

LA TRANSFORMACIÓN DE UNA IDENTIDAD O CÓMO LANZAR UNA VACA DEL OLIMPO

*Melvin Campos Ocampo**

ABSTRACT

In the period when Costa Rica was seeking its identity, Lisímaco Chavarría, in his book *Manejo de guarías* (1913), portrays several elements from the national universe. It is understandable, hence, that he dedicates a poem to the cow, common presence in the countryside. On the other hand, Max Jiménez is acknowledged as one of the first modern poets in Costa Rica, marked by irreverence and despise of tradition. And yet, he included in his book *Gleba* (1929) a poem also dedicated to the cow. This article analyzes the two different versions elaborated by both texts of this sort of mythical beast, and it concludes that Chavarría follows the imaginary of national identity produced by the generation known as the "Olympus"; meanwhile Jiménez inherits the critic vision of the generation of *Repertorio Americano*.

Key words: Costa Rican Literature, Max Jiménez, Lisímaco Chavarría, cow, ox

RESUMEN

Lisímaco Chavarría dedicó *Manejo de guarías* (1913) a retratar elementos del universo costarricense, justo cuando el país buscaba su identidad. Es comprensible, entonces, que dedique un poema a "La vaca", eterna presencia en los campos ticos. Por su parte, Max Jiménez es reconocido como uno de los primeros vanguardistas nacionales, marcados por la irreverencia ante la tradición. Y, sin embargo, él incluyó en *Gleba* (1929) un poema también titulado "La vaca". Este trabajo indaga en las diferentes versiones que ambos textos elaboran para esta suerte de bestia mítica nacional, para concluir que Chavarría responde al imaginario de identidad producido por la generación de escritores costarricenses conocida como el Olimpo; mientras Jiménez es heredero de la crítica a esta imagen, iniciada por la generación del *Repertorio Americano*.

Palabras clave: Literatura costarricense, Max Jiménez, Lisímaco Chavarría, vaca, buey

* Lic. Melvin Campos Ocampo. Profesor de la Universidad de Costa Rica, la Universidad Nacional y la Universidad Estatal a Distancia. Ha impartido cursos de literatura comparada, literatura latinoamericana y teoría literaria. Su labor investigativa se ha centrado en la literatura latinoamericana. Además, ha incursionado en campos como la crítica de cine y la escritura literaria.

La vaca es el cielo, la vaca es la tierra;
 la vaca es Vishnu y Prajapati...
 en ella reside el orden divino,
 y la santidad y el ardor.
 Es la vaca la que hace vivir a los dioses,
 la vaca que hace vivir a los hombres.
 La vaca es todo lo que es,
 todo lo que contempla el sol.

Atharva Veda. Canto X, verso X.

Hacer un dibujo en mi propia mano,
 librar la conciencia de toda moral,
 tirar una vaca del décimo piso
 y, si hay luna llena, irse a caminar.

Paralamas Do Succeso. Dos margaritas.

1. Introducción idéntica

Todos los territorios que en algún momento fueron dominados por Europa, sufrieron la masacre de sus identidades precoloniales para, en un doloroso proceso, verse obligados a parir nuevas formas de autodefinición. Costa Rica –como toda América Latina– ha dedicado los siglos XIX, XX y lo que llevamos del XXI a encontrarse a sí misma, a través de una ambigüedad odioamorosa entre lo autóctono, lo indígena, lo africano, lo europeo y lo norteamericano. El parto aún continúa.

Este proceso llevó a nuestro país por un camino que ha encontrado puertos en el campesino, la casa paterna, el café, la paz, la democracia, el punto guancasteco... y la lista todavía sigue creciendo. Me interesa, sin embargo, revisar uno de los elementos que, en esta formación social que llamamos Costa Rica, el grupo dominante ha utilizado para identificar lo nacional. Menospreciada en muchos casos, rescatada en muy pocos, su presencia es eterna en los campos ticos. Me refiero a la vaca.

Como siempre nos pasa a todos, el hecho que me ha empujado a reflexionar sobre este vacuno espécimen es una pregunta surgida de un encuentro fortuito. En *Manejo de guarías* (1913), Lisímaco Chavarría dedica un poema a “La vaca”. Pese a lo aparentemente trivial del bovino y a que la crítica ubica al poeta en una generación que cuestiona la visión mítica de Costa Rica, este poema no parece extraño

considerando el proceso de construcción de la identidad nacional que se mantenía aún a inicios del siglo XX. Lo que llamó mi atención es la presencia de un poema para el mismo animal, en uno de los escritores conocido por su afán vanguardista y contestatario: Max Jiménez (*Gleba*, 1929). ¿Por qué un rebelde como Jiménez retoma un símbolo identitario de este calibre? ¿Cuál es la coincidencia entre Chavarría y Jiménez? ¿En qué se diferencian estas dos vacas poéticas? A estas preguntas trataré de contestar en las próximas líneas.

