

## EL MOTIVO DE LA CASA Y EL EXILIO INTERIOR: LA NOVELA FAMILIAR EN *EL PASADO ES UN EXTRAÑO PAÍS*

Jorge Chen Sham\*

### RESUMEN

En tanto mecanismo de ensoñación, el motivo de la casa desencadena la exploración de los recuerdos y el regreso a la infancia, a la casa familiar. Subrayar su función en los procesos de rememoración involucra estar atento a la manera en la que se reconstruye la historia familiar; su subordinación a una situación pasada, cuyo sentido negativo resulta re-evaluado en la retrospectiva posterior en relación con la figura del padre, hace que *El pasado es un extraño país* (1993), termine en una tentativa de evadir el conflicto con este. En ese exilio buscado se gesta una retrospectiva narrativa que, de manera indirecta, nos permite ver la “novela familiar”, en el sentido que le otorga Freud.

**Palabras clave:** Gallegos Daniel, novela costarricense, *El pasado es un extraño país*, motivo de la casa, exilio interior, novela familiar.

### ABSTRACT

As a dreaming mechanism, the motif of the the house triggers the exploration of memories and a return to childhood and to the family home. To emphasize its role in the processes of recollection involves being attentive to the way in which the family history is reconstructed; its subordination to a past situation, whose negative sense becomes re-evaluated in a latter retrospect in connection with the father figure, makes that *El pasado es un extraño país* (1993) ends as an attempt to avoid a conflict with this past. In this sought exile a narrative retrospect is gestated that, indirectly, allows us to perceive the "family romance" in the Freudian sense.

**Key Words:** Gallegos Daniel, Costa Rican novel, *El pasado es un extraño país*, the house motif, internal exile, family romance.

La novela *El pasado es un extraño país* (1993), con la que Daniel Gallegos gana respectivamente los premios Aquileo Echeverría en novela (1993) y *Áncora* (1993-1994), lo catapulta al género novelístico, después de poseer una trayectoria indiscutible en las tablas y en la dramaturgia nacional. Álvaro Quesada ubica a Gallegos en esa Generación de los 60, cuya visión de mundo se alimenta “bajo el influjo de

las revueltas juveniles y estudiantiles [de esos años]” (2008: 64). Para el crítico costarricense, esta Generación nos propone una problemática ligada a la crisis del mundo del adolescente o del joven frente a los valores paternos y burgueses, de manera que sus “normas y valores se perciben como extraños u hostiles a la subjetividad de sus protagonistas” (2008: 64). Se trata, entonces, de un conflicto generacional que incide en la

---

\* Profesor catedrático, Escuela de Filología, Lingüística y Literatura, Universidad de Costa Rica.  
Recepción:09/08/12. Aceptación:03/09/12.

percepción de sus relaciones familiares y en el entorno que los rodea. Para establecer esta tensión ideológica, Gallegos sitúa su novela enmarcándola en dos momentos históricos muy importantes para la historia nacional, la dictadura y caída de los Tinoco (1918-1919) y la Revolución del 48. Estos dos hitos en la conformación de la Costa Rica de la primera mitad del siglo XX se proponen bajo la mirada del protagonista dentro una oscilación temporal; su propósito un vaivén contrapuntístico entre los que sobresalen los preparativos para el exilio europeo y su regreso, después de 30 años, a la casa solariega, una vez que su padre ha muerto. A los procesos de rememoración de la infancia, ligados al regreso a la casa, se dedicará este trabajo.

No es nuevo este interés de Daniel Gallegos por el motivo de la casa. Ya lo manifiesta en la obra de título homónimo de la obra dramática *La casa* (1972), en donde no solo cubre una significación espacial sino también simbólica, de unos personajes encerrados en las convenciones sociales y en la tradición, por medio del conflicto que generará la conservación o el rechazo de ese patrimonio familiar que será la casa, en dos personajes que muestran actitudes antagónicas al respecto (Ovares y Rojas, 1995: 193): Rolando, quien sale de espacio claustrofóbico que es la imagen de la nación, mientras que su hermana Teresa desea continuar en la perpetuación de sus valores ancestrales. De esta manera, se impone, como lo ha visto magistralmente Doris Sommers, el sentido alegórico en el cual la historia de la familia se convierte en historia de la nación, pues esta narrativa en donde se cruza familia y relaciones sentimentales son alegóricas, por la vía de la sinécdoque extensiva, de una visión de conflicto/neutralización que viene a representar la necesidad de composición/reconfiguración del cuerpo nacional; es más, para Sommers las novelas fundacionales latinoamericanas hacen de la feliz unión de los amantes un trasunto de la constitución de una alegoría nacional (1991: 32-34)<sup>1</sup>. En el caso de Gallegos, la casa aparece como el motivo que engendra la emergencia de procesos de simbolización de la historia nacional, mientras que la configuración de la familia se haya establecida a partir de su relación

sinécdoica con esos “valores de intimidad del espacio interior” (Bachelard, 1975: 33), con los cuales Gaston Bachelard reivindica la ensoñación y la profunda realidad antropocósmica de la imaginación humana:

