

EL AJENO PAÍS (IDENTIDAD Y CONVERSIÓN CULTURAL)*

María Amoretti Hurtado

RESUMEN

Después de haber analizado en una publicación anterior (“La mirada seducida”) una novela de V.A. Mora Rodríguez en la que la reflexión temporal se manifestaba a la vez como tiempo constituido y tiempo constituyente, en el presente artículo se aborda otra novela suya que continúa la anterior tanto en su argumento como en su planteamiento estético-filosófico. La diferencia estriba en que esta vez se incluye la incidencia de la muerte en el devenir humano. El resultado es una vuelta a los principios de todo pensar sobre el tiempo: su carácter aporético, aunque se realiza un enorme esfuerzo estético para superar las limitaciones del planteamiento filosófico.

ABSTRACT

After having analyzed in a previous publication, “La mirada seducida” a novel by V. A. Mora in which temporal reflexion is manifested as “constituted-time” and “constituent time” at the same time, this article approaches another novel of his that continues the previous one in its argument as well as in its aesthetic and philosophical proposal. The difference lies in that, this time, the incidence of death in human existence is included. The result is a return to the principles of every thought over time: its aporetic character, even though a big aesthetic effort is made in order to overcome the limitations of the philosophical proposal.

Al concluir provisionalmente en un artículo anterior (“La mirada seducida”) el análisis de la novela *Memorias de un Psiquiatra. (El final del comienzo o viveversa)*, del escritor costarricense V. A. Mora, debemos confesar que éste se realizó no sin alguna dificultad. La complejidad a la que muchas veces nuestras elucubraciones se enfrentaron tuvieron que ver con el problema del tiempo y su configuración en el relato. Al intentar explicar su distribución y funcionamiento, siempre aparecía allí la necesidad filosófica. En el transcurso de nuestro análisis a menudo nos preguntábamos por qué nuestras especulaciones hermenéuticas se involucraban constantemente con la reflexión filosófica. La respuesta que tenemos a mano en este momento ofrece tres explicaciones interrelacionadas:

1. Por un lado, es la misma obra la que hace esta demanda, porque dentro de ella esa es la pregunta que busca respuesta a través del devenir mismo de su textualización. En otras palabras, su tema es el tiempo.

2. Por otro lado, cuando la narratividad se lleva a sus límites, ella termina preguntándose por sí misma y su sentido; se trata en estos casos de una narratividad reflexiva.
3. Toda pregunta por la narratividad es necesariamente una pregunta por el tiempo.

El caso de Mora, es el de una literatura en la que el acto de narrar es una experiencia meditada en sí misma; en este autor narrar no es solamente una operación a través de la cual se expresa un contenido, sino la preocupación medular de su oficio. Ya decíamos en la panorámica preliminar que ofrecimos de su obra en el artículo inaugural de esta serie, y el cual titulamos “El odioso de Mora”, cómo lo importante para él no es tanto lo que se cuenta sino el cómo contarlo; de ahí que muchas veces nos hemos encontrado en sus obras prácticamente la misma historia, pero contada de otro modo.

Encontramos en *Memorias de un Psiquiatra* (de ahora en adelante *MP*) innumerables detenciones de la narración en las que ella misma enuncia, describe y comenta sus propias encrucijadas, expone sus propias aporías.

Nuestra labor crítica, en su afán por aclarar los fenómenos temporales configurados en la narración y explicar los autocuestionamientos de la misma instancia narradora sobre su ejercicio, no encontró más salida que auxiliarse con los filósofos que se han ocupado de la cuestión temporal, pero muy especialmente con aquellos que la han abordado desde el terreno que nos es propio: el lenguaje. De ahí que hayamos hecho de los trabajos de Ernest Cassirer, Michel Foucault, Mijail Bajtín y Paul Ricoeur, nuestro marco de referencia básico.

Por ser Ricoeur el que de todos ellos dedica más pensamiento a la cuestión del tiempo y su relación con la narración, partiremos de sus postulados para entrar en el análisis de la obra que todavía nos espera para su examen: *Enfermedad Mortal*.

Tiempo y narración de Ricoeur es una voluminosa trilogía que se extiende en un poco más de mil páginas divididas en tres tomos. A saber:

- I. Configuración del tiempo en el relato histórico.
- II. Configuración del tiempo en el relato de ficción.
- III. El tiempo narrado.

Esta trilogía representa un esfuerzo por comprender la experiencia del tiempo como realidad para el hombre. Según la tesis del autor, en la comprensión del tiempo la narración “determina, articula y clarifica la experiencia personal”, de modo que esta obra de Ricoeur se juega entre la dimensión filosófica (ontológica, fenomenológica y cosmológica) y la dimensión histórica y poética.