2. Lisímaco Chavarría y la vaca identitaria

Como se sabe, a finales del siglo XIX, la llamada generación del Olimpo –salvo conocidas excepciones, como Fernández Guardia– participó en la elaboración de un discurso identitario que apuntaba a valorar lo nacional, utilizando elementos de la realidad costarricense como objetos y temas de su arte. Con un sentimiento de nostalgia por un pasado bucólico, definiendo a Costa Rica como un oasis de paz y democracia, este costumbrismo nacionalista volvió sus ojos a una suerte de Edad de Oro:

Un primer tema [es la] reproducción sujeta a cierto grado de ambivalencia –entre la idealización nostálgica y el distanciamiento irónico o burlón– de ciertas anécdotas, tradiciones y costumbres [...]

campesinas que [representan] la ya mencionada “edad de oro”, el paraíso perdido o a punto de perderse, de los valores y tradiciones nacionales. (Quesada 2002: 48-49)

En esta afirmación de lo edénico y pastoril, el Olimpo costarricense se ubica en la tradición estética y filosófica –desde Platón y Virgilio, hasta Erasmo y Goethe– que busca la inocencia perdida por la humanidad, que añora ese tiempo idílico en que la gente era ingenua y bonachona.

Pero, a inicios del siglo XX, un grupo de intelectuales, reunidos en torno a la figura de Joaquín García Monge, dudó de esta visión. Ésta es la llamada generación del *Repertorio Americano*, la cual puso en entredicho esa imagen de una Costa Rica bucólica, idílica, pacífica y perfecta (Ovares y Rojas 1995: 63).

Y es en este grupo donde convencionalmente se ubica a Lisímaco Chavarría (Ovares y Rojas 1995: 64). Desde esta perspectiva, cabría esperar en él una crítica a esa imagen paradisiaca del universo costarricense. Y sin embargo, Chavarría dedica su *Manejo de guarías* a retratar diversos aspectos de esa idílica nación que los olímpicos quisieron construir. Por sí mismo, el título establece un dirección de lectura hacia lo costarricense, pues la guaría morada es la flor nacional. Espacios como el barrio, el trapiche, las montañas y el campo; tradiciones como las fiestas, el catolicismo y las bodas campestres; elementos simbólicos como las carretas, la paz y la guaría, o tan patrióticos como la bandera. Y en esta escenificación nacionalista, Chavarría presenta todo un bestiario tico: el yigüirro, el zopilote, la guacamaya, el cuyeo, el perro, la serpiente y, por supuesto, la vaca.

El poema que nos ocupa presenta, en la línea de Aquileo (Quesada 1995: 160) –aunque sin el tono cómico–, una bucólica escena campesina:

Cuando despunta la aurora
y pone sobre los cerros,
y en la quiebra de los montes,
como una reina, su cetro;
cuando cantan los yigüirros
en la copa de los cedros,

como bardos de alto numen
que pulsaran dulces plectros;
cuando las fuentes discurren
fingiendo alegres gorjeos
entre guijas y entre flores
en sonoro cabrilleo... (Chavarría, 2003: 13)

Este amanecer paradisiaco encuentra un claro antecedente en ese universo mítico de perfección que es la mencionada Edad de Oro y en las loas a la vida retirada de las *Églogas* de Virgilio –relación que el propio Chavarría tiene clara (2003: 16)–; un tiempo de inocencia y paz. Es en este edénico escenario costarricense donde aparece nuestra protagonista, la ensalzada vaca:

Compañera inseparable
de los mansos *bueyes* viejos¹,
vayan para tí mis loas
y las rosas de mis versos... (Chavarría, 2003: 13)

Resulta particularmente llamativo que, cuando el poema presenta al bovino, lo hace partiendo de su relación con otro, el buey. Esta definición inicial establece con claridad el papel de la vaca: ella es en tanto compañera del otro. Más aún, ese otro es masculino y, en esa medida, el texto presenta una imagen de la hembra como una suerte de apéndice del buey: lo femenino como dependiente de lo masculino.

Sin embargo, este hembra tiene otra función más allá de ser consorte del macho:

Al mugir en las dehesas
en llamamiento del becerro,
de las madres cariñosas
nos haces un fiel recuerdo. (Chavarría, 2003: 13)

De modo que lo femenino se define, además, como madre, con todas sus características colaterales como el cuidado del niño (el becerro) y la lactancia (Chavarría, 2003: 16). Así, el poema construye a la hembra siempre subordinada a la presencia de otro, sea su pareja o su prole. Y, dado que éste es el añorado mundo bucólico de la Edad de Oro y que el trinomio vaca / buey / ternero constituye la familia de dicho universo; ésta es, por consiguiente, la familia deseada, el

ideal que debe perseguir la sociedad para volver a ese tiempo dorado.

Un análisis más detallado confirma esta idea. Nótese que, en la cita anterior, el poema establece una comparación directa entre la vaca y la madre (“de las madres cariñosas / nos haces un fiel recuerdo”); y, más adelante, se realiza otra entre niño y becerro (“el ternero / te reclama como niño”). Ello permite colegir una equivalencia entre los elementos bovinos del poema y sus correlatos humanos, lo cual refuerza la clave de lectura que hemos hallado para el texto: si se desea obtener una sociedad semejante a la Edad de Oro, es necesario que las familias humanas emulen a esta familia ideal: vaca / buey / ternero.