La casa, como el fuego, como el agua, nos permitirá evocar [...] fulgores de ensoñación que iluminan la síntesis de lo inmemorial y del recuerdo. En esta región lejana, memoria e imaginación no permiten que se las disocie. Una y otra trabajan en su profundidad mutua. Una y otra constituyen, en el orden de los valores, una comunidad del recuerdo y de la imagen. Así la casa no se vive solamente al día, al hilo de una historia, en el relato de nuestra historia. Por los sueños las diversas moradas de nuestra vida se compenetran y guardan los tesoros de los días antiguos (1975: 35-36).

En tanto mecanismo de ensoñación, el motivo de la casa desencadena la exploración de los recuerdos y el regreso a la infancia, a la casa familiar. Subrayar su función en los procesos de rememoración obliga a estar atento a la manera en la que se reconstruye la historia familiar, mientras que su subordinación a una situación pasada cobra sentido positivo o negativo, cuando resulta ser evaluada en la retrospectiva narrativa posterior. Esto es importante para comprender el punto de vista de la narración en *El pasado es un extraño país*, pues claramente el narrador protagonista establece esa brecha temporal, entre los recuerdos infantiles que se remontan a la Dictadura de los Tinoco y su regreso de Europa a la muerte de su padre, el general Bernardo Fernández, quien “murió el 25 de abril de 1948” (Gallegos, 2003: 14). El recuerdo ominipresente del padre se impone desde el inicio de la novela, con el fin de que nos quede claro su valor disfórico por un lado, y por otro, el rechazo del protagonista a un “patrimonio” simbólico que significa el legado paterno, a pesar de que desde la primera frase de la novela, sostenga su parecido modelado con los años: “En esta época de mi vida, comienzo a parecerme a mi padre en su aspecto físico. Lo pienso con ironía porque esto viene a producirse justamente cuando del General no queda otra cosa que su caricatura” (Gallegos, 2003: 9). Observemos, en primer lugar, el distanciamiento afectivo e histórico

entre la fórmula “mi padre” y “el General”, con el fin de subrayar la figura aplastante del “claro varón” y las asechanzas de la muerte.

Si en un primer momento con la cita anterior, se trata de un ineludible recordatorio de su filiación atávica que, inexorablemente, los une y los identifica en los rasgos corporales y en su retrato físico, en un segundo momento y desde el presente de la narración, constituye el ligamen simbólico dentro de su biografía personal entre el pasado y el presente. Estamos, pues, en una anagnórisis necesaria que se establece en el cruce de miradas. Por esa razón, sin ocultar esa contradicción simbólica de su estatuto psíquico, el odio/amor de toda relación afectiva fuerte y hegemónica surge, como nos confiesa a continuación en la novela: “Aguardé con impaciencia el día de su muerte, pero cuando regresé a la casa después de su entierro, me sentí más huérfano que nunca, más aun que el día en que enterramos a mi madre” (10). Síntoma de un malestar profundo, la ausencia del padre es sentida como de mayor significación que la de la madre y eso es porque en tanto la madurez del individuo siempre se realiza en función de las relaciones intersubjetivas con el entorno familiar, “la función constituyente de la familia entra en tensión con la necesidad de la separación que ha de cumplirse para que el individuo llegue a ser un sujeto ‘normal’” (Tubert, 1997: 65), lo cual significa siempre alejarse de la casa paterna para luego regresar a ella como parte de la prueba iniciática. El regreso a “la casa paterna”, en la ciudad capital, con la presencia inconfundible del padre es lo que inaugura el proceso de rememoración en la novela; la casa paterna a la que regresa porque en los años de convalecencia de su padre no quiso poner un pie en ella, lo obliga a refugiarse en el lugar que se convertirá en su fundamento de su exilio interior, la casona de los abuelos maternos, “vieja casa de campo” (Gallegos, 2003: 10), situada en las montañas de provincia y alejada de la ciudad capital que lo asfixia, para regresar a su refugio interior, lejos del mundanal ruido dentro del tópico horaciano del “*Beatus ille*”: “Entonces me vuelvo a la casona y siento que puedo respirar” (Gallegos, 2003: 15).