Según Ricoeur, la comprensión del tiempo como experiencia humana no puede ser alcanzada ni por el enfoque fenomenológico ni por el enfoque cosmológico, ya que el tiempo humano no pertenece ni enteramente al mundo ni enteramente a la conciencia. Para él, el tiempo específicamente humano es un “tercer tiempo” que se sitúa entre el cosmológico y el fenomenológico. Ese “tercer tiempo” es el relato; sólo por medio de él y de la actividad mimética de la narración, podríamos alcanzar la comprensión de aquel.

Si la problematización del tiempo como experiencia humana pasa, como dice el filósofo francés, por la mediación de un relato, de una trama, la producción de Mora, pero muy particularmente los dos textos que tenemos entre manos, nos invitan y conducen a una inevitable

hondura filosófica, difícilmente evitable, so pena de dejar por fuera lo que en ellas es esencial y lo que en ellas es el motor auténtico de sus singulares estructuraciones.

Esta conciencia que medita, al igual que Ricoeur, sobre tiempo y narración nos parece, sin embargo, que en el caso de Mora se deriva de una preocupación anterior cual es el hecho de que él considera que lo fundamental para el escritor de ficciones es la construcción de una conciencia, de un sujeto o de una identidad. Para la obra de Mora la pregunta crucial es entonces el quién: “La telaraña psíquica del hombre, representa el reto supremo del escritor serio”, dice Polo en *Enfermedad mortal* (41).

La pregunta por el quién en todas sus derivaciones tanto semánticas, pragmáticas como filosóficas es tratada por Paul Ricoeur en su libro *Soi même comme un autre* (1990), pero es en *Tiempo y narración* (1996) en donde Ricoeur afirma que contestar a la pregunta de “quién es alguien” implica narrar sus acciones. De esta forma se anundan esos dos libros de Ricoeur: *Tiempo y narración* y *Soi même comme un autre*, y de esta forma también se anudan los dos temas básicos de las obras de Mora: identidad y narración.

Como vimos en el análisis de *MP*, allí la narración se aproxima al conocimiento de un sujeto mediante la narración de sus acciones y por eso es la misma trama la que lo hace comprensible; pues a pesar de la diversidad de episodios, de tiempos y de cambios, todo puede ser integrado en la trama única de su vida. La trama produce un efecto totalizante. Por lo anterior, Ricoeur remite la cuestión de la identidad a la cuestión de la narratividad y elabora la noción de “identidad narrativa”. Al respecto, nos permitimos transcribir las palabras de Manuel Maceira, traductor y presentador de la obra:

Ricoeur afirma aquí sus convicciones primeras: el conocimiento subjetivo no es consecuencia de una intuición de sí por sí mismo, sino resultado de una vida examinada, contada y retomada por la reflexión, dirigida y aplicada a los símbolos, a los textos, a las obras..., porque es en ellos donde objetivamente se manifiesta la identidad subjetiva de individuos y comunidades. En ellos, pues, encuentra la interpretación el sustento más firme para la comprensión (En Ricoeur 1996: 630).

Esta noción de identidad narrativa nos ha parecido de lo más fecunda por varias razones. A saber:

1. Porque si el conocimiento subjetivo no es consecuencia de una intuición de sí mismo por sí mismo, entonces es el resultado de un diálogo con el discurso social que lo constituye: símbolos, textos, obras, doxa, rumor social, en fin, todo un sociograma en el que se inscriben los ideogramas constitutivos del sujeto cultural. En este sentido coincide Ricoeur con Bajtín: el principio dialógico como fundamento antropológico y ético y la incidencia de lo social como su fundamento.
2. La no sustancialización del concepto de “identidad” incluyendo en él el factor dinámico, su carácter de formación en curso, su naturaleza de proceso.

Por la importancia de la anterior consideración y su implicación con otra noción de especial trascendencia, dedicaremos a ella unas cuantas líneas más.

El rasgo más notorio de la “identidad narrativa” es su dinamismo; se trata de una identidad dinámica, a la que Ricoeur aproxima su otra noción, la de “ipseidad”. Este último

concepto le permite separar la identidad entendida en el sentido de un mismo (*idem*) de la identidad entendida en el sentido de un sí-mismo (*ipse*). De modo que la trama, en su diversidad episódica y temporal hace comprensible al sujeto como un “*ipse*” ya que éste se reconoce en la historia que se cuenta *a sí mismo sobre sí mismo* y esta historia, además, se constituye por una sucesión de rectificaciones aplicadas a relatos previos.