...el matrimonio endogámico y la familia patriarcal; la sumisión femenina a su papel doméstico y a la autoridad masculina [...] aparecen como garantía de moralidad y conservación de ciertas “tradiciones y costumbres” [...] nacionales. (Quesada 2002: 49)

Con esto claro, se abre una nueva dimensión de lectura para el poema de Chavarría: se trata del modelo de comportamiento para la mujer, el hombre y el hijo costarricenses. Pero vamos por partes. La mujer, como vimos, debe ser madre abnegada y consorte inseparable; pero, además, se le brinda una característica importante:

...tú pasas dócil y mansa
obedeciendo al vaquero...
(Chavarría, 2003: 13-14)

Vaca, mansa compañera
de los nobles bueyes viejos ...
(Chavarría, 2003: 15)

La mansedumbre de la vaca es un aspecto reiterado cinco veces a lo largo del poema, lo cual muestra la importancia que se le da a este rasgo del bovino. Ello implica, además, que se lo erige como la característica más deseable en la mujer: ser una “mansa compañera” del hombre y obedecer con docilidad a su amo. El texto llega a afirmar que la pasividad es un decisión, casi un

rasgo intrínseco de la vaca / mujer, cuando dice “tienes la filosofía / de ser mansa” (Chavarría, 2003: 15).

Esta pasividad estoica vacuna, como cualidad deseable, se hace extensiva al buey (Chavarría, 2003: 13) y se lo presenta como un animal manso, noble y laborioso:

...los nobles bueyes viejos
que saben de los afanes
de los fuertes jornaleros...
(Chavarría, 2003: 15)

...los mansos *bueyes* viejos...
(Chavarría, 2003: 16)

Así, el ideal que debe seguir el campesino nacional para volver a la Edad de Oro es el del buey manso, silente, noble y laborioso. Recordemos que el toro, importante figura mítica en las culturas del Mediterráneo, la India y el Medio Oriente, representa la violencia creativa indomable, la potencia sexual irresistible (Chevalier 1999: 1001). Pero el buey es un toro castrado, es el monstruo primordial y violento que ha perdido totalmente su fuerza y su poder, se le ha despojado de su rasgo definitorio: es un remedo de toro, un remedo de hombre. Y ésa es la figura ejemplarizante que utiliza Chavarría para el hombre costarricense: ser manso y pasivo, nunca valiente y viril².

El caso del ternero es poco mencionado en el poema y solamente se lo idealiza como un niño amante y celoso de su madre:

...cuando lejano el ternero
te reclama como niño,
con su sentido cencerro. (Chavarría, 2003: 15)

De esta manera, el texto de Chavarría propone un modelo social por seguir. Si se quiere, una ética familiar sobre los papeles que debe cumplir cada miembro para obtener una sociedad ideal. Y esta suerte de aréte bucólica costarricense reúne la mansedumbre, la pasividad, la aceptación del orden jerárquico: el niño / ternero debe amar y obedecer a su madre, mujer / vaca, quien, a su vez, debe ser

mansa, obediente y fiel compañera del hombre / buey y, junta, toda la familia debe aceptar las leyes del amo / vaquero / oligarca.

Esta interpretación coincide con el proyecto civilizador oligárquico:

...educación elemental y religiosa, que fomente la obediencia y el respeto a la tradición y la autoridad, como forma de preservar los valores “cívicos” o “morales”, para la gran mayoría del pueblo y las mujeres... (Quesada 2002: 26)

Esta promoción de una Costa Rica bucólica, poblada de labriegos sencillos, mujeres mansas y chiquillos inocentes era parte de la construcción identitaria costarricense, de la cual –según ha demostrado María Amoretti (1987: 33) – hasta el Himno Nacional era partícipe.

Y, así, “La vaca” de Lisímaco Chavarría se ubica totalmente dentro de este discurso oligárquico, promovido por el Olimpo nacional, que añoraba un pasado idílico donde el costarricense aceptaba, sin cuestionar, el régimen del cual estaba excluido.

Ahora bien, antes de analizar la versión que hace Jiménez de la vaca, quisiera realizar una pequeña digresión para reflexionar acerca del papel mítico y simbólico que este bovino ha tenido en la tradición cultural occidental y costarricense.

3. La vaca sagrada

Hemos visto que la construcción significativa que se ha hecho de la vaca, el buey y el ternero, responde al ideal bucólico propuesto por el Olimpo literario para la identidad costarricense, en concordancia con un proyecto político nacional.

Pero además, si consideramos la existencia de una pesada tradición cultural que otorga un gran valor mítico a la vaca, a su consorte y a su prole, como bestias sagradas, podríamos encontrar otro aspecto para ampliar nuestra explicación acerca de la escogencia y particular elaboración simbólica que se hizo de estos animales.

