

¿POR QUÉ QUERER UN HIJO DOCTOR? ANÁLISIS DE *LOS PROBLEMAS DEL GATO*

María Amoretti Hurtado

RESUMEN

Este artículo es un análisis sociocrítico de un relato en el que se despliega la historia social contemporánea de Costa Rica a través de una de sus instituciones más populares: la pulpería. Pequeño almacén de abarrotes cuya decadencia y extinción anuncia metonímicamente el advenimiento de una nueva estructura social, nuevos grupos y nuevos estilos de vida, que habrán de imponerse con el sacrificio y la desaparición de otros.

ABSTRACT

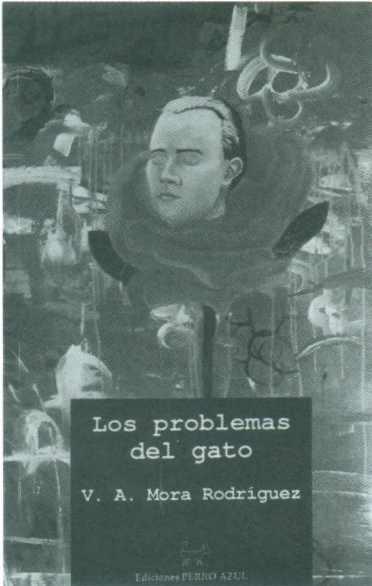
This article is a sociocritical analysis of a narrative that unfolds contemporary Costa Rican social history through one of its deeply popular institutions: the pulpería. The decadence of this small general store metonymically announces the advent of a new social structure, new groups and new lifestyles that will prevail while others disappear.

*A Fausto, mi padre,
pulpero por más de cincuenta años.*

En un artículo publicado en esta misma revista (XXI (2) 1995), prometíamos una serie de trabajos acerca de la obra del escritor costarricense Virgilio A. Mora R. La presente entrega intenta honrar parte de ese compromiso, mediante el análisis de uno de sus más recientes textos: *Los problemas del gato*. (Mora 1996).

En esa publicación en que hacíamos la presentación general de la obra del autor, destacamos los rasgos más relevantes de su estilo y el propósito general que intuimos en su producción.

Subrayamos también lo polémico de sus escritos, sobre todo en lo que respecta al tratamiento de las patologías sexuales, al humor perverso y a la función política o regeneradora que éste podría tener dentro de la literatura en general y dentro de la obra de Mora en particular. De igual forma, señalamos el carácter siempre experimental, que linda constantemente en lo metaficcional, presente en su producción. En ese sentido también subrayamos la preocupación epistemológica que esos esfuerzos significaban en relación con los conceptos cada vez más relativos



de ficción y realidad en la obra de Mora. Pero ante todo concluimos en que había una diafanidad en el proyecto ideológico que vertebraba cada uno de sus textos: la construcción del yo y de una extraña conciencia autobiográfica.

Los problemas del gato es uno de los pocos libros en que no aflora el asunto de las patologías sexuales. Es un libro que no ríe tampoco porque acusa la peor de todas las infamias: la ingratitud filial. A este valor, el de lo filial-paterno, es decir, al valor de la familia, apela el texto. Para ello se va a valer, como se verá más adelante, de los géneros más apropiados del imaginario popular: los sueños, las supersticiones, el refranero popular y las máximas; pero sobre todo se va a valer de unos de los géneros más expandidos en la cultura de masas: la telenovela. No obstante, este sustrato de lo popular, que acusa en la producción de Mora su más definida preocupación, tanto temática como formalmente, encuentra en este cuento otra forma de manifestarse.

Es la pulpería de un barrio josefino de hace más de cuarenta años lo que sirve de marco espacial a esta triste historia de entrega, autoengaño y crueldad filial. Por eso, la cultura popular, que es uno de los sustratos constantes de su obra, encuentra en este texto su más central encarnación, pues sus páginas construyen el decorado y los agentes de esta institución social que es la pulpería, quizá la más cercana a la tradición popular costarricense y desde donde Aquileo Echeverría pintó los rasgos del inveterado folklore de la nación.

Sin embargo, la pulpería de Mora no es el lugar dicharachero y festivo de la mayoría de las escenas del costumbrismo literario de Aquileo, sino un sitio abandonado, visitado por escasos parroquianos en medio de una urbe que transforma sus perfiles, indiferente a la tragedia de sus habitantes que callan y esconden en su silencio también ocultos anhelos por los cuales han de ofrendar sus vidas en una lucha desigual entre lo ideal y lo posible.

Este texto no es uno de rebeldías políticas, ni de planteamientos filosóficos existenciales como otros que conocemos de Mora. Este texto es más bien uno de registros testimoniales de una época, sus avatares y la forma en que éstos eran vividos por las grandes mayorías de una sociedad en profunda transformación. La pulpería le sirve esta vez a Mora para desplegar como en un vórtice la metonimia de la sociedad como un todo, pero sobre todo la historia de sus mitos sociales y el modo en que éstos construyen y organizan los ligámenes básicos de sus grupos humanos, en especial los familiares y, secundariamente, las relaciones de vecindad.