La diferencia entre el *idem* y el *ipse* no es otra que la diferencia entre una identidad sustancial o formal y una identidad narrativa. Para mayor claridad oigamos al propio filósofo:

La *ipseidad* puede sustraerse al dilema de lo MISMO y de lo OTRO en la medida en que su identidad descansa en una estructura temporal conforme al modelo de identidad dinámica fruto de la composición poética de un texto narrativo. El sí-mismo puede así decirse refigurado por la aplicación reflexiva de las configuraciones narrativas. A diferencia de la identidad abstracta de lo MISMO, la identidad narrativa, constitutiva de la *ipseidad*, puede incluir el cambio, la mutabilidad, en la cohesión de una vida. Entonces el sujeto aparece constituido a la vez como lector y como escritor de su propia vida, según el deseo de Proust (Ricoeur 1996: 998).

Lo anterior encuentra su mejor afirmación en el texto de *MP*, en el que la historia de una vida es refigurada constantemente por todas las historias verídicas o de ficción que un sujeto cuenta sobre sí mismo. Así, la propia vida no es más que una trama, un tejido de historias narrativas.

Pero la coincidencia de *MP* con el pensamiento de Ricoeur va más allá, pues por su intermedio también la culpa y la terapia encuentran una nueva explicación. Dice Ricoeur (1996):

El sí del conocimiento del sí es el fruto de una vida examinada, según la expresión de Sócrates en la *Apología*. Y una vida examinada es, en gran parte, una vida purificada, clarificada, gracias a los efectos catárticos de los relatos tanto históricos como de ficción transmitidos por nuestra cultura. La *ipseidad* es así la de un sí instruido por las obras de la cultura que se ha aplicado a sí mismo (998).

El carácter autobiográfico de *MP* es lo que pone en evidencia este principio de la identidad narrativa, pues se hace y se deshace continuamente. Esta es la razón por la cual Ricoeur la caracteriza como “la resolución poética del círculo hermenéutico”.

Enfermedad mortal, de ahora en adelante *EM*, continúa en otro texto esta serie de rectificaciones. Polo prosigue con el relato de su vida:

Uno de los capítulos en una historia en la que pronto no van a quedar personajes porque todos han empezado a morir como si estuvieran contagiados de una enfermedad mortal (8).

La temática de la muerte que se anuncia desde el título no va a impedir, sin embargo, que este relato tenga una tonalidad mucho más positiva que la de *MP*. Es precisamente la “purificación” sufrida y la catarsis allí llevada a efecto la que va a permitir una nueva tonalidad a este otro texto. A pesar de su título, *EM* sorprende por un inconfundible aliento lírico y su tono optimista, lo cual hace una diferencia con *MP*. “Todos mis viajes a mi país, ya no sé desde cuando, sólo han tenido un fin: asomarme al pasado” (8); no obstante, ahora ese pasado ha perdido su pesantez pues el pesar se ha aminorado gracias al perdón; el pasado ahora es un espacio que se revisita para rendir culto a los muertos y a su memoria. Si *MP* tenía un balance

orientado hacia el pasado, *EM* vuelve a él para orientarlo hacia el futuro: “Muy pocos saben lo que quieren. ¿Y vos? Yo quiero divertirme, leer y pasear mucho los años que me quedan” (43). Se trata de la concientización del sujeto, de sus propias posibilidades en el presente y para el futuro. Pero en ese futuro está la muerte, al final de los años que le quedan:

Me marchó del viejo poblado, como en otras ocasiones, al pasar por enfrente del lugar donde reposan mis muertos, mi pueblo, me despido de todos los que ahora moran ahí. Otra vez me pregunto si volveré a ver todo esto de nuevo: ‘Uno no sabe cuándo va entrar horizontal por ese portón, pies adelante’, decía el difunto José María Fallas (29).

Por eso *EM* va a reconfigurar el tiempo buscándole sentido a la vida a través del sentido estético que es posible darle frente a la muerte. Ahora se trata de hacer del final de la vida algo “debido”, “estético.” Por eso, no obstante la alusión implícita a Heidegger en el título del relato (el filósofo alemán se refería a la muerte de esa misma forma, como una “enfermedad mortal”), el ser-para-la-muerte conduce aquí a una especie de ser-para-la-vida. De ahí su tono optimista y su lírica trascendencia.

La angustia ante la presencia de la muerte no es miedo ante la inminencia del final, sino conciencia de lo precioso del instante y de las posibilidades que quedan:

¡Qué desgracia hacerse viejo y qué ventaja! De joven, todos los placeres eran difíciles de obtener, efímeros y bastante artificiales. En cambio el libro de Cela que leo en estos días, el paisaje, la compañía de mi hijo y de Golda es para siempre. Sin las experiencias de estos años la vida no valdría la pena vivirse (38).