Recordemos que en varias tradiciones del Viejo Mundo, la vaca tiene una importante presencia. Para los egipcios la vaca Hathor es protectora y madre del sol (Rha-becerro) y, a la vez, su consorte (Rha-toro). Los *Vedas* la presentan como la madre perfecta del cielo y de la tierra, y la *Bhagavad-Gita*, como figura de abundancia (Canto III, verso X). Con esa imagen aparece también en Mesopotamia, Sumeria y los pueblos semíticos, valor mostrado en el sueño que interpreta el exégeta onírico, José (Génesis 41: 25-27). Ella es el principio femenino, divinidad ctónica que representa a la tierra nutritiva, la fertilidad y la abundancia. Es, por ello, la esperanza de vida³ (Chevalier 1999: 1043).

Por otra parte, el toro también posee una imagen muy fuerte entre los pueblos mediterráneos, según vimos, como signo de potencia sexual irresistible, primordial y de violencia indomable (Chevalier 1999: 1001). Rha, el Sol de Egipto, se aparece como un toro y, de la misma manera, el becerro es para los egipcios otra encarnación de este dios. En fin, baste recordar a Asterión y la importancia del toro en el archipiélago helénico⁴.

Esta enorme carga mítica pasa de Europa a América, por supuesto, mediante la conquista cultural. Pero, además, desde que es traída al Nuevo Mundo por los españoles, la vaca –como el toro y el caballo– se convierte en un animal extraño, fantástico. Es lógico, entonces, que para los indígenas aquel monstruo con cuernos estuviera revestido de un carácter mágico.

Así que, como vemos, tanto la vaca como el toro (o buey) están cargados de un gran peso simbólico y mítico para las dos principales culturas que conforman a América. Arribamos ahora al punto al que deseaba referirme: creo que el Olimpo –por supuesto, de forma inconsciente e ideológica– aprovecha la carga cultural que poseen estos animales para, por medio de una relectura simbólica, construir una imagen que los acerque al ideal mítico familiar católico: la Sagrada Familia. Veamos.

Por causa de la conquista española, Costa Rica –como toda América Latina– se inscribe fuertemente en la tradición católica, hasta el punto de que, aun hoy, ésta es la religión oficial

del Estado, consagrada así constitucionalmente (Título VI, Capítulo único, artículo 75). Según esto, es comprensible que el ideal familiar promovido por los escritores olímpicos coincida con el católico. Inclusive, Chavarría dedica varios de sus poemas a elementos míticos (2003: 8) y a ritos de esta religión (2003: 5).

Como la conocemos hoy –según la doctrina católica–, la imagen de la Sagrada Familia fue construida a través de muchos concilios. Motivada por la reflexión acerca de la divinidad de Cristo y por la pecaminosidad del eros carnal, la Iglesia buscó instituir el carácter inmaculado del Mesías cristiano. Ello derivó en la necesidad de establecer la virginidad de María, su madre, con lo cual surge el llamado misterio del nacimiento (Chevalier 1999: 1076). Así, la Iglesia católica erigió un ideal de mujer desvinculada del sexo, una mujer que no sería mujer, sino madre, la Madre de Dios: la Virgen María (Peyret 1917: 179).

Por otra parte, era necesario garantizar el milagro del nacimiento inmaculado de Jesús y, además, asegurar que Jesús no tuviera hermanos pues, de lo contrario, la Virgen habría dejado de ser virgen. Y surge una cierta tradición apócrifa que propone la esterilidad o impotencia –incluso hasta el impedimento físico– de José (tradición recuperada por Kazantzakis, 2001: 16). Dado que existe alguna controversia en este aspecto, la Iglesia ha optado por una acción cautelara común en ella: el silencio. Sin embargo, independientemente de la discusión teológica, es clara la utilidad que posee la impotencia josefina como garantía de la pureza en la concepción de Cristo.

La hembra virgen y el macho castrado no son extraños a la tradición católica; no en balde, los animales que acompañan a la Sagrada Familia en el pesebre son una mula y un buey. Como se sabe, el buey es un macho castrado imposibilitado para procrear, o sea, virgen. La mula, por su parte, es nacida estéril lo cual le otorga una cualidad virginal semejante a la de María. Y, así, la Sagrada Familia queda constituida como modelo de familia perfecta: virginal, asexual (Peyret 1917: 209).

Ahora bien, veamos cómo se opera la transformación significativa del mito. El símbolo de la vaca se mantiene casi intacto, pues coincide con el ideal de madre cariñosa que cuida fielmente a su hijo y es mansa ante su amo. El padre, en cambio, debe ser modificado. Dado el carácter indómito del toro, el Olimpo costarricense no utiliza este mito mediterráneo, sino que opta por el que no ofrece ningún peligro, el mismo que habían utilizado los católicos para retirar toda virilidad del toro-hombre-padre, ése que asegura la pureza de la familia: el buey. De modo que esta familia ideal –vaca / buey / ternero– es una emulación de la Sagrada Familia católica.

Por tal razón, no es casual que los olímpicos recurran a esta suerte de bestia mítica costarricense para definir la identidad nacional⁵. Una vez concluida esta pequeña digresión mitofilológica, veamos cómo funciona la vaca poética de Max Jiménez.