Sin embargo, esta “casona”, cuyo nombre es sintomático “El retorno”, tampoco representa un lugar enteramente gratificante para el protagonista de la novela, quien se refugia en lo que queda de la finca lechera de los abuelos, manteniendo solamente la lechería y la casa de “paredes de adobe con sus ventanas de antepecho de asiento empotrado [y...] ancho corredor” (Gallegos, 2003: 16). Vestigio de su pasado y de una empresa familiar venida a menos, el protagonista pondera la vieja “casona” como su lugar de “refugio” (Gallegos, 2003: 16) en el que se ha instalado, una vez regresado de Europa por ahí de 1925, viviendo alejado de su padre y de todo lo que él representa. Se impone la imaginación diaspórica, pues se concibe esa facultad de contar desde lejos (Jiménez, 2001: 28), con el fin de narrar esta experiencia de quien ya no se encuentra en su propio espacio, Primeramente el protagonista de la novela debió exiliarse físicamente a Europa, luego vivir fuera de la “casa” paterna estableciéndose en la “casona” de los abuelos maternos, para regresar paradójicamente a ella, en lo que significa el verdadero “retorno” a sus orígenes. De esta manera, en la novela *El pasado* es un extraño país promueve el exilio físico y simbólico, el cual supone: a) emprender el movimiento hacia un espacio extraño que acogerá al individuo con más o menos inconvenientes, b) plantear la exotopía gracias a la cual el individuo debe dejar lo propio para enfrentarse a algo nuevo e inédito para él con sus repercusiones a un nivel de sus referencias identitarias, y c) construir de nuevo su pertenencia cultural, ya que la significación del espacio está ligada a un sentido del lugar y a valores afectivos del sistema de organización en el que debe ahora insertarse. De ahí que en la novela la rememoración de la infancia y los primeros años en “*El Retorno*” marquen esta reminiscencia de la ingenuidad y a los recuerdos gratos en compañía de la madre. De esta manera, escoger la finca de los abuelos y no la casa paterna tiene irradiaciones en el ámbito de la pertenencia simbólica y de la construcción de la identidad; pero ellos se neutralizan con esas palabras que,

fragmentariamente, van configurando la voz del padre en la novela, a pesar de su refugio espiritual y físico en la casona materna.

Se trata, como se desprende de lo anterior, de plantear la repercusión del “exilio” interior y espiritual también en términos de las percepciones/representaciones del espacio: *“L'idée du chez soi, du foyer, de la maison, mais aussi celle de la petite communauté, du groupe social sont matérialisées par toute une série de symboles qui donnent à l'espace une partie de sa lisibilité”* (Fischer, 1981: 15, la cursiva es del autor). La irradiación del exilio se confirma en esta elección: mantenerse alejado del padre y vivir en la vieja casona de la finca. Se trata de un viaje a la alteridad y al descentramiento del individuo, y en este sentido, ¿qué repercusiones posee el cambio de espacio en el individuo? Si todo individuo valoriza lo propio y se siente atado a una historia familiar y a su espacio, esto quiere decir que estos factores de identidad construyen el ámbito de lo familiar y de lo que se siente como cercano, ¿qué le sucede al exiliado, entonces, que debe insertarse en un nuevo ámbito extraño, ajeno, diferente? En efecto, este exilio se construye en una doble categoría:

a) Un exilio psicológico, el cual implica una nostalgia hacia el país natal que se ha obligado a dejar no necesariamente por motivos político-económicos — aunque sea el más común y expandido — (Abellán, 1987: 177).

b) Un exilio ontológico, que está relacionado con categorías culturales y se expresa bajo formas como la culpa de la expulsión edénica, el castigo divino del éxodo o la errancia, etc. y, en este sentido, obedece “no tanto [a] circunstancias exteriores como a la percepción por parte de un autor de su relación con la vida terrenal y el ser divino” (Bellver, 1990: 165).

Poner en toda su dimensión, el exilio en esta novela significa valorar los sentimientos de soledad y de separación que poco a poco se van apoderando del personaje y que él mismo reconoce, pues se ha convertido en una especie de emitaño o de lobo estepario, tal y como lo apunta en 1958. Sin embargo, lo importante no es tanto esta notación temporal como la ineludible contradicción que supone el no haberse librado

del espíritu avasallador del padre, cuando por contigüidad se le asocia con la “casa”:

Hoy hace diez años murió el General. Las puertas quedaron abiertas, sin cerrojos, pero yo nunca podré dejar El Retorno como no sea el día de mi muerte. Aún así, no pienso alejarme de aquí. Tendré una tumba en el cementerio del pueblo. En San José estarán ellos. Allá en el mausoleo encontrarán su paz o su infierno. Me sitúo en este ángulo del corredor y escucho los gritos del enfermo. Reverberan como ondas que se niegan a desaparecer y me condenan a sus ecos (Gallegos, 2003: 17).