El goce de esos instantes es ahora tan profundo que muchas veces alcanzan una dimensión mística, pues en esos instantes en que se experimenta una especie de máxima consumación (felicidad), el momento parece durar sin interrupción y se es capaz de llegar a la intuición pura de la eternidad:

Ahora vamos de regreso. Estamos cerca de Quepos y Erick quiere enseñarle algo a su padre que él asegura yo nunca he visto. Cuando se esconda el sol, vas a descubrir, si te fijas con atención, que el último rayo de luz es de otro color ¿qué querrá decir mi hijo? Arribamos a Quepos a tiempo para contemplar el espectáculo sublime de otro atardecer en la costa. Entramos en un restaurante ubicado en la orilla del mar. Ordenamos refrescos, cervezas. El cielo cubierto de celajes rojosangre, amarillos, anaranjados. La luz del día disminuye poco a poco. El ruido de un motor interrumpe mi concentración -Erick me pide que no pierda de vista el disco del sol. La diestra amarrada a la cerveza, mi ojos al medio disco del astro que flota tembloroso en la línea del horizonte lentamente desaparece para dar lugar a una incandescencia rojo oscuro. Luego, por una fracción de segundo, un diminuto lingote color platino, aparece yuxtapuesto al horizonte. ¡La firma de Dios!, exclama mi hijo, la firma de Dios, murmuro yo sobrecogido...abrazo a mi hijo, tantos y tantos años y jamás había visto lo que me acabás de enseñar. El momento, la experiencia es inolvidable, sé que me acompañará para siempre. No basta tener ojos para ver... (42).

Este sentimiento de goce, de placer, es calificado por el texto como “too much”, es decir, intenso, muy intenso:

Erick y yo hemos empezado a usar una palabra, intenso, para denotar la carga afectiva, el enorme sentimiento que nos provoca contemplar la belleza que nos rodea. Ayer, otra vez, contemplamos la

firma de Dios y desde un cerro cercano, la población de Cabuya, la majestuosidad del océano. También visitamos el higuera prepotente. Muy intenso, hijo. Too much... (56-7).

La gracia alcanzada ha sido posible por el perdón; el hecho de que sea en compañía de su hijo Erick que esa experiencia mística se lleve a cabo es muy significativo. El sentido de la expresión de la culpa en *MP* tiene su corolario en una solicitud de perdón, esa es la lógica interna de toda culpa y, como nadie puede, en estricto sentido, perdonarse a sí mismo ya que la culpa es siempre ante otros y en mis relaciones con los otros, es siempre también una intencionalidad dirigida hacia el exterior, de ahí la estructura exotópica de *MP*. A través de la diferenciación entre Polo y “el que escribe”, se estaba realizando la concepción clásica del perdón: una diferenciación entre el que perdona y el que es perdonado. La exotopía en ese relato es una clara manifestación de la necesidad del otro en el perdón, ya que no hay perdón sin escucha. Sólo a través del otro y de su perdón, puedo perdonarme a mí mismo y hacer mi yo “aceptable”. La exotopía allí no es otra cosa que un grito de auxilio, una solicitud de ayuda, una necesidad del perdón. Por lo anterior, también la visita al cementerio es un poco un “pago de deudas” que todo perdón implica (recordar que la palabra “perdón”, *per-donare*, significa dar totalmente, dar a alguien su deuda, anular todas las deudas). No en vano llamamos a “nuestros muertos” en términos de “nuestros deudos”. Los planes de vida de esos deudos, sus propias historias de vida que se han visto interactuando con las del protagonista, le permiten a Polo perfilar su muerte a través de las de ellos:

La tía Gilda murió. La vi la última vez, viva y derrotada -se había caído y tenía el cuerpo lleno de moretones- antes de partir para Malpaís, el día viernes 17 de julio de 1994.

Como a su marido, como al hombre que siempre llamé “Padrino”, la vida le jugó una trastada. Él feneció las navidades de 1988, a él que le gustaban tanto y tanto las fiestas cívicas, los toros; ella, mi tía, un día antes de cumplir los 81 años, ella a la que le gustaba tanto que le festejaran sus cumpleaños (68).

Pero tal vez el caso de muerte más indeseada es la del Pibe Hine, el hombre que le había puesto alegría, nostalgia y música a su vida en México:

Lo observé desde el cuarto piso del hotel. Tocaba el piano en el lobby, enfrente del bar, con un cigarrillo en la mano y un trago sobre el instrumento. El piano ya no le respondía como antaño. Ya nadie lo saludaba ni le daban de palmadas en la espalda...Nadie lo invitaba a un trago. No me atreví a bajar para saludarlo. Estoy seguro que otra vez no me hubiese reconocido. Sin embargo, no fue esa la razón que me impidió acercarme al artista: me dio pena ver de cerca lo que le había hecho la vida, pena por el talento desperdiciado...intuí que seguramente nunca más lo vería. Ahora sé que falleció, solo, en la calle, pensando...¿Pensando en qué? ¿Tendría por lo menos el consuelo de la memoria de su gloria pasada?... (26-7).