4. Max Jiménez: Vacuna contra la tradición

Irreverente, cosmopolita, narrador, artista plástico⁶ y poeta, Max Jiménez es uno de esos personajes –muy escasos en la literatura costarricense– que de tan enigmático se ha convertido casi en una leyenda.

Curiosamente, en general, se le brinda mayor atención a su narrativa y a su producción plástica, mientras su poesía, pese a estar compuesta por cuatro volúmenes –*Gleba* (1929), *Sonaja* (1930), *Quijongo* (1933) y *Revenar* (1936)–, es virtualmente ignorada⁷. Margarita Rojas y Flora Ovares (1995: 105), por ejemplo, apenas mencionan la lírica de Jiménez y dedican todo un apartado a su novela *El jaúl*.

Por otra parte, la crítica no ha logrado ponerse de acuerdo en dónde ubicar a Max Jiménez. Algunos lo ubican en un indefinido movimiento llamado “prevanguardia” y ubicado en los años cuarenta (Ovares y Rojas 1995: 105); pero su poesía es escrita entre 1929 y 1936. Otros lo categorizan como modernista (Chase 2000: 11) y hasta “postmodernista”;

aunque no es difícil encontrar en sus poemas imágenes de clara influencia vanguardista –“Los faros”, por ejemplo (Jiménez 2000: 63)–. En lo personal, creo que la indefinición de Jiménez por un movimiento claro y conocido provoca una incertidumbre en la crítica que, en general, ha llevado a la ignoración (arcaísmo que, por su sentido activo, recupero para referirme a una ignorancia voluntaria) de su poesía.

Pero, más allá de las diferencias de clasificación, existe consenso en admitir que Max Jiménez está marcado por la ruptura, por la crítica a la tradición. Y es justamente este carácter lo que provoca extrañeza al encontrar en él, un poema dedicado a la olímpica vaca.

El propio Jiménez comienza a develar el misterio con un pequeño prólogo que presenta en *Gleba*, de clara intención programática:

Mi técnica y mis aspiraciones se explican por el título GLEBA: *remover la tierra del pasado*, y dejar caer en ella la propia semilla... (Jiménez 2000: 28. El resaltado es mío.)

De modo que la dirección interpretativa propuesta por Jiménez establece que se trata de una relectura del pasado. Esto, aunado a que los elementos presentes en el poemario (vaca, buey, marimba, entre otros) coinciden con el catálogo simbólico costarricense del Olimpo, permite especular que se trata de una interpretación nueva y distinta de la Costa Rica olímpica⁸. Veamos, pues, qué tipo de relectura hace Jiménez de la vaca.

Cayó junto al río enferma la vaca;
por hambre, por flaca,
se muere la vaca. (Jiménez, 2000: 77)

Primeramente, notemos que no existe un macho en el poema, lo cual es por sí mismo una ruptura con la visión patriarcal de la mujer: se define lo femenino de forma independiente del principio masculino.

Sin embargo, en el poema aparece un ternero, lo cual implica que esta vaca / mujer cumple un papel materno –igual que la de Chavarría–. Sin embargo, no responde a la tradición patriarcal ya que, al no existir una

presencia masculina, se trata de una madre sola. Sabemos que, aún hoy, la madre soltera es objeto de escarnio y debe enfrentar particulares dificultades para sobrevivir, dado que la sociedad la considera incapaz (Quesada 2002: 26). De modo que Jiménez nos presenta una visión contestataria de la vaca / mujer: es una marginada, una excluida.

Pero la subversión del modelo tradicional va más allá. Desde la perspectiva católica patriarcal, una familia sin padre está incompleta, no es una familia. Además, recordemos que, dentro de la concepción liberal ilustrada (Rousseau 1987: 48) –en la cual se basa la democracia costarricense–, la familia es el fundamento de la sociedad. Y, entonces, la sociedad que tenga como base un elemento mutilado, será un universo retorcido, monstruoso, infecto. La sociedad que muestra Jiménez es una perversión de la sociedad añorada por Chavarría y el Olimpo.

Ahora bien, propiamente en la caracterización de la vaca lo más llamativo es que se trata de un principio femenino marcado por tres conocidos rasgos: la peste, el hambre y la muerte. En efecto, esta mujer / vaca marginada está herida tres de los cuatro jinetes del Apocalipsis (Apocalipsis 6: 1-8). El mundo ideal de la Edad de Oro olímpica, cuya base es la emulación de la Sagrada Familia, ha sido trastocado por un universo apocalíptico, destructivo. Aquí, el amanecer no precede a un día hermoso ni trae nueva vida como el de Chavarría, sino que, emulando el umbral del infierno dantesco, anuncia la aniquilación de toda esperanza:

Con la nueva vida de un nuevo día
alargando el cuello
se murió la vaca. (Jiménez, 2000: 77)

La muerte de la vaca hace que leamos el poema como una tragedia, al mejor estilo de Shakespeare, y deja al pequeño ternero convertido en lo que Costa Rica conoce como un moto –de hecho, el texto se refiere al ternero sólo con el nombre de “moto” (Jiménez, 2000: 77)–. Como sabemos, un ternero moto es un hijo huérfano, la más triste reminiscencia de lo que fuera una familia; y esto, aún hoy, es considerado por

la tradición patriarcal católica como marca de condena para el niño: el huérfano tiene muchas más posibilidades de perderse que un niño con su familia “completa”.