La pulpería es el escenario y el lugar en el que el texto le toma el pulso a la evolución social. La pulpería está en decadencia como lo están sus moradores, y su paulatina extinción anuncia el advenimiento o la implantación de una nueva estructura social, nuevos grupos y nuevos estilos de vida, que habrán de imponerse con el sacrificio y la desaparición de otros.

El relato escenifica ampliamente la aparición de una nueva clase urbana y la emergencia de nuevas aspiraciones que están apenas en el límite de las posibilidades de algunos, pero que a pesar de ello las toman aunque les signifique un sacrificio letal.

Los cambios políticos han vendido la idea de que hay horizontes de ofertas posibles en el ascenso social, y las capas de la sociedad para quienes esa movilidad había estado vedada

se apresuran a proyectar, por medio de la educación de sus hijos, la ilusión de una vida diferente marcada por el prestigio social de una profesión:

“Todos lo esperamos con muchas ganas, especialmente yo. Anoche me decía su papá que no importan todas las privaciones, que si Dios quiere, usted estará de regreso muy pronto, convertido en el único profesional de las dos familias, la de él y la mía. Qué gran orgullo.”¹

La educación superior, que de antiguo había sido dominio exclusivo de la clase oligárquica, con la fundación de la Universidad de Costa Rica hace posible la ilusión de que hay un camino abierto para los grupos mayoritarios. Pero la fundación de la Universidad de Costa Rica obedecía más bien a proveer a la misma clase oligárquica, una salida ante la imposibilidad que la segunda guerra mundial les había impuesto de mandar, como era la costumbre, a sus hijos a hacer estudios a Europa:

“Aunque era domingo, alguna gente esperaba al doctor Fallas para que los atendiera. El doctor había estudiado en Europa y trabajaba en la capital. A veces viajaba a su trabajo en su caballo “de pura sangre”. Era un hombre pequeño, de facciones agradables al que le gustaba silbar cuando examinaba sus pacientes. Tenía una casa muy grande con un jardín que medía casi un cuarto de manzana, diagonal a la esquina suroeste de la plaza.” (32)

Es ese el modelo que tienen en mente nuestros protagonistas en *Los problemas del gato*. Ese es el modelo más cercano, pero hay otros más grandes que, aunque socialmente más lejanos, brillan con mucho mayor fuerza en el imaginario popular. A esos modelos nos referiremos más adelante.

Después de la revolución del 48, el nuevo grupo en el poder vende la idea de una democratización de la cultura y el pueblo acepta gustoso la promesa. Este contexto es el contexto autobiográfico de Mora, por eso en sus relatos son constantes las alusiones al 48; sin embargo, lo recurrente es la forma en que ciertas capas sociales fueron viviendo las consecuencias de las transformaciones implicadas por los eventos de la década de los cuarenta.

Este cuento describe la primera etapa de lo que algunos insisten en llamar “la segunda república” y la forma cómo una nueva clase media surge a expensas de los grupos urbanos obreros y artesanales; pues, como lo dicen Molina y Palmer, entre 1950 y 1978, “los principales beneficiarios de esos ‘años dorados’ fueron las clases medias urbanas y rurales” (Molina y Palmer 1997: 15).

El partido Liberación Nacional, fundado en 1951 por los líderes del partido ganador en el 48, con la idea de “modernizar” el Estado, había decidido invertir tanto en infraestructura material como en capital humano y, por eso, sus esfuerzos se orientaron hacia la formación de cuadros técnicos y profesionales. El arranque de esta “ingeniería social” es lo que se perfila en la narración de Mora.

No obstante, para los padres de esa clase urbana de donde habría de surgir la nueva clase media, las cosas no son tan sencillas; sobre todo para aquellos que quieren un hijo médico. La joven Universidad de Costa Rica no cuenta todavía con una facultad de Medicina. En el límite de sus posibilidades, algunas familias de medianísimos recursos aceptan el reto de enviar a sus hijos a México para que realicen allí estudios de medicina. El éxito social y político de los abogados en la primera parte de este siglo en Costa Rica y, posteriormente, el de los médicos, atizaba los sueños de ascenso social y prestigio en esta clase media

naciente y decidida a estrenar las promesas de una democratización generalizada de las oportunidades.

La experiencia mexicana era tanto para los padres de familia que financiaban esa aventura, como para los hijos que la vivían, una experiencia límite. Para los padres, por los sacrificios económicos que ello significaba, pues en la mayoría de los casos estaba más allá de sus posibilidades; y para los hijos, porque el cambio de ambiente era absolutamente traumático. Recién salido de secundaria, en un San José todavía aldeano si lo comparamos con la ciudad de México que anunciaba ya su estatura de gigante, lejos de su familia, el estudiante tico entraba en un *maremagnum* de nuevas sensaciones a las que se entregaba con frenesí y en las que era fácil perderse, las más de las veces². He aquí la imagen que guarda el papá de Manuel, el padre protagonista de *Los problemas del gato*:

“El Distrito Federal era una ciudad muy linda y muy grande. Había muchas cosas para entretenerse. El bosque de Chapultepec era impresionante, la Avenida de Insurgentes larguísima, la iglesia de la Virgen de Guadalupe algo digno de verse. La vida nocturna era alegrísima. La gente se divertía hasta que amanecía. Cuando había estado en México su cuñado lo había llevado a un par de cabarets y a una casa de citas. Uno de los cabarets se llamaba el Waikiki y estaba en la Avenida Reforma. La casa de citas estaba en una calle que se llamaba Pesado” (39).

