuando Heloísa manifiesta que aun cuando fue invitada al baile de la Independencia, no puede asistir porque su salario de cuarenta pesos mensuales no le permite lujos.

En efecto, ese era el salario de la generalidad de los maestros de entonces.

— Repudia la intervención extranjera empresarial cuando atribuye el mal servicio eléctrico a la compañía tranviaria.

— A enjuiciamiento moral responde el tópico literario del realismo que ubica la depravación en la ciudad. Los malvados de la pieza son Venancio Sordina y Caralampio Lagartijo, quienes burlan la buena fe don Concepción y lo estafan. En cierto modo también don Eugenio es malo, embriagado de poder y orgullo.

— Ideológicamente aparece el celo liberal por la educación, el cual se convierte en tesis de la obra, puesta en los parlamentos de Heloísa.

Además de las ideas de la reforma educativa de don Mauro Fernández, cabe recordar que ya el Dr. José María Castro Madriz se había empeñado en el logro de la educación femenina.

— Desde el punto de vista artístico, *Don Concepción* contribuye a arraigar el realismo costumbrista y a robustecer el gusto por los temas nativos, sin que esté ausente la crítica sobre el comportamiento nacional.

Cuando miramos desde las capas profundas toda esa organizada cantidad de elementos en *Don Concepción*, más nos admira que con esa economía verbal (un acto) y espacial (la sala de una casa) sus criaturas dramáticas conquisten la simpatía del espectador; y que sirvan al mismo tiempo de vehículo para mostrar una sociedad que cifra su máxima satisfacción en los logros educativos, pero que entre burlas y veras, no calla lo que considera repudiable.

Después de largos años de trabajo en el campo de la crítica pienso que si esta se halla centrada sólo en el objeto como realidad autónoma, o sólo en lo social como factor excitante susceptible de condicionar la creación en alguna medida, ambas son posiciones extremas. ¿Por qué no buscar un término medio? Ni sólo descripción de estructuras verbales, ni sólo patrones sociales.

En la práctica encontramos un objeto ya hecho: la novela, el cuento, el poema, el ensayo. Obedece a sus propias leyes que le imprimen su particular manera de ser. Por tanto, no se puede soslayar su manifestación concreta; pero dicho objeto está enclavado en un contexto cuyos flujos y reflujos culturales lo zarandean, de suerte que se mantiene a flote a fuerza de asimilar unas ondas y rechazar otras.

Tal vez no sea tan importante discutir si el análisis moderno constituye o no una ciencia de la literatura, porque lo decisivo es aprehender la obra.

A partir del texto dado el crítico también fabrica su percepción del objeto; llega a su versión cualitativa con el auxilio de los métodos empleados, desde luego, sin prescindir totalmente, al menos al principio, de su sensibilidad, perspicacia e intuición, de sus muchas lecturas —no sólo contemporáneas, pues debe conocer la tradición— y sobre todo de su cultura.

El crítico no puede conformarse con los límites cognoscitivos de la historia literaria. Debe ser un humanista para que capte el trasfondo de inquietudes que moran en la estructura profunda como sedimentos acarreados por generaciones tras generaciones, y revelarlos como la reelaboración manifiesta en la estructura superficial y en la totalidad de la obra.

No falta quienes consideran que la crítica es un sujeto de vida precaria, por cuanto para existir requiere la presencia previa de la obra de arte.

El narrador, el dramaturgo, el poeta, todos necesitan la precedencia de un tema que excite su fantasía, su emoción, su inteligencia.

El crítico también debe presentir las posibilidades de la obra que va a juzgar: intuir relaciones, ver con los ojos de la imaginación y del intelecto el dinamismo textual, descubrir planos, contrastes, casos coincidentes o interferencias; ruptura o continuidad de las tradiciones estéticas, la visión del mundo y su filosofía. Sólo después de una actitud contemplativa ante la obra objeto de examen, sólo después de gustarla y aun de repelerla si se diera tal circunstancia, después de todo eso, comienza la ejecución del trabajo intelectual propiamente dicho.

El crítico tampoco pretende ser un dómine que posee la última solución, pues sabe que la obra es susceptibles de diversos estudios. Por tanto, cada uno de ellos contribuye a mostrar diferentes valores. Sobre todos los grandes libros soportan múltiples incursiones críticas.

Finalmente, el crítico, como cualesquiera otros escritores, desea comunicar sus hallazgos al lector. Ni la hipérbole laudatoria, ni el vituperio lacerante: esa sería una crítica visceral.

El crítico culto es responsable de su palabra, tanto como el poeta, el novelista o el dramaturgo lo son de lo que escriben.

La crítica profesional, que es a la que me refiero con más detalle, agiliza mental y espiritualmente; incrementa el sentido de responsabilidad e intensifica el disfrute de la obra literaria. Sin embargo, tiene una desventaja, la de remitirse a una público restringido: generalmente profesores universitarios y graduandos, a causa de su especificidad terminológica y de sus complejos marcos teóricos.

Esta tarea debe seguir por la seriedad con que se realiza y porque en los intercambios culturales de carácter internacional no puede ser de otra manera, dado que responde a una simbología, más o menos universal, propia de esta disciplina.

Sugiero, sin embargo, la conveniencia de verter nuestros ensayos en un lenguaje más llano que, sin adulterar nuestros descubrimientos ni debilitar la rigurosidad analítica, esté al alcance del destinatario medio. La terminología técnica y demás aspectos teorizantes estarán muy bien en libros y revistas especializadas.

Si seguimos estas pautas contribuiremos a difundir los valores literarios en zonas más intensas en las cuales hay muchas personas que se interesan por la cultura general.

Señores y señoras, agradezco a este orfebre de las ciencias del espíritu, el Instituto Costarricense de Cultura Hispánica, su generosa acogida para este

acto, y a todos, haberme escuchado. Espero que este descurrir sea testimonio de mi amor por la literatura, porque sin el placer estético no habría

puente de paso para la crítica, y sin ella en cuanto reacción del lector culto, faltarían ramas y frutos en el árbol del arte.