De modo que, las figuras interpretadas por Chavarría como signo de idilio pacífico y bucólico, Max Jiménez las elabora desde una visión trágica, más realista, casi naturalista.

Con tierno balido
el moto hace eco
a cada bramido. (Jiménez, 2000: 77)

Cuando el ternero “hace eco” se convierte en una repetición de su madre, lo cual sugiere que el destino del niño será el mismo de la vaca: la enfermedad, el hambre, la muerte. En esta posibilidad encontramos rastros de un determinismo de corte naturalista, vinculado con una imagen de la sociedad opuesta a la del Olimpo: la del *Repertorio Americano*.

Esta relación no puede ignorarse, en tanto la novela inaugural de la literatura costarricense es, justamente, *El moto*, de Joaquín García Monge, quien a su vez es padre del *Repertorio*. En la novela, José Blas, el protagonista, es un huérfano que, tras intentar oponerse a los dictámenes de la sociedad, pierde y debe seguir el mismo camino de su padre: la muerte en las salinas (García Monge 2001: 42). Este retrato del determinismo social coincide con la perspectiva naturalista.

En el siglo XIX; los naturalistas notan que, así como el antiguo régimen medieval de castas imposibilitaba la movilidad social, así el capitalismo de la modernidad evita el ascenso de las clases marginadas, con el argumento positivista de “la supervivencia del más fuerte”.

En nuestro caso, Costa Rica se encuentra partida entre la oligarquía patriarcal –que funciona como una pseudonobleza criolla– y los gamonales liberales emergentes, producto de la modernidad. Ninguna de las dos, ni aristocracia ni plutocracia, permite la movilidad social, por lo que el *Repertorio*:

... empieza a perfilar la imagen de una nación en conflicto. Los grupos sociales marginados surgen

ya con cierto protagonismo y se habla del dolor y el desamparo de las mujeres, los niños y los pobres. (Ovares y Rojas 1995: 63)

Esto nos lleva a la imagen que elabora Max Jiménez del buey. Si bien en el poema “La vaca” no existe referencia alguna al bovino macho, en *Gleba* se incluye un poema titulado “Los dos bueyes”. En él, este animal es presentado como un pobre obrero explotado.

Están en el camino
víctimas de las leyes,
los cuerpos extenuados,
lamiéndose, dos bueyes [...]

Descarnadas las frentes
por el peso del yugo,
raída la osamenta
por el leño del verdugo. (Jiménez, 2000: 43)

Notemos que estos bueyes tienen un carácter opuesto al olímpico de Chavarría ya que, mientras el bucólico va manso a la fecunda labor, estos obreros son obligados a un excesivo y monstruoso trabajo que descarna sus frentes. Viven –literalmente– subyugados por un régimen que los oprime; son “víctimas de las leyes” que los explotan sin misericordia, maltratados por un amo que no es el campesino bueno de Chavarría, sino un verdugo, un hombre que ejecuta la condena que pesa sobre ellos: trabajar hasta que sean “astros apagados / sus ojos entornados” (Jiménez, 2000: 43). Trabajar hasta el cansancio, hasta el dolor, hasta la muerte.

Por último, los bueyes de Jiménez se presentan en pareja, lo cual implica una visión de grupo que expone al oprimido como gremio: nunca un obrero es explotado solo, siempre en conjunto. Dicha perspectiva promueve una conciencia de clase muy relacionada con el título del libro. El volumen lleva por nombre *Gleba*, o sea: tierra. La selección de este nombre vincula al texto con el campesino, con el pueblo y revela una intención política. Pero, además, no se puede obviar que esta palabra hace una referencia inmediata al sirvo de la gleba, ése que era:

Esclavo afecto a una heredad y que no se desligaba de ella al cambiar de dueño. (RAE 2001: 2061-2062)

Así, como los bueyes de Max Jiménez, el siervo de la tierra es un campesino esclavo de un amo, es un trabajador que no labora para sustento propio, sino para el enriquecimiento de su verdugo. El buey es, entonces, el marginado por un régimen que, sea de castas o de clases, le niega ese futuro bucólico que el Olimpo hubiera querido.

De modo que ambos poemas de Jiménez elaboran, como él mismo advirtiera, una relectura del pasado: el texto de Chavarría es bucólico, presenta a una Costa Rica ideal; los de *Gleba* optan por ser trágicos y elaborar una imagen de Costa Rica, más coincidente con el realismo social que inaugura la generación del *Repertorio Americano*. Se trata, literalmente—según vimos—, de una desacralización. Y, de igual manera, el cambio en la visión del animal responde al giro en la óptica con que la literatura costarricense miraba al campesino: de la bondad idílica a la tragedia humana.