Pero en este relato de Mora, sólo sabemos de México por medio de unas cartas que van y muy pocas que vienen, pero sobre todo sabemos de México (y de lo que allí no sucede) gracias a una telenovela.

Efectivamente, la cultura popular satura todo este texto de Mora, no sólo en referencia al espacio social del intercambio suburbial que es la pulpería, sino también en cuanto al interpretante de que se vale el texto para no contarnos lo que quiere decirnos, es decir, la telenovela.

Esta elección formal contextualiza todavía más la trama del texto, pues debemos recordar que es justamente en 1960 cuando la televisión se inaugura en Costa Rica. Con la televisión, casi que simultáneamente, aparece este género de la industria cultural que es la telenovela. No es casual que haya sido México uno de los primeros países en exportar al continente telenovelas inmediatamente después de la incorporación del “videotape”. El cine mexicano, que había circulado profusamente entre los años 50 y 60, había preparado el terreno para la introducción de estos seriales televisivos, herederos del melodrama. El melodrama, por lo demás, había sido la marca más notable de las películas mexicanas que se habían caracterizado por ser marcadamente moralistas, inundadas de llanto y sentimentalismo.

De ese modo, cuando la telenovela se introduce en el mercado latinoamericano se convierte en uno de los relatos más populares³. Pero su éxito se debe también a otras razones, entre ellas, a la universalidad de su forma y a la inserción de lo cotidiano.

Por otra parte, es un género que interpela a los individuos en su socialización, pues condensa gustos, aspiraciones y frustraciones sociales y por eso mismo fomenta la reproducción social de ciertos valores a través de sus propuestas sónicas. Aunque en la mayoría de las telenovelas latinoamericanas es el romance o el tema amoroso lo básico, muchas veces algunas de ellas proyectan la fantasía social del ascenso y del éxito⁴.

Es, pues, una estética que se nutre más de los imaginarios populares que de la concepción artística de sus productores, y por ello sirve de expresión de una conciencia colectiva que vuelca en ella sus emociones. De ahí que su auditorio fundamental sea la familia nuclear. Es

un espectáculo que se ve, por lo tanto, en grupo y despliega para ese grupo las relaciones que le son conexas, tales como: las relaciones de parentesco, de vecindad y de amistad.

En consonancia con este género popular, el texto de Mora reproduce sus leyes fundamentales. Ellas son:

1. El secreto.
2. La revelación (o desenmascaramiento).
3. El suspenso.
4. El eje climático.

La finalización tenderá irremediamente a una reparación justiciera, pues normalmente la telenovela teje una serie de situaciones secretas en las que los personajes ocupan situaciones y posiciones invertidas que deben ser ajustadas. Esta justicia poética hará del desenlace un final feliz. Este final feliz se lee entonces como una especie de recompensa social.

Su formato coincide básicamente con lo que Barthes llamaba el código hermenéutico: se plantea una pregunta cuya respuesta se retrasa hasta que finalmente se descifra el enigma (Barthes 1970).

Pero en ese proceso de desciframiento se proponen ciertas secuencias sociales que los receptores aceptan o rechazan, poniendo en evidencia una serie de evaluaciones morales (dóxicas) y los dispositivos cognoscitivos que ellas implican: una visión del mundo.

A través de la telenovela, se da entonces la mediación entre lo real y lo imaginario. Por eso, la telenovela funciona aquí como un texto cultural⁵ que nos permite prever y apostar, como en el enigma, por el lado silenciado de una correspondencia que parece no corresponder, valga la redundancia, ni a la realidad ni a las expectativas de los moradores de la pequeña pulpería:

“Querido hijo”, empezó él a mentir con lápiz y en un papel con líneas en contestación a la escueta carta que había recibido de su hijo hacía pocos días. “Aquí todos estamos bien (su esposa estaba cada día peor de los nervios y él, desde hacía un par de años venía padeciendo de la próstata, orinaba a poquitos, con un chorro raquítrico que a menudo le caía en los zapatos, sus erecciones, tan frecuentes otrora se habían convertido en acontecimientos que le causaban sorpresa. No a su señora; desde que el hijo se había marchado del país para hacerse médico, le había perdido el gusto a todo.” (51).

El juego de las cartas es en este caso un juego epistolar pervertido, su función básica consiste en reforzar que no hay correspondencia. Esta falta de correspondencia, podríamos adelantar, será el vector del sentido fundamental que guiará la lectura. Desde el incipit, esta declaración es nítida. El texto se abre al mundo así: “‘Querido Hijo’, empezó él a mentir con lápiz y en papel con líneas” (51. El subrayado es nuestro). Si enfocáramos esta apertura desde el punto de vista pragmático, estaríamos autorizados a definir el acto de lengua que el texto ejecuta como una mentira. Es esta particularidad lo que le permitirá al texto acudir a la telenovela, pues ésta tiene como dimensión interactiva el secreto, es decir, el ocultamiento.