Observemos la relación sinecdótica que se establece entre la figura del padre y las irradiaciones simbólicas del espacio de la casa; la ausencia del padre versus los recuerdos de sus “gritos” llenan los intersticios de su memoria; todavía lo impresiona los recuerdos de su padre convalesciente frente a un refugio que no es del todo liberador ni encapsulante para permitirle la evasión total. La imagen de la casona-refugio contrasta con el “mausoleo” del cementerio general en la que están enterrados los antepasados. No hay cierre con el ciclo de su pasado, porque, inconscientemente, la casa paterna lo aguarda con sus puertas “abiertas” y sin “cerrojos”; no tiene prohibida la entrada pero rechaza regresar a ella. Es más desea ser enterrado alejado de sus padres; prueba de que se ha operado en él una radical transformación, evidenciada en la oposición deíctica aquí/ allá, El Retorno/ San José. En esta nueva tierra de su asilo y refugio, no significa el “El Retorno” como paradójicamente expresa el topónimo del lugar que lo acoge como sustituto de la propia. El regreso simbólico a la casa del padre no se produce, por lo cual se configura la situación de exilio, en la que ostensiblemente irradiará la incomunicabilidad y la búsqueda de la soledad, cuando constata lo siguiente: “Pero cada día que pasa vienen menos amigos y pocos miembros de la familia a los generalmente me niego a ver” (Gallegos, 2003: 17). Este periodo es calificado de “años de encierro y dedicación” (Gallegos, 2003: 17), por parte de sus amigos más íntimos.

Desde este punto de vista, la condición de exilio se manifiesta en el hastío, la culpabilidad, el ensimismamiento, la degradación y el deterioro

que conduce al personaje a negar, a recluirse, a no encontrar respuestas certeras individuales o colectivas pero que paradójicamente se requieren para saldar las cuentas con su pasado y con su historia familiar. Observemos la siguientes reflexiones del protagonista:

Me pregunto una y otra vez el motivo de esta compulsión por revivir momentos de mi vida. Son las furias que me persiguen sin ninguna posibilidad de redención, y el castigo ha de ser el tener que observar, antes de caer en la nada, cada uno de esos momentos en detalle, con impotente desprendimiento. Algunos de ellos, olvidados cuidadosamente, afloran ahora fermentados en una magna viscoso de culpa (Gallegos, 2003: 120).

Estamos ante la clave más importante, desde nuestro punto de vista, para comprender esta condición de exiliado. Llama poderosamente la atención que Daniel Gallegos haga referencia a las “furias”, cuya función era perseguir sobre todo a los criminales y arrastraban hasta enloquecer a los que ellas perseguían; su presencia infundía miedo y era presagio de desgracias, por ejemplo indica Ovidio en *Metamorfosis* refiriéndose a ellas: “Diosas triples de los castigos, Euménides, volved vuestros rostros a un sacrificio propio de las Furias” (Libro VIII, 2004: 488). Las nociones de castigo y culpa invaden la conciencia y tanto es así que el sentido fatalista y trágico de la existencia se apodera de la novela para hacer emerger la idea de “la nada”, de calibre filosófico-existencialista. La representación de la culpa tiene aquí una imagen nada inocente, se relaciona con “una magna viscoso de culpa”, como si fuera un volcán en erupción la conciencia dolorosa del sujeto, eso sí ligado a la rememoración de los recuerdos. ¿Qué dispara este hervidero de los recuerdos? Tiene que ver con su historia familiar como desarrolla a continuación en esta confesión sin tapujos:

O quizás ya esté muriendo y me encuentro en el pasado, esa comarca extraña donde las cosas se vuelven a hacer de manera diferente. Pero cuando la recorro, como una pesadilla iterante, los hechos parecen estar tan perfectamente hilvanados, que me pregunto, con sorpresa, qué hado maligno se pudo haber complacido en paralizar astutamente mi potencial (Gallegos, 2003: 120).

Dos cosas deben subrayarse. Por un lado, el ejercicio de la memoria está relacionado con el escrutinio del pasado y con la biografía personal y, por otro, el hecho de catalogar tal lectura como una “pesadilla iterante” nos invita a recorrer la existencia en “un complejo proceso de recomposición” (Miraux, 2005: 79), que aún no termina pero al cual se le proporciona significación a partir de una clave, el padre. Todo lo anterior transforma el proceso de recapitulación del sujeto autobiográfico en un trabajo doloroso, nada gratificante, sin soluciones. Es más, el lamento que acompaña sus palabras, al hacer una imprecación al estilo de los que han perdido toda esperanza y toda luz de esperanza (“qué hado maligno se pudo haber complacido”) no es un simple juego retórico, pues, en esta referencia a la concepción del destino trágico del individuo, cobra toda su relevancia la pérdida de la fe y en el mejoramiento del individuo, resonando toda la tradición griega y renacentista shakespereana. Si la condición de exilio arrastra la conciencia hacia el hastío y su vaciamiento es harto significativo, no explica por sí solo las razones por las cuales el protagonista de la novela de Daniel Gallegos se infringe tal castigo espiritual, pues está pagando una condena personal como nos lo machaca a lo largo de la novela; veamos la continuación de su soliloquio:

Sé que mi alma no nació lisiada por el mal, pero mi alma se secó simplemente por vergüenza de actos nunca cometidos. ¿Por qué no maté a mi padre durante los años de su larga enfermedad, cuando se desvanecía mi juventud en ese cuidado obligado? ¿Por qué la traición de mi madre me hizo cargar con la tara del incesto? Pero en el limbo de mi impotencia ni ángel ni demonio tuvieron participación (Gallegos, 2003: 120-121).