5. Conclusión *différance*

Toda identidad es un texto: una red de significantes en el que cada sujeto, al leerla, se lee a sí mismo. Y en su interpretación encuentra vínculos con otras personas, los cuales pueden estar basados en una etnia, una religión, un país, un equipo de fútbol o una marca de carro.

Desde esta perspectiva, en vez de la conformación de una nacionalidad, tendríamos que pensar en la narración de una identidad. Y si las identidades se narran, si tienen una retórica particular, entonces toda identidad será una formación discursiva, donde confluyen en eterno conflicto distintos discursos, diferentes voces.

Y cuando asistimos al choque de visiones entre el Olimpo y el *Repertorio*, presenciamos el nacimiento de una pugna que ha marcado la historia entera de la literatura costarricense y, por consiguiente, de su identidad. Aún hoy Fernando Contreras sigue la línea del realismo social, iniciada por García Monge y continuada por Calufa. Todavía Santiago Porras reitera en Guanacaste la visión idílica que tuvieron Magón y Arturo Agüero. Y se han incluido otras voces:

el intimismo vanguardista de Eunice Odio y Laureano Albán, persiste en Alfredo Trejos; la frustración derrotista y el sopor desencantado de la postmodernidad encuentra casa en Carlos Cortés y Rodolfo Arias; el activismo feminista, como variante del realismo social aderezada con un nuevo psiquismo y un nuevo sujeto marginado, desde Yolanda Oreamuno sigue hoy en Linda Berrón y Anacristina Rossi⁹. Desde su aparición, todas estas tradiciones —y otras que no hemos descubierto— han encontrado seguidores hasta nuestros días. ¿Anquilosamiento? No. Grupos en choque. Conflictos sin resolver. Formación. Complejidad. Dialogismo. Discusión agresiva donde, como la red de Barthes, todas las voces se mezclan, se tocan, se manchan. Violenta hibridación discursiva. Diferencia. Mestizaje. Intertextualidad.

Notas

1 Chavarría echa mano de un recurso estilístico común entre la generación del Olimpo y, aún, en la del *Repertorio* y en algunos de sus herederos: la exotización de cierto léxico popular costarricense. En su poema, edita en itálica las palabras “bueyes”, “trillo”, “monjos” y “potrero”, marcando con esto una distancia entre el español oficial y el popular, rebajando el habla del pueblo a un inserto exótico. Este recurso establece la posición superior del escritor olímpico que conoce el habla “culto”, pero incluye la popular para referirse al campesino ignorante.

2 El texto de Chavarría también dedica unos versos a retomar el ideal olímpico del campesino:

... un lozano campesino
un mozalbete travieso
que roba limas y guabas
para llevarle al maestro. (Chavarría, 2003: 14)

Campeño ingenuo, noble y bonachón, de esa Edad de Oro donde robar no era malo, pues el alimento era ofrecido por las bondades de la naturaleza paradisiaca de ese Edén nacional. Campeño sincero y honesto que se enamora dulcemente de su moza:

...sabes también del idilio
de aquel montañés apuesto

que en una tarde de junio,
en el *trillo* del potrero,
a aquella moza del barrio
la protestó amor eterno,
mientras la tarde su bronce
diluía allá en los cielos... (Chavarría, 2003: 14)

Romántica escena de idealización de la vida retirada donde el campesino toma por enamorada a una dama de su misma clase, una “moza del barrio”, para formar una familia ideal, inocente, simple, mansa, que acepta su mundo y vive en paz con él, sin buscar cambiar los órdenes y jerarquías.

- 3 Es lógico, entonces, que al acercarse la crisis destructiva del fin de milenio, una muestra del inexorable Apocalipsis fue la aparición de la enfermedad de las vacas locas. Este claro signo del final de los tiempos fue retratado por el músico francés Manu Chao, cuando canta: “Bailemos todos el vacaloca, / este ritmo terminal. / Bailemos todos el vacaloca, / bailemos todos hasta el final.” (*Próxima estación... Esperanza*, 2001) La enfermedad de la vaca, signo de vida y abundancia, implicaba la muerte. Las vacas locas fueron un signo apocalíptico, muestra verdadera de que se avecinaba la destrucción del mundo.
- 4 Es importante hacer notar que la tradición judeocristiana ha marcado a estos animales como divinidades paganas. Por ejemplo, ciertos pueblos semíticos anteriores al dominio hebreo adoraban a Baal Zeb Bub en la figura de un becerro de oro; imagen que la Torah –y, por supuesto, la Biblia (Éxodo 32)– deconstruye convirtiéndola en divinidad enemiga de Yahvé (Chevalier 1999: 185). De manera similar, el demonio Behemoth es encarnado en la figura de un buey (Job 40: 15-24). La labor de transformación simbólica que el Olimpo costarricense hace de éstos –según se verá– es particularmente interesante.
- 5 Aún hoy, ambos bovinos poseen un gran relevancia en nuestra cultura mestiza. En Costa Rica, el toro es motivo de un tema musical tradicional, “El torito”. La locución popular “ser un toro” se refiere a hombres de fuerte textura física. Inclusive, uno de los escritores inaugurales de la literatura costarricense, Magón, recurre al buey como animal simbólico en su relato “La propia” (González Zeledón 2001: 151) aunque, rompiendo con la tradición bucólica, lo utiliza como un elemento de cinismo.