Todo debe comenzar, entonces, por la aceptación de la muerte y pasar luego, a través de la anticipación, por intentos de trascenderla de alguna manera: intensificando el tiempo que queda, haciendo de él un tiempo de calidad máxima, ejercitando en la intensidad de ciertos instantes la experiencia de lo eterno, renaciendo en los hijos o superando la fugacidad de la vida mediante su captura en los signos de la escritura.

Esos son los mecanismos por los que el texto enfrenta la terminabilidad de la vida, su fatal mortalidad. Así se textualiza de manera muy aproximativa la filosofía heideggeriana del tiempo y su ética vital: la vida auténtica será aquella de la plena conciencia de su ser-para-la muerte y, gracias a ella, el ser asume finalmente la responsabilidad de su vida.

Debido a lo anterior, el tema temporal en este relato se introduce en “el tiempo sagrado”, un tiempo cuasi-místico.

Polo habla ahora de sus viajes a Costa Rica para visitar a sus hijos y continuar revisitando a su pasado, pero de manera menos traumática porque la parusía de *MP* es ya una experiencia vivida y superada. Gracias a la expresión de la culpa en *MP* se ha dado una reparación y Polo puede de nuevo reintegrarse a los otros y volver a reanudar sus funciones fundamentales en relación con esos otros. Y su pasado, el cual no puede ser de ninguna manera anulado, puede ser mirado con menos temor y mayor lucidez.

Como en *MP*, en este texto se siguen presentando alternadamente estratos temporales diversos, pero todos referidos a lugares y distancias menos abismales, al menos afectivamente. La historia contada aquí es la del final que había comenzado en *MP* y que a su vez era un nuevo comienzo: el de la reconciliación. Según Olivier Abel (1992:12) “El perdón nos devuelve también al presente vivo, nos libera del peso del pasado como de la angustia del futuro, porque rompe la ley de la deuda”. Así, en *EM* todas las relaciones de Polo aparecen en su sitio debido: sus relaciones filiales, sus relaciones maritales y sus relaciones paternas. Sólo queda algo pendiente: la muerte. ¿Cómo relacionarse con ese último hecho de su vida? Esa es la pregunta que Polo debe ahora responderse a sí mismo.

EM da cuenta de las visitas de Polo a Costa Rica como viajes al tiempo perdido que ahora aparece como estático, fijado en el tiempo y anclado a unos espacios:

En esa visita, como siempre, me invade un torrente de memorias. Con cada lápida se abre una vitrina más de mi pasado, un archivo en mi cerebro en donde la gente, los lugares, los olores, sonidos, nada, absolutamente nada cambia. Todo permanece igual: la pinclada de un pintor genial que sin esfuerzo evoca lo que está fijo en un tiempo y en un espacio gráfico (70-1).

A diferencia de *MP*, en que ese pasado era actuante, el pasado en *EM* es un pasado monumentalizado, como las lápidas del cementerio, punto inicial y final de cada una de esas visitas. El pasado aquí es también un lugar sagrado, una especie de templo que hace posible la experiencia extática. El éxtasis del pasado depara dos órdenes de factores: la subitaneidad del presente, su carácter instantáneo y urgente y la presencia del futuro, la cual incluye la muerte. Esta experiencia sólo es posible en Costa Rica, porque es allí en donde está enterrado ese pasado, encerrado en lugares emblemáticos como el cementerio, su pueblo y sus antiguos reductos. Por eso sus viajes son viajes rituales, son viajes de culto en los que se celebra y se rememora el más auténtico de todos los aprendizajes: el ser-para-la muerte: “Tal vez no vuelva más por estos lares, no conozco la península de Osa, no conozco Chirripó, ni Tortuguero. Conozco muy poco de mi país y el tiempo apremia...” (38). Se da así una especie de combate de velocidad de la escritura frente a la muerte.

Al reflexionar sobre la muerte de los otros se enfrenta a la inminencia de la suya propia y se le hace evidente el quiasma entre el tiempo abstracto sobre su propio tiempo personal. Ni enteramente del mundo, ni enteramente de la conciencia, el tiempo parece decirnos, a

través de la muerte, que debemos encarar el ser dentro de la posibilidad del no-ser y encarar valientemente esta posibilidad, la cual debe ser asumida, además, personalmente.