La mentira, la falta de correspondencia entre enunciado, intención y realidad, marcará, entonces, desde su apertura, la significación del relato en todos sus niveles: semántico, pragmático y, por ende, semiótico.

Don Bilo y Amara son los sacrificados padres de Manuel, el hijo que ellos han enviado a México para que realice estudios de medicina. El momento en que el relato comienza la historia es, precisamente, muy cerca de la fecha en que Manuel concluirá sus estudios y regresará triunfal a su patria y a su familia. Esta idea del regreso de Manuel convertido en todo un médico es lo que ha venido alentando las vidas y el sacrificio de esos dos seres. Conscientes de que sería perjudicial distraer a Manuel con el recuento de sus penurias y quebrantos, los padres le ocultan siempre a aquel los límites de su sacrificio sabiendo, además, que los esfuerzos de esos meses serían los últimos; pero ahí precisamente comienza la tragedia de la historia, cuando Manuel les comunica, una vez más, que tardará otro año en terminar sus estudios y regresar:



“¿Quién llamó?”, preguntó ella asomándose al negocio. ‘El gordo Rojas. Dice que el banco no nos puede prestar el dinero. Que primero tenemos que pagar el otro préstamo.’ Su mujer no dijo nada. El la oyó alejarse despacio, rumbo a la cocina...
Apenas habían recibido la carta del hijo se habían comunicado con uno de sus compañeros del Liceo que trabajaba en la sección de préstamos del Banco Anglo. ¿Qué iban a hacer?” (16)

La ilusión de la recompensa que su sacrificio implicaba, sostenía a estos seres que se nutrían de las promesas de los mitos sociales de que estaban rodeados. Así, Amara se aficiona a la diaria ficción de una telenovela que se parece demasiado a su vida. Y Bilo se apoya en la retahila de dichos y refranes que constituía la enciclopedia de su vida.

En la telenovela que fielmente ve Amara todos los días a las seis de la tarde, en compañía de su esposo, quien la ve por fragmentos en los intersticios que le deja su clientela en la pulpería, un joven español se va para México buscando mejor vida e inicia la secuencia típica del emigrante trabajador y esforzado que consigue el éxito. De ahí el título de la telenovela, “El inmigrante”. En la vuelta de una semana, Ramón -ese es el nombre del protagonista de la telenovela- se convierte en todo un hombre de negocios, tiene un apartamento y una criada joven y habla de traer a sus padres a México a vivir en una casa que él les compraría muy pronto. Citamos:

“Su triunfo parecía haber reivindicado a su mujer: se paró de la cama sonriendo y con los ojos brillantes en lágrimas, “¿Qué te pareció la novela?”. Él había visto solamente pedazos del último capítulo asomándose a través de la puerta cada vez que la pulpería se quedaba sola. Comentó que Ramón era un hombre de mucha suerte. Ella agregó presta: “Y un hijo muy bueno. A los hijos buenos los ayuda Dios.” (19)

De ilusión en ilusión, de un capítulo a otro, Amara ve confirmarse en la pantalla del televisor la narrativa social que ella y su marido le han asignado a su familia. Lo que las cartas de su hijo no hacen, lo hace la telenovela por ella: ayudarle a vivir, alimentarle diariamente su ilusión:

“Estoy viendo una telenovela en la que el muchacho se me parece mucho a usted. La historia sucede en México. Se trata de un muchacho que deja su aldea para probar fortuna en la capital

mexicana. Al principio le va muy mal pero ahora está haciendo dinero y ya les escribió a su mamá y a su papá para cortarles que les va a comprar una casa para que se vengán a vivir con él. A mí se me vinieron las lágrimas cuando su mamá le leyó la carta al marido. Vieras qué escena tan conmovedora. Creo que lloré más que la mamá de Ramón. Así se llama el español.” (37)

Vivimos, pues, en este texto, una ficción dentro de otra ficción, a la manera de los relatos insertados cervantinos; sólo que en este caso se pudiera decir que la telenovela es el relato enmarcante y el cuento, el relato enmarcado. Si bien desde el punto de vista de la narración esto no es así, desde el punto de vista de la arquitectura social y moral del relato lo es, pues la telenovela es el texto cultural que le permite a los personajes comprender su destino, imaginarlo y adivinarlo ilusamente. También la telenovela es, desde el punto de vista del lector, el interpretante que le permite leer lo que todavía no está escrito e ir integrando el resto de los elementos en función de lo que la telenovela pone de relevancia positiva o negativamente.

Entrelazada con las cartas que se cruzan los personajes, la telenovela va dando en contrapunto adelantos de la triste historia de los personajes del cuento, quienes asisten con el lector a ver por anticipado la fatalidad de sus destinos. Así lo comprende Amara y cuando está claro el ruinoso fin del hijo y de sus padres en la telenovela, pierde todo interés en los últimos capítulos de ésta, su enfermedad se agrava y ella se dedica a vivir, en su propia historia, esa derrota de los personajes televisivos, que es también la suya. Una ficción se encarga de terminar la otra. La telenovela lee y valora así al texto literario y éste lee y valora también la telenovela, cada uno es recíprocamente interpretante del otro. Esa es la función de los textos culturales, servir de vehículos de lo dóxico, pero sobre todo como mecanismos de un entendimiento recíproco entre autor, texto y lector. Entendimiento recíproco que en este caso se reduce, ya que el mismo texto cultural que sirve de interpretante al lector sirve simultáneamente de interpretante de sus vidas a los personajes del relato.