Por su parte, aunque a veces comporta una carga negativa (“estar como las vacas” implica ser ignorante de algo y “ser un vaca” califica a quien hace las cosas sin orden ni concierto), la hembra persiste

en nuestra lengua como signo de abundancia, en la contraposición entre vacas gordas y flacas. Además, decimos “carne de res” para no sentir que estamos devorando a un animal noble, casi divino; el uso de “carne de vaca” resulta chocante al costarricense. Su presencia en las locuciones populares es regular, como en “vacas sagradas” para referirse a ciertas autoridades incuestionables, semejantes a lo divino. Por último, recuérdese el carácter extraño, risible y maravilloso, que revistió al robo de una vaca en un taxi, a principios de 2004.

Sobre el valor de la vaca como elemento simbólico en la literatura –principalmente en castellano–, puede verse la antología *Vaquitas pintadas* (2005), de Jacobo Sefamí. Gracias a don Óscar Montanaro, por la referencia.

- 6 No concuerdo con el término de moda entre los especialistas, “artes visuales”, pues cae en una amplitud que se apropiaría de prácticas mucho más complejas como el cine y el cómic. De modo que, a falta de uno mejor –no es mi intención reflexionar en este sentido, al menos por ahora– me quedo con el tradicional
- 7 Sin embargo, la Editorial de la Universidad Nacional ha realizado el encomiable trabajo de publicar la poesía completa de Max Jiménez, con selección y prólogo de Alfonso Chase. Aprovecho esta mención para hacer extensivo mi personal reconocimiento a la Editorial de la Universidad Estatal a Distancia por hacer idéntica labor con la literatura de Lisímaco Chavarría y con la de gran cantidad de escritores de finales del siglo XIX y principios del XX. El aspecto más loable de ambas tareas reside en que, generalmente, en Costa Rica se publica a los poetas más sagrados (vacas sagradas, diría para ir a tono con mi estudio) y ni Jiménez ni Chavarría lo son.
- 8 Aparte de la vaca, el buey y la marimba, en *Gleba* aparecen muchos elementos comunes a la literatura costarricense tradicional: se habla del jardín, la llanura, las chicharras, el Golfo de Nicoya, el pueblo, rezos del rosario, amaneceres, las playas y las montañas. También aparecen en el poemario elementos no costarricenses como el Sena, Fontainebleau o el tango; sin embargo, el cosmopolitismo no quita la peculiaridad a la relectura del universo costarricense que hace Jiménez.
- 9 Curiosamente, en el II Coloquio de Literatura Costarricense, la conferencia de Francisco Rodríguez coincidió con esta idea de los movimientos ubicados transversalmente en el tiempo.

Digo curiosamente porque no habíamos conversado al respecto y concordamos sin proponérselo. Rodríguez está elaborando una nueva clasificación para la lírica nacional y su trabajo me alentó a trabajar más este planteamiento hacia el ámbito de la narrativa. Espero poder ofrecer en poco tiempo un avance de estas reflexiones y que, entre ambos, podamos ampliar la perspectiva historiográfica de la literatura costarricense.

Bibliografía

- Amoretti, María. (1987). *Debajo del canto*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Chase, Alfonso. (2000). "La poesía de Max Jiménez". En: Jiménez, Max. *Toda la poesía 1929-1936*: 9-23.
- Chavarría, Lisímaco. (2003). *Manejo de guarías*. San José: Editorial de la Universidad Estatal a Distancia.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. (1999). *Diccionario de los símbolos*. Traducción de Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. 6a edición. Barcelona: Editorial Herder.
- Constitución política de la República de Costa Rica. (1986). San José: Imprenta Nacional.
- García Monge, Joaquín. (2001). *El moto*. San José: Lehmann Editores.
- González Zeledón, Manuel. (2001). *Cuentos de Magón*. San José: Editorial Costa Rica.
- Jiménez, Max. (2000). *Toda la poesía 1929-1936*. Selección y prólogo de Alfonso Chase. Heredia: Editorial de la Universidad Nacional.
- Kazantzakis, Nikos. (2001). *La última tentación*. Traducción de Roberto Bixio. Madrid: Editorial Debate.
- Ovares, Flora y Margarita Rojas. (1995). *100 años de literatura costarricense*. San José: Farben.
- Peyret, Alejo. (1917). *La evolución del cristianismo*. Buenos Aires: Ediciones La cultura argentina.
- Quesada Soto, Álvaro. (1986). *La formación de la narrativa nacional costarricense (1890-1910)*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Quesada Soto, Álvaro. (2002). *Uno y los otros*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Real Academia Española. (2001). *Diccionario de la lengua española*. 22a edición. Madrid: Espasa Calpe.
- Rousseau, Jean-Jacques. (1987). *El contrato social*. Traducción y notas de Juan Mario Castellanos. 6a edición. San José: EDUCA.