Si en *MP* la narración intentaba recapturar lo fenomenológico del tiempo, su vivencia, en *EM* esa posibilidad es cuestionada, por lo cual reaparece el carácter aporético de la reflexión temporal:

A pesar de que la montaña, el camino, el mar allá a lo lejos eran los mismos. A veinte años de distancia lucían diferentes. Quería ver un recuerdo, no un lugar. Un recuerdo es la esencia de lo que somos en un momento dado (Proust define mejor que nadie mi sentir al final del primer volumen de su monumental novela). La 'Quebrada Grande' de mi memoria solo existe a la edad y en el momento que yo la visité la primera vez. Lo que vi con Cristo (ese es el nombre de un amigo con quien visita el país en esta ocasión) fue solo el escenario de una obra que ya no puedo 'escribir', porque ya no existen los personajes ni la trama que los ligaba...porque ya no existe el momento en que se dio la primera vez (21-2).

Por eso ahora la narración pretende hacerse cargo del tiempo cosmológico. Por eso ahora irrumpe la divinidad, "la firma de Dios" en el firmamento. Se trata de un tiempo de éxtasis y de hierofanía desde donde tal vez sea posible darle el terminado final y adecuado a su tiempo personal.

El mejor antídoto contra la mortal enfermedad es precisamente el encuentro de esos instantes en que el tiempo personal parece detener su flujo para integrarse en la dimensión del "gran tiempo". Es en ese punto en donde se muestra con mayor evidencia el sentido de la mortalidad. Kant ha expresado este sentimiento de la siguiente manera: "No es el tiempo el que pasa, sino que es la existencia de lo transitorio, lo que pasa en él". Hay, pues, en este relato, una tensión entre lo transitorio y efímero de la vida y la eternidad; entre la mortalidad y la inmortalidad.

En *MP* el relato era una catarsis y la escritura una terapia. En *EM* es más bien una forma de proyección, una toma de conciencia hacia el futuro y un nuevo horizonte de expectativas. En *MP* se trataba de recapturar el pasado como si fuera un presente vivo. En *EM* el tiempo parece lanzar la contraofensiva y escapar de nuevo triunfalmente imponiéndose sobre la conciencia como una categoría inescrutable, como eternidad. Pero en esos momentos extáticos, especie de experiencias límite, surge la experiencia extra-temporal de la belleza y emerge el impulso creativo. Por eso ahora Polo y "el que escribe" son de nuevo una unidad. Ahora sabemos que el momento cumbre, el verdadero salto kairológico, fue el que se dio precisamente en el momento en que se decidió escribir, pues fue gracias a ese momento que esa vida se detuvo para cerrarse sobre sí misma y encontrar su destino mediante la fabulación. El momento mismo de iniciar el proyecto de hacer literatura es el momento kairológico fundamental, la verdadera transformación de su vida mundana en vida trascendente. Es la escritura la que le ha dado esa posibilidad de levantarse, como el resto de sus personajes, de la página que escribe y tener acceso a esa línea vertical que, elevándose por encima de la horizontal de las acciones y las prácticas fragmentarias de su vida, le presenta el conjunto vago y móvil de los ideales y proyectos a partir de los cuales la vida humana se capta en su unicidad. Es esta reintegración de la vida en forma de relato ficcional la que está destinada a servir de punto de apoyo para enfocar la vida como "buena", estéticamente lograda. Por lo anterior, si bien la poética narrativa no alcanza a resolver las aporías del tiempo, logra al menos hacerlas trabajar, volverlas productivas.

Los textos de Mora son textos viajeros, pero el viaje no tiene en todos ellos la misma valencia. En *MP* el motivo del viaje está ligado a la transformación del yo en contacto con el “ajeno país” (más relacionado con géneros como la novela de aprendizaje, la novela picaresca o el relato confesional). En *EM*, el viaje es el redescubrimiento del “país propio”, o más exactamente, “el país de origen”, el cual se visita en dos dimensiones temporales: el país imaginado en el pasado y el país real de la actualidad. Con ese espacio imaginado del recuerdo, contrasta el de la realidad, ante la cual el narrador se siente un poco extranjero, un poco turista. De hecho, ya ha quedado claro que ahora tiene un nuevo hogar:

Mientras me asoleaba, mientras caminaba o descansaba en una hamaca, pensaba a menudo en esta ciudad, en mi rutina de las últimas dos décadas, en Golda, mis pacientes, mis dos o tres amigos. Los vericuetos, los misterios de la vida. Una vena filosófica se abre ante mis ojos cada vez que me alejo de mis quehaceres diarios, de mi habitat, de lo que después de tantos años ha terminado siendo ‘mi casa’, ‘mi ciudad’, a pesar del stress, de las carreras, los impuestos...Cada vez que me alejo especialmente de este lugar en Fulton Landing en donde escribo, comprendo que no puedo vivir sin esto. Pero de esto, tal vez más tarde, más adelante... (12).