Por eso la telenovela, siendo una práctica social significante exterior al texto, dirige sin embargo su producción. A través de ella, que funciona como entimema social, el texto adquiere una notable capacidad de condensación; la telenovela, como texto cultural, condensa el sentido profundo de los esquemas narrativos sociales de donde procede y, al mismo tiempo, condensa el sentido del texto englobante desde el punto de vista de la narración.

La telenovela es portadora del rumor social. Esta expresión, la del rumor social, fue acuñada en la escuela sociocrítica de Montreal por Marc Angenot y Régine Robin como una forma más de denominar el complejo sociodiscursivo al que ellos también llaman “discurso social” y que, en términos generales, recoge una cierta memoria de la *doxa*: aquello que forma e informa las mentalidades. Está constituido por opinión pública, paradigmas más construidos, saberes disciplinarios, temas en migración con sus complejos de predicados, epítetos, historiosofías o grandes doctrinas construidas como visiones del mundo, etc. En el caso de este relato, la opinión pública se inscribe a través de los valores que pone de manifiesto la telenovela inserta: las obligaciones filiales, madre sólo hay una, la mujer fatal, la tierra de promisión, etc. Pero como veremos más adelante, el rumor social se encuentra también en otra variedad de textos culturales allí presentes, como lo son el refranero y los mitos folklóricos y políticos, es decir, las doctrinas ideológicas construidas como visiones de mundo. Por eso, para la sociocrítica, la literatura es discurso social, porque comparete modos comunicativos de otras formas de discurso; de ahí que los textos constituyan formas

articuladas de representaciones de la imaginación cultural. Así, el discurso social forma un precipitado en el que nos reconocemos; este precipitado es el texto cultural, vehículo de lo dóxico.

Lo social es, para la sociocrítica, el centro de la actividad crítica y no un mecanismo exterior. Por tanto, lo social se hurga en lo más específicamente literario, es decir, en el estilo y otras convenciones literarias como el género y los diferentes elementos narrativos que vehiculizan lo dóxico. De ahí la importancia que le hemos dado, en el análisis de este relato, a la presencia de ese género popular que es la telenovela.

Para encontrar este nexo entre lo social y los fenómenos textuales, es necesario rastrear en el texto su memoria subterránea, esa especie de inconsciente social al que llamamos texto cultural, homólogo del entimema bajtiniano, especie de contraseña que reconocen únicamente aquellos que comparten una experiencia común, pertenecen al mismo grupo social o contexto en la vida real. Por eso la telenovela estimula en el relato la interpretación, que en este caso se da por asociación contrastiva, ya que lo que acontece dentro de la telenovela es, hasta cierto punto, una situación inversa a la del texto (anatomía discursiva), pues en éste el hijo en el exilio es un rotundo fracaso y no puede olvidarse de sus padres tan sólo para seguirlos explotando a través de sus mentiras. Por otra parte, el texto transgredirá las leyes del género de la telenovela; pues, al contrario de ésta, cuyo final no alcanzamos a ver (mejor dicho, leer), el relato de Mora no hace justicia poética, no tiene reparación justiciera. En ese infeliz final morirá Amara completamente enloquecida.

Si en el texto se escucha una polifonía de voces (valga la redundancia), ellas encuentran una pauta de referencia en la reserva del enigma o del entimema social. Gracias a la telenovela se contrasta la situación real que describe el texto con los modelos de las convenciones culturales que circulan de manera latente. Al opinar sobre la telenovela, los personajes externan sus verdaderos sentimientos con respecto a su situación real. Por eso, el desenlace de la novela resulta cruel, porque es gracias a la telenovela que sabemos que los padres no actúan del todo gratuitamente, que ellos efectivamente esperan por su sacrificio recompensa y reciprocidad de parte del hijo. La telenovela nos explica por qué puede querer uno un hijo doctor. El texto lo refuerza de este modo:

“De los tres “hermanos del medio”, se reprochó mientras caminaban muy despacio de regreso al coupé, él era el único que no había triunfado. Pepe y Toño estaban ricos. El no tenía ni siquiera el dinero necesario para mantener a Manuelito en México por otro año” (35).

El texto cultural funciona como un enigma y en lo que éste se “reserva” habita la doxa. El texto cultural contiene máximas que delimitan el orden dóxico. Por eso la telenovela en este relato es un marco de referencia no sólo desde el punto de vista argumental y de la lógica de los posibles narrativos, sino que es también un marco de referencia para experimentar, conceptualizar, validar y evaluar lo vivido. Vemos cómo la telenovela reproduce los valores dominantes y todos suponen que es así como se debe vivir la vida y que viviéndola así se garantizan un cierto tipo de final. Le exigen, pues, a la vida, como a la telenovela, que cumpla sus leyes.