Literalmente lisiado se refiere a la carencia de movilidad de alguna parte del cuerpo; metafóricamente aquí se presenta el protagonista como alguien que no puede actuar, parálitico para la acción que tiene su origen en el conflicto con el padre y con una “traición” de su madre. La doble situación, en relación con el padre y la madre, se parece mucho a lo que atañe a Hamlet en la obra homónima de Shakespeare; solamente

que en el dramaturgo inglés se trata de dar muerte para vengarse tanto de su padrastro y tío Claudio, como de su madre, la reina Gertrudis; las recriminaciones de Hamlet son famosas porque apelan a su comportamiento pusilánime y poco varonil:

¡Pero qué asno soy!  
 es el colmo que el hijo  
 de un padre asesinado, a quien el cielo e infierno  
 a la venganza impulsan, desahogue su pecho  
 con palabras, como una prostituta,  
 o maldiga como una cocinera o fregona  
 (Shakespeare, 2007: 60).

Recordemos que el fantasma de Hamlet le revela en la escena V del Acto Primero que su tío ha sido el criminal que le ha dado muerte con un veneno, mientras que ha desposado a su madre y el fantasma le demanda sus obligaciones de hijo:

Si tienes corazón no lo toleres:  
 no consentas que el tálamo real de Dinamarca  
 sea lecho de lascivia y abominable incesto.  
 Mas sea cual sea tu decisión, no manches  
 ni tu mente ni tu alma  
 tramando nada en contra de tu madre.  
 Abandónala al cielo,  
 y las espinas que su pecho alberga  
 que ha hieran punzantes (Shakespeare, 2007: 400).

En *El pasado es un extraño país*, las recriminaciones del protagonista lo arrastran a que salga a relucir ahora la verdad de los acontecimientos pasados y, como en Hamlet, se resquebraja la asunción de la identidad por cuanto no logra superar “la novela familiar” (Chen 1986). Sobre todo en relación con su relato de la infancia, ahora se revelan unas articulaciones que, en la conciencia dolorosa del protagonista,

se atan ahora. En primer lugar, nos muestran un gran odio y resentimiento hacia el padre por la manera en que ha tratado a su madre, pues este aparece como un hombre despótico y mujeriego. En segundo lugar, la madre tampoco se libra al hacer recaer sobre ella el peso de lo que denomina aquí como “la tara del incesto”. Recordemos que en la “novela familiar del neurótico”, Freud describe el desarrollo del niño en la primera infancia ante el proceso de concientización experimentado cuando descubre otra realidad (la autoridad) distinta a la de sus padres. El niño por su desarrollo intelectual empieza a conocer las peculiaridades de sus padres y los compara con otros adultos, como también críticas que retoman experiencias de insatisfacción (Tubert, 1997: 65), eso sucede cuando nos relata las constantes discusiones de los padres, en las que se achaca al atavismo violencia de la sangre pasional y las excentricidades por ambos lados de la familia (Gallegos, 2003: 28), la ausencia afectiva de sus padres y el papel que juega la nana Josefa (Gallegos, 2003: 32) en un mundo en donde el niño crece en una soledad afectiva. Emerge en él una actitud de crítica que se manifiesta en este “estira y encoje” familiar con lo cual nos resume lo que representa este espacio de la casa paterna:

Pienso en mis padres y no acierto a comprender todavía el amor de pareja: el padre, la madre y un hijo que sólo sirvió como punto de referencia de odios y amores; rencores, protestas y recriminaciones. No obstante, un mundo conocido únicamente por ellos dos (Gallegos, 2003: 29)

Esta actitud crítica conduce al distanciamiento y al sentimiento de sentirse menospreciado por ambos progenitores; un padre que siempre compara al niño con sus primos: “Mi padre me pone a mis primos como ejemplo y siempre me recrimina por no parecerme a ellos. Mi madre no hace mucho esfuerzo para defenderme, simplemente pide que me dejen en paz” (Gallegos, 2003: 32), con lo cual presenta también a una madre que no defendía a su hijo y que él describe como no “especialmente cariñosa” (Gallegos, 2003: 32), mientras es Josefa la que se ocupa del niño. La madre está más bien interesada en cumplir con sus obligaciones



sociales de una señora burguesa, mientras es Josefa su compañera de aventuras y de cine la que puebla, con su compañía y con sus familiares el mundo de esta infancia caracterizada por la vida del campo y de una religiosidad popular.