Después del recorrido ritual en sus lugares sagrados, se inicia siempre un viaje de exploración por los territorios todavía desconocidos de su país desplazándose a incontables rincones: playas, hoteles, paraderos, caminos vecinales de los cuales se nos dan las impresiones puntuales del viajero como en una guía turística: comidas, servicio, las condiciones positivas o negativas que cada sitio ofrece y sus trayectos de acceso. Esta faceta del texto permite, a la par de la visión afectiva del terruño, una crítica severa sobre su actualidad social, económica y política:

La autopista a Limón: ancha, en buenas condiciones, con muy pocas señales: la gente la atraviesa a la buena de Dios en cualquier parte, aun en sus curvas; vacas, perros, burros, etc. hacen lo mismo; carros, camiones y toda clase de vehículos motorizados se dan ‘vuelta en U’ en donde usted menos lo espera. La autopista a Limón: una metáfora de lo que es todo el país: se ve muy bien, funciona muy mal (17).

La vena crítica se aborda de un modo especial al insertar fragmentos de una novela costarricense que Polo está leyendo durante unos de estos viajes y que no es otra cosa que la filmación de uno de los relatos de Mora más apabullantes desde el punto de vista de la denuncia social sobre la pobreza, el machismo y la mujer agredida: *La loca Prado*. Irónicamente, Polo comenta lo que sigue:

Golda sale vestida para la playa. La sigo poco después acarreado mis utensilios para escribir y el libro que me encontré en Puerto Viejo y que he empezado a leer saltándome partes, porque, aunque me divierte a menudo, con frecuencia se me hace intolerable, no lo aguanto, no creo que algunas de las situaciones que describe el autor, se den en este país (el padre que viola a la hija cuando era solo una niña, se aprovecha de ellos, intenta venderla a los dueños de una casa de prostitución; María, la heroína, ‘la muchacha’ de la película, se le entrega a un desconocido -lo había conocido apenas hacía dos días- un soldado; para arreglar lo que en mi tiempo llamábamos ‘la torta’ se casa con un excompañero de la escuela, que termina convertido en un capo sadomasoquista, borracho y drogadicto que no respeta las leyes de Dios y mucho menos las de los hombres, etc, etc.), hace muchísimos años tal vez pero jamás a la vuelta del siglo XXI. No se olvide además que somos la Suiza centroamericana, aunque sin los millones que la original le robó a los judíos de la segunda guerra, pero eso sí, cultos, honrados, neutrales y justos... (46).

La otra denuncia frecuente es la de la invasión de extranjeros en el país propiciada por la industria turística:

Ahora ellos, nosotros, somos la regla: la mayoría de los nacionales no pueden pagar un albergue como el Condovac, ni siquiera este en el que yo pagué más de cinco dólares por una noche, en 1981. No sé a quién pertenecía este sitio la primera vez que estuve aquí hospedado, posiblemente a un nacional. El turismo, como te darás cuenta, está en manos de extranjeros. Este albergue es ahora de unos italianos (16).

Obsérvese en la cita precedente, cómo Polo se considera ya extranjero de su tierra:

...como el 31, antes de perder el sentido común, mi cordura, había extrañado las luces de Nueva York, la nieve, el frío. Parece mentira -me había dicho para mis adentros- que me haga falta lo que hace veinte años detestaba. Uno es como esas plantas trepadoras que hechan raíces hasta en las piedras. Uno aprende a vivir en cualquier parte. A todo nos acostumbramos, cuestión solo de tener paciencia. Uno con el tiempo se vuelve ciudadano de muchas partes y en mi caso particular de una época: el pasado... (26).

Es esta declaración de doble enraizamiento (“la patria grande” y “la patria chica” de las que habla Polo) lo que permite ver en la obra de Mora una yuxtaposición y comparación interpretativo-semiótica de diferentes tradiciones de imaginaria cultural. Este hecho lo convierte en un candidato extraordinario para el ejercicio de una comparación que nos permita acercarnos al sujeto cultural desde otro ángulo y con otros métodos y completar, así, nuestro estudio de Magón y la imaginaria social que su obra proyecta (Magón es otro de los autores al que le hemos dedicado muchas páginas en la revista *Káñina*). Este ejercicio comparativo apareció en un artículo titulado “Dos momentos, dos autores en la historia de una literatura nacional” (Amoretti 2000).

Si, como dice Ricoeur, la noción de identidad narrativa es aplicable tanto a la historia individual como a la historia de las comunidades, con el análisis de la obra de Mora hemos hecho una primera incursión que nos permite ahora retomar esa historia cultural que Magón atribuye al sujeto nacional y observar sus mutaciones y su relativa vigencia en la historia e identidad narrativa de un tal Polo que escribe al filo de cien años de literatura en Costa Rica.