El éxito, es decir, el dinero como equivalencia del progreso social, no es, sin embargo, sólo efecto de la telenovela, pues hay, en el contexto de la Costa Rica ahí implicada,

paradigmas y doctrinas más construidas que retratan la imagen de ese progreso a través de los procesos educativos y la profesionalización, como ya se dijo. Ese texto es producto del discurso social de esa coyuntura política en la que la imagen del médico, “el doctorcito”, es una imagen que combinaba el liderato político y la idolatría popular. En el primer caso, podemos citar a la figura del doctor Rafael Ángel Calderón Guardia, precedida de la figura de su propio padre, el doctor Calderón Muñoz, como también podemos citar el nombre del doctor Francisco Vargas Vargas; en el segundo caso, la figura paradigmática es la del doctor Moreno Cañas, canonizado por la superstición y la admiración popular después de su muerte, en la que se mezclan extrañas maquinaciones políticas.

La doxa es, por esa razón, una especie de “otredad” del texto; es decir, que lo dóxico es aquello mediante lo cual el texto mantiene su relación con lo que él no es, con lo que ocurre en sus márgenes, con ese discurso o rumor social exterior a él. Por eso, el marco ideológico supeditado habla de sus propias ausencias y en este relato esas ausencias se pautan con un sigilo felino, como lo veremos al final de este comentario.

El uso de lo popular, como ya lo sabemos, no es una novedad en Mora. A mediados de los ochenta habíamos dirigido una tesis de grado en la que precisamente se analizaba la presencia de la cultura popular en un relato de Mora titulado “Nat king Cole” (Castro 1988). En ese caso, el autor había hecho uso de treinta canciones populares que no eran simple música de fondo en la historia, sino el vehículo de alienación cultural del protagonista, ya que la mayoría de las susodichas canciones interpretadas por Cole habían sido neutralizadas como productos culturales por la industria norteamericana.

En *Los problemas del gato*, el rescate testimonial de la vida del pueblo que debe vivir una transformación que hace de su vida una experiencia amarga y más sufriente de lo que de por sí ya es para el pobre, se elabora a través de la filosofía del pulpero, o los también llamados “poquiteros”:

“Don Bilo, que dice mi mamá que le venda una peseta de jabón azul, media libra de manteca, una de frijoles colorados y que le apunte todo en el vale.”

“Don, hágame el favor y me vende un cinco de Ticos. ¿No tiene un fosforito que me regale?” (49).

Siempre hemos oído usar con relativo desprecio la expresión “espíritu de pulpero” para señalar actitudes timoratas en las negociaciones o mentalidades pequeñas en el mundo de los negocios, para referirse a la falta de iniciativa, a la falta de visión y de proyección. El espíritu de pulpero es, pues, un comportamiento negativo y se mira como un esencialismo más en la mentalidad del tico, como si la pulpería y su práctica no tuvieran historia propia. Si el tico es poquitero como la pulpería es porque poquiteros son los recursos con que cuenta, porque poquiteras son las garantías reales que se le ofrecen de respaldo en el marco de cualquier negociación, porque poquitero le resulta siempre el porvenir y no puede tener confianza en él. Poquitero es porque poquitos son sus recursos.

Desaparece la pulpería y sin embargo seguimos siendo poquiteros. La pulpería no creó la poquitería sino que más bien responde a esa necesidad. Hoy el supermercado satisface las necesidades de una clase urbana que mandó a los cordones de miseria periféricos de la ciudad a todos aquellos que no pueden comprar en el supermercado y mantienen abiertas para el servicio de éstos las pocas pulperías que todavía quedan. Las grandes mayorías viven todavía bajo la máxima

del “coyol partido, coyol comido” y del principio del “menudeo”, del “poquiteo”. La tarjeta de crédito no puede sustituir en esos espacios la libreta del fiado ni los vales.

Otra fuente de textos culturales en este relato, además de la telenovela y la historiosofía de la pulpería, son los refranes. El refranero popular se usa en el relato para justificar los acontecimientos y para acomodar los sentimientos frente a esos acontecimientos, evitando así la crisis. Si la telenovela se encarna en Amara, quien vive sus días “en capítulo”, al borde de descubrir la frontera que separa sus ilusiones y mitologías de la cruel realidad, Bilo vive sus días apoyado en las máximas:

“Era un hombre que transitaba por la vida brincando de refrán en refrán: “no hay mal que dure cien años ni cuerpo que lo resista” se dijo y se sintió redimido” (35).

Pero, al igual que a Amara, se le termina la consolación de la telenovela; en el clímax de la tragedia misma, a Bilo también los refranes terminan por gastársele. Obsérvese la secuencia que se establece entre un mismo refrán en cuatro páginas de diferencia y en la distancia de unos cuantos días en la historia, que ya está a punto de desenlace:

“Anoche no dormí ni pizca del cabrón dolor. Me tomé un par de pastillas de las que me había dado el doctor y nada, el dolor no se me quitó. Ahora tengo el estómago revuelto. Cuando no es una cosa es la otra: los problemas nunca se acaban.”

“Dios apreta pero no ahoga”.

“Eso dígaselo usted a su mujer don Bilo...” (70. La cursiva es nuestra).