Siguiendo con los planteamientos de Freud, es en esta etapa cuando emerge en el niño que está en sexto grado (Gallegos, 2003: 36), es decir, en la prepubertad, la curiosidad por la sexualidad. Se manifiesta con una hostilidad muy clara hacia el padre del mismo sexo, lo cual se observa claramente en la novela desde sus inicios, en la imagen omnipresente y omnipotente del General en su uniforme militar que llega a la cantina situada enfrente del cuartel y encuentra al padre con una prostituta. El recuerdo infantil es infastuo y se cuenta desde esa ingenuidad infantil y de curiosidad sin premeditaciones en su aventura de cruzar en tanto flâneur la ciudad capital para terminar en la búsqueda del padre:

[...] me dicen que mi padre está en la cantina de enfrente. Entro inadvertidamente, oigo su voz desde un reservado. Discute con una mujer, ella le recrimina no sé qué cosa; él trata de calmarla con frases cariñosas. No me da la impresión de ser ella una de las tantas amigas de mi padre. Se trata de alguien especial. Me acerco al reservado y escucho, pero estoy demasiado turbado y no entiendo de lo que se trata. Entonces echo a correr como si me alzara en fuga, con el corazón laténdome en las sienes, pero no puedo parar sino hasta llegar a casa (Gallegos, 2003: 38).

La pérdida de la inocencia, el descubrimiento de la infidelidad de su padre, la “turbación” del niño que encuentra a los amantes en pleno acto sexual — suponemos por la impresión aunque él lo confirme casi inmediatamente — es el desencadenante de que se sienta impresionado y huye del lugar, para que no lo descubran espiando. La escena se completa cuando se lo espeta todo a su madre sin saber las consecuencias de sus palabras aún: “— Pero sé dónde está: haciéndole el amor a una mujercilla en el reservado de la cantina” (Gallegos, 2003: 38). La situación conyugal se clarifica a continuación, sus padres tienen una grave discusión, mientras que buscando una respuesta, irrumpe con violencia en la habitación

del hijo, indignado por revelar su secreto. Lo que ha sucedido no queda claro en la mente del niño, solamente nos revela que siente gratificación por tener ahora a su madre tan cerca, y ser ahora su confidente; veamos sus palabras:

Ella entra, me abraza, me acaricia como nunca antes lo había hecho, comienzo a sollozar, rompo en gemidos que no puedo controlar y me consuela, me aprieta contra su pecho. Con todo, soy feliz de tenerla a mi lado, sentir su aliento. Me dice frases cariñosas mientras trata de calmarme. Al rato, voy entrando en un total agotamiento y ella, recostada en mi cama, acaricia mi cabello.

— Ya tengo un hombrecito que me cuida. Vamos a estar muy unidos. No lo necesitamos a él. Somos usted y yo, nada más (Gallegos, 2003: 40).

La escena a la que asistimos en los recuerdos de la infancia tiene sentido solamente desde el punto de vista de la “novela familiar”. Lo que ha hecho el niño es neutralizar a su padre, quien ahora deja de ser su competidor, mientras que ha encauzado todo el amor y afecto de su madre. La intensa curiosidad y atracción por la madre se subordinan aquí a la escena simbólica de la suplantación sexual del padre; la escena amorosa se superpone entre lo maternal y lo erótico, pues, de ser una madre desaparegada afectivamente, ahora la encontramos enlazados sus cuerpos dentro de una gratificación que el niño no comprende en todas sus consecuencias. La suplantación del padre queda legalizada en las palabras de la madre, santificando la nueva unión de la siguiente manera: “— Ya tengo un hombrecito que me cuida. Vamos a estar muy unidos. No lo necesitamos a él. Somos usted y yo, nada más”. Entonces, los relatos en los que la mirada del niño se resquebraja porque descubre que sus padres no son perfectos, plantean el malestar de la familia”, con la posterior crisis de desintegración de la armonía familiar. La eliminación del padre se concreta más adelante; su sustitución simbólica ocurre en el barco *Il Colombo*, cuando van hacia el exilio europeo. Allí, los temores del niño por la travesía obligan a la madre a tranquilizarlo; se repiten varios elementos que hemos visto anteriormente: la madre le acaricia el cabello, lo apretuja contra

su cuerpo para protegerlo, mientras se duerme con su arrullo. El niño tiene un sueño erótico, en el que, comparándose con el delfín, atraviesa las profundidades del mar. Nuestro imaginario cultural plantea el desafío de las profundidades del mar como un peligro; “*ce qui est immergé dans l'eau marine est toujours inquiétant*” (Balavoine, 2009: 69), las profundidades del mar anuncian siempre desgracias y se relacionan con los temores humanos. ¿Cuáles son en este caso? El enlace se produce entre el arrullo de la canción infantil que protege y recuerda el útero protector, al comienzo del sueño en el mar. El desplazamiento de lo materno a las aguas de la imaginación es harto evidente en tanto cadena de sinécdoques en juego aquí:

Acaricie mi cabello, mamá. Continúe canturriando esa cancioncilla como la hacía para hacerme dormir cuando era niño.”