Según nuestra hipótesis, en Mora se trata de una reconversión de lo que en el costumbrismo era lo típico. El folklorismo magoniano es retomado por Mora casi siempre por el envés, por su lado oscuro y tenebroso. Por eso el próximo relato de Mora, *Mano a mano*, va a rectificar a *Memorias de un Psiquiatra* haciéndole el *deleatur* a la identidad narrativa que esa novela le había construido a Polo, quien con el socio de Morarodríguez, va a denunciar aspectos negativos de la “costarriqueñidad” como el racismo y va a exponer nuevamente la cuestión epistemológica y ética de la narratividad.

La mayoría de sus otras novelas, desde *Cachaza* (1979) hasta *La loca Prado* (1998), no son otra cosa que la exposición de las “malas costumbres” de la colectividad, pero costumbrismo al fin y al cabo, en cuanto sigue, al igual que Magón, con el propósito de poner en escena el sujeto nacional del que el texto toma distancia, al tiempo que lo afirma por la nostalgia que lo embarga como ciudadano de un pasado que tiene sus raíces en Costa Rica fundamentalmente.

En *Mano a mano*, Polo va a denunciar precisamente el carácter de ficción de las marcas de identidad que el autor le había adscrito en *Memorias de un Psiquiatra*. Esta última novela y el relato de *Enfermedad Mortal* quedan en esa otra novela de Mora completamente parodiados.

En *Mano a mano* se cuestionan tanto historia como ficción y la pregunta que queda entonces por dilucidarse es aquella que versa sobre la narración pura y desnuda, tema que va a ser el punto crucial de nuestras reflexiones en un próximo artículo titulado “Un fantasma en la computadora”, de próxima aparición también en esta revista.

Notas

- * Esta publicación es parte de una serie de artículos que han venido apareciendo en esta misma revista, con el fin de revisar la obra completa de V. A. Mora, escritor costarricense contemporáneo. Para una mejor comprensión, le recomendamos vivamente al lector la lectura de una publicación anterior titulada “La mirada seducida”.

Bibliografía

- Abel, Olivier. 1992. *El perdón. Quebrantar la deuda y el olvido*. Madrid: Cátedra. Trad. Alicia Martorell.
- Amoretti Hurtado, María. 2000. “Dos momentos, dos autores en la historia de una literatura nacional”. *Revista de Filología, Lingüística y Literatura*. XXVI (2): 27-38.
- Bajtín, Mijail. 1994. *El método formal en los estudios literarios. Introducción a una poética sociológica*. Madrid: Alianza Editorial. Trad. Tatiana Bubnova.
1989. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus. Trad. de Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra.
- Cassirer, Ernest. 1976. *Filosofía de las formas simbólicas*. III tomo. México: Fondo de Cultura Económica.
- Castilla del Pino, Carlos. 1981. *La culpa*. Madrid: Alianza Editorial.
- Cros, Edmond. 1992. *De l'engendrement des formes*. Montpellier: Études Sociocritiques. Éditions du CERS. Université Paul Valéry.
1995. *D'un sujet à l'autre. Psychanalyse et Sociocritique*. Montpellier: Études Sociocritiques. Éditions du CERS. Université Paul Valéry.
- Foucault, Michel. 1996. *De lenguaje y literatura*. Antología e introducción de Ángel Gabilondo. Barcelona: Paidós.

- Giddens, Anthony. 1998. *La transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*. Madrid: Cátedra. 2da. Ed. Trad. Benito Herrero Amaro.
- Gómez Moriana, Antonio. 1985. *La subversion du discours rituel*. Québec: Editions Le préambule.
- Herra, Rafael Ángel. 1993. "Autoengaño y desculpabilización o crítica de la ética global". *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*. XXXI (74): 11-6.
- Kerkhoff, Manfred. 1997. *Kairós. Exploraciones ocasionales en torno a tiempo y destiempo*. San Juan: Universidad de Puerto Rico.
- Lejeune, Philippe. 1975. *Le pacte autobiographique*. París: Seuil.
1975. *Lire Leiris: Autobiographie et langage*. París: Klinecksiek.
- Mora, V. A. 1979. *Cachaza*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
1991. *La Película*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
1995. *La distancia del último adiós*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
1996. *Los problemas del gato*. San José: Ediciones Perro Azul.
1998. *La loca Prado*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
1998. *Mano a mano*. San José: Editorial Icode.
- Memorias de un Psiquiatra. El final del comienzo o viceversa*. Texto inédito. Manuscrito proporcionado por el autor para efectos de esta investigación.
- Enfermedad Mortal*. Texto inédito. Manuscrito proporcionado por el autor para efectos de esta investigación.
- Ricoeur, Paul. 1990. *Soi même comme un autre*. París: Seuil.
1996. *Tiempo y narración. Tiempo narrado*. Vol. III. Madrid: Siglo XXI. Trad. Manuel Maceiras.
- Todorov, Tzvetan. 1981. *Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique . Suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine*. París: Seuil.