“Lo único que podía hacer por su señora hasta el lunes cuando pediría una cita urgente con el doctor Chacón. Otros cien pesos. Lo primero era la salud de Amara. Dios apreta... Ya no estaba muy convencido” (74. La cursiva es nuestra).

El clímax de la tragedia también se va construyendo a base de los sueños premonitorios y de ciertos símbolos propios de la tradición estética como el invierno, la monotonía de la lluvia, el color gris, las moscas, el tiempo implacable y el reloj rebelde que se detiene a su antojo como para detener el advenimiento del clímax:

“Llegaron al pueblo cuando una bandada de nubes oscuras lo cruzaba de sur a norte. “Ya va a empezar a llover otra vez”, dijo él resignado” (31).

“Continuaba lloviendo inclementemente. Parecían las seis de la tarde y eran apenas las doce del día” (38).

“¡Qué va! este tiempo nos dura dos o tres semanas más. Octubre es un mes de agua. El mes en que nació Manuelito” (60).

“Este invierno no se va a acabar nunca” (62).

“No recordaba un invierno tan mojado como el de este año, que de seguir lloviendo otro mes a él se lo iba a llevar el carajo” (71).

Pero el vector de producción semiótica fundamental también está inscrito en el título y conlleva otra fuente de cultura popular: la superstición.

Amara, eran los problemas del gato y en realidad esto había sido así desde el primer momento: el título nunca nos mintió. De ahí que el relato deba regresar al gato para cerrar su círculo. Por si acaso alguien lo duda, sólo es cuestión de volver a mirar la cola del gato que todavía sigue y seguirá cerrando este relato. De esta forma, el determinismo del gato afecta no sólo el devenir de la historia, su verosímil y su lógica, sino que además se convierte en el símbolo de la propia morfogénesis del texto, el vector de la forma de relato; gato y relato, relato y gato, él es el alfa y el omega del sentido, por eso él es el título y el desenlace.

No obstante, el gato había ganado este terreno desde la página sesenta y uno del texto y casi que no nos habíamos dado cuenta. Regresemos la lectura:

“La encontró sentada en la cocina, la oreja derecha apoyada contra la pared, el gato restregándose contra su pierna izquierda (jamás dejaba que el animal se le acercara). “Por Dios, mujer, ¿qué estás haciendo?”. Ella no respondió, ni siquiera pareció escucharlo. El gato se alejó. “¿Qué te pasa mujer?”...” (61).

Final y felinamente, como el gato, el relato se va deslizando hacia su climático desenlace en medio de una serie de transfiguraciones orquestadas por los textos culturales, como ya lo vimos, los cuales se posesionan del cuerpo de Amara, pues es principalmente en ella en donde la telenovela, las supersticiones y las máximas toman cuerpo y se realizan. El gato, que Amara no dejaba entrar a los dormitorios y mucho menos que se le acercara, ahora se restringe en su pierna, precisamente en su pierna izquierda. El relato comienza así a preparar su desenlace, el momento de la cruel revelación. Porque ha habido una parte silenciada en el texto: ese México lejano hacia el que van las cartas y del que nada sabemos en realidad. Este es el momento en que sabremos la verdad de esa otra mitad del mundo del texto: ese México en el que Manuel derrocha los centavos de sus padres en una eterna borrachera.

Hubo pues siempre una mitad del mundo que no se planteó en el texto, Manuel y ese México lejano del que llegan las cartas y hacia el que van las cartas. Aquí, una carta para ocultar los estragos de un sacrificio mortal. Allá, una carta para ocultar la verdad de una fatal infamia:

“Mientras la enfermera de la sala de emergencias la inyectaba, los dos médicos muy jóvenes comentaron que la doña era la mamá de Manuel, aquel carajo jumísimo que vivió un tiempo en la Roma en la pensión de doña Nana. Un caso ese cabrón. Jamás pasó de primer año. Ahora bebe hasta las “babichas”. “¿Babichas?”. Los sobros que dejan los otros borrachos... Apenas la enfermera terminó de inyectarla, doña Amara cerró los ojos y ya no volvió a abrirlos” (75).

Pero el gato siempre supo esta verdad. En la metáfora que él es, se contenía toda la verdad del mundo del relato. El problema, sus problemas, era cómo hacernosla saber sin que Amara se diera cuenta., porque la otra verdad es que entre Amara y él hay cierta relación textual.

Como sabemos, la vida de Amara, “desde que su hijo vivía en México transcurría de carta en carta y de telenovela en telenovela” (43); así, su decadencia empieza en el momento mismo en que la telenovela narra la tragedia de la madre de Ramón, el protagonista de ese relato inserto:

“Su mujer hablaba acaloradamente con una vecina. Sostenía ferviente, completamente convencida, que Ramón enderezaría sus pasos, que olvidaría a esa mujer perdida. Les compraría la casa que les había prometido a sus padres y terminaría viviendo con ellos. “Imposible doña Amara. A como usted ve las cosas de simples esta novela se nos acabaría en una semana. Yo

creo que el tal Ramón va a necesitar que la vida le dé un golpe bien bueno para que ponga otra vez los pies sobre el suelo. Para mí que la madre no va a durar mucho” (63).