— No se vaya, quédese un rato más...

Estoy en el fondo del mar, nado como un delfín y me deslizo desnudo por las aguas. Las algas que cubren los arrecifes acarician mi cuerpo al pasar; mi cuerpo está libre, descubierto por primera vez. Admiro mi destreza al saltar por encima de las aguas y sumergirme de nuevo en ellas. [...] (Gallegos, 2003: 107).

El sueño continúa pero es necesario cortarlo aquí para analizar los elementos más destacables. Hay una primera equivalencia sinecdóticamente entre “mi cabello” y las “algas” en cuanto son los elementos que acarician y son acariciados. En las profundidades del mar, el protagonista se transforma en un “delfín”, lo cual no es inocente. Chevalier y Gheerbrant señalan en la representación clásica que se le da a este pez en la cultura grecolatina, pues el delfín siempre es acompañado de un niño, “se [le] representa a menudo en el arte griego cabalgando un delfín” (Chevalier y Gheerbrant, 2006: 405)<sup>2</sup>. Cuando nos percatamos de que se refiere al único habitante de los mares que, en el imaginario occidental, posee el favor del ser humano (Balavoine, 2009: 69). Por lo tanto, el delfín es filántropo y, en cuanto símbolo de la regeneración, es animal “psicopompo” que ayuda

al ser humano a atravesar las dificultades del mar y el hecho de que navegue por las profundidades/las superficies del mar es signo de la venturanza de su viaje. Pero ahí no termina el sueño, como decíamos más arriba; ahora el niño se encuentra con el peligro que viene del fondo del mar:

[...] En el fondo del mar está la muchacha negra, desnuda también. Me acerco, puedo ver sus senos que quiero tocar. Ella me llama con su sonrisa de siempre y sé que esta vez la voy a tener. Los muchachos de la finca me han dicho cómo sucede: una tarde, fui con ellos a un potrero en el alto de El Retorno, y vi aparejarse un garañón con su yegua. El garañón galopa al lado de la hembra, mordiendo cuello y ancas, bajando el hocico por las patas con pequeños y repetidos mordiscos. Corren, se separan de nuevo y hasta que al fin la bestia carga a su compañera. La muchacha está en el fondo del mar, pero también es una yegua negra y reluciente. Sonríe, toma mis manos y las coloca en sus pechos, las suyas me estrechan la cintura y me presiona contra mi cuerpo. Mis manos resbalan por sus muslos. Abre sus piernas y la penetro. Sus ojos brillan como miles de estrellas (Gallegos, 2003: 107).

La cita es extremadamente larga, pero no he querido cortar la continuación del sueño, a causa de las relaciones sinecdóticamente que se establecen en su desarrollo: la primera equivalencia es obvia entre la madre que canta la canción de cuna y la “muchacha negra”, la misma con la que tiene sus primeros escarceos sexuales cuando el tren hace una parada en Siquirres (Gallegos, 2003: 92-93); pero en este caso, ella aparece con la voluptuosidad propia que seduce y aunque no la califique de sirena, el hecho de que ella navegue en las profundidades del mar y, principalmente, el hecho de que ella utilice su “llamado”, su voz para atraerlo perfectamente. Así, en la representación de la muchacha negra, las coincidencias con el imaginario de la sirena surgen por su canto y belleza. En efecto, en la tradición de los emblemas, el imaginario popular hace de la sirena un “*Illicium est mulier, quae in piscem desinit atrum* (La femme est tromperie, elle qui se termine en un sombre poisson)” (Alciato, citado por Balavoine, 2009: 75). El niño oye y responde al llamado de la sirena que lo espera en las profundidades del mar y en la



contigüidad onírica se convierte en una “yegua negra y reluciente<sup>3</sup>”, indica el sueño, con lo cual se subraya aún más su voluptuosidad y erotismo por lo que representa el símbolo del caballo, pues se trata de “la vitalidad triunfante [...] la fuerza fecundante, el instinto” (Chevalier y Gheerbrant, 1986: 214). El contenido del sueño es hartamente evidente y gracias a los desplazamientos simbólicos, el niño comete el incesto que ya se achacaba en cuanto transgresión realizada, al menos en la perspectiva onírica. En el encadenamiento entre el feliz desenlace del sueño y la realidad se revela a continuación por el miedo de lo que se juega a nivel inconsciente y que solo el joven advierte aquí:

Súbitamente despierto y veo a mi madre a mi lado a quien estrecho mientras duerme. Grito, me arrojo de la cama. Ella se despierta asustada y yo sigo gritando sin poder contenerme. Acata a darme una bofetada que me hace volver en mí, y rompo en violento llanto. Me pregunta qué me ocurre. Le contesto que he soñado que el barco se hunde y una inmensa ola me separa de ella. Sus ojos se humedecen y me besa en la boca. Pero yo, después de ese día, nunca más la volví a besar (Gallegos, 2003: 108).