La enemistad entre Amara y el gato tiene un sentido: “Amara era una mujer extraña. Había sufrido mucho. Los sufrimientos le habían estropeado los nervios” (65). Extraña y enigmática como el gato, era también víctima de una fatalidad contra la cual nada se puede hacer.

“Amara se transformó en una niña taciturna, acomplejada, un ser que le tenía miedo a todo. Aún ahora no soportaba la oscuridad y creía en espantos. Creía que algunos de sus muertos le hablaban. Supersticiosa como pocas...” (66)

El cúmulo de supersticiones que la rodea se condensa en la figura del gato, símbolo no sólo de la mala suerte, sino también de la fatalidad de ésta. Así pues, lo que el gato le recuerda es que a vidas como la suya les corresponden sólo cierto tipo de finales. Amara lo sabe y por eso trata de evitar al gato. Es el gato quien se va a encargar de acabar el relato temáticamente bien. Sólo él puede hacerlo. El gato representa un cierto determinismo genérico, formal y evaluativo a la vez. Es este “acabado”, este final, lo que hace del relato una pieza narrativa excepcional.

Notas

1. A partir de este momento sólo indicaremos el número de la página al final de cada cita, puesto que estaremos usando la misma primera edición de 1996, a la que se refiere la bibliografía final.
2. México había sido para ese entonces el lugar de exilio obligado tanto para los artistas e intelectuales costarricenses como para los políticos. A México fueron a dar Francisco Zúñiga, Carmen Lyra, Yolanda Oreamuno, Eunice Odio; como también José Figueres Ferrer, Rafael A. Calderón Guardia y la mayoría de sus seguidores que fueron condenados al ostracismo después de la Revolución del 48. Este último tópico, el de la guerra del 48, es una de las marcas referenciales importantes en la obra de Mora. Pero una cosa es el México de esos emigrados, tal y como se puede leer en la obra de Yolanda Oreamuno, quien habitaba en un apartamento frente a Chapultepec, y otro es el México de los costarricenses que se refugiaron en Colonia Roma, como puede leerse en algunos de los relatos de Mora.
3. Ha sido José Martín Barbero el pionero en el estudio de este género de la industria cultural. En 1987, en el seno del Programa Cultural de la Universidad de Colima, en México, propuso un proyecto para investigar la telenovela en América Latina. Después de él se ha sucedido una cantidad interesante de estudios sobre este tema. En nuestra bibliografía final incorporamos algunos de los que nos hemos valido.
4. Tal es el caso de la famosa novela *Simplemente María*.
5. Usamos aquí una noción de la escuela sociocrítica de Montpellier, tal y como la ha propuesto y desarrollado Edmond Cros. Ver la bibliografía.

Bibliografía

Amoretti-Mora. Correspondencia faxilar. Archivo personal de María Amoretti.

Amoretti Hurtado, María. 1995. “El odioso de Mora”. *Revista de Filología y Lingüística*. XXI. (2): 7-16.

- Barthes, Roland. 1970. *S / Z*. París: Seuil..
- Buber, Martín. 1995. *¿Qué es el hombre?* México: Fondo de Cultura Económica.
- Castro, Maritza. 1988. *La cultura popular en un cuento de Virgilio Mora*. Tesis de Licenciatura: Universidad de Costa Rica..
- Cros, Edmond. 1997. *El sujeto cultural. Sociocrítica y Psicoanálisis*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
- Dalton, Cristina. 1990. *Lengua y literatura*. San José: EUNED.
- Escudero, Lucrecia. 1996. "La lectura de un texto televisivo. el contrato mediático en las telenovelas". *Revista Diálogos*. N. 44 (Marzo).
- Foucault, Michel. 1983. *The Technologies of the Self. A Seminar with Michel Foucault*. Massachussets: Luther. H. Martin.
1986. *El uso de los placeres*. México: Siglo XXI.
1987. *La inquietud de sí*. México: Siglo XXI.
- Martín Barbero, José. 1991. *De los medios a las mediaciones*. (Comunicación, Cultura y Hegemonía). Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A.
1992. *Televisión y Melodrama*. Bogotá: Tercer Mundo.
- Mazziotti, Nora. 1996. *La industria de la telenovela. La producción de ficción en América Latina*. Buenos Aires: Paidós.
- Mora R. Virgilio A. 1996. *Los Problemas del gato*. San José: Ediciones Perro Azul.
- Molina, Iván y Palmer, Steven. 1997. *Costa Rica. 1930-1996. Historia de una sociedad*. San José: Editorial Porvenir S.A.
- Sánchez Meca, Diego. 1984. *Martín Buber. Fundamento existencial*. Barcelona: Editorial Herder.
- Todorov, Tzvetan. 1981. *Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique*. Suivi de Ecrits du Cercle de Bakhtin. París: Seuil.
- Tremoni, Francisco. 1995. "La telenovela: entre la necesidad cultural y el mercado internacional". *Comunicación, Estudios venezolanos de Comunicación*. N. 91: 5-9.
- Zavala, Iris. 1991. *La Posmodernidad y Mijail Bajtin*. Madrid: Espasa Calpe.