El enlace entre lo que sucede en el sueño y la acción inconsciente del niño se revela en el sobresalto y la histeria en la que entra ya expresa la consecuencia de lo que la trama del sueño revela. La relación asociativa aparece para que comprendamos que, en la represión de la cultura judeo-cristiana, el niño ha tenido sexo simbólicamente hablando, con su madre. De ahí su reacción y el sentimiento de culpa que lo embarga en toda la novela. Así, el niño descubre que ha convertido a su padre en el rival y que todo el antagonismo que le provoca su relación con el padre proviene de la atracción/posesión de la madre.

Por lo tanto, en el rompecabezas de ese pasado familiar y de ese secreto que se ha revelado aquí, surgen ese sentimiento de culpa, la causa del exilio interior y físico (espacial) del protagonista, lo cual explica las razones por las cuales tiende hacia el resguardo de su intimidad y se protege para aislarse al mismo tiempo, a recluírse y a incomunicarse. Este descentramiento conduce a una crisis de identidad que obliga a un

autoanálisis y a un examen de su pasado para que aflore el trauma de la infancia y de la familia, lo cual no puede ocurrir hasta que la muerte de los actores de este drama hayan desaparecido para siempre por un lado, y mientras el fantasma que lo carcome por dentro siga persiguiéndolo como lo ha hecho toda la vida. Este exilio simbólico del protagonista de la novela de Daniel Gallegos es el causante de esas irradiaciones exotópicas que marcan su existencia como una situación diaspórica que lo alienan y hacen que recorra su pasado como si fuera lejano y distante y que el sentido de la culpabilidad lo arrastre en su recapitulación autobiográfica de unos recuerdos que pesan sobre su memoria.

## Notas

1. Esta interpretación demandaría como tal un desarrollo que es imposible realizar en este trabajo, ya que implicaría analizar todas aquellas comentarios sobre Costa Rica y relacionarlos con la situación familiar, dentro de un encadenamiento sinecdótico familia ↔ nación.
2. Recordemos, además, que en su viaje iniciático Arión es transportado y escoltado por un delfín.
3. Lo interesante es que este motivo de la yegua relacionada con el despertar de la sexualidad y el fin de la inocencia infantil está en *Maria la noche* (1985), de Anacristina Rossi, véase Chen (2005: 312-313).

## Bibliografía

- Abellán, José Luis. 1987. "El exilio como categoría cultural: implicaciones filosóficas". *Cuadernos Americanos* Vol. 1. n° 1: 42-57.
- Bachelard, Gaston. 1975. *La poética del espacio*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2ª. edición.
- Balavoine, Claudie. 2009. "Au-dessous/au-dessus de la plaine marine:

- dichotomie symbolique dans l'imaginaire de l'emblématique espagnole (1581-1640)". *L'imaginaire des espaces acuáticos en Espagne et au Portugal*. François Delpech (Ed.). París: Presses Sorbonne Nouvelle: 65-97.
- Bellver, Catherine. 1990. "Tres poetas desterradas y la morfología del exilio". *Cuadernos Americanos* 4. 19: 163-77.
- Chen Sham, Jorge. 1986. "Hamlet: Viaje trágico y proceso de identidad". *Contextos: Anexo de la Revista de Filología y Lingüística* 1: 35-39.
- . 2005. "Representación de la infancia en el *Bildungsroman* costarricense: Ana Cristina Rossi y Rima de Vallbona". *La mujer en la literatura del mundo hispánico*. Juana Alcira Arancibia (Ed.). Buenos Aires: Instituto Literario y Cultural Hispánico: 307-315.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. 1986. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 2ª. edición.
- Fischer, Gustavo-Nicholas. 1981. *La psychosociologie de l'espace*. París: Presses Universitaire de France.
- Gallegos, Daniel. 2003. *El pasado es un extraño país*. San José: Editorial Costa Rica. 2ª. edición.
- Jiménez, Luis A. 2001. "Imaginación diaspórica: rescatando las impresiones sobre España de escritores románticos franceses". *Diáspora* 11: 28-37.
- Ovares, Flora y Margarita Rojas. 1995. *Cien años de literatura costarricense*. San José: Editorial Farben.
- Ovidio. 2004. *Metamorfosis*. Madrid: Ediciones Cátedra, 6ª. edición.
- Quesada Soto, Álvaro. 2000. "Historia y narrativa en Costa Rica (1965-1999)". Werner Mackenbach, Rolando Sierra Fonseca y Magda Zavala (Eds.), *Historia y Ficción en la novela centroamericana contemporánea*. Tegucigalpa: Ediciones Subirana: 59-79.
- Skakespeare, William. 2007. *Hamlet*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2ª. edición.
- Sommers, Doris. 1991. *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. Berkeley: University of California Press.
- Tubert, Silvia. 1997. "La novela familiar". *Revista de Occidente* 199: 63-89.