



Universidad Internacional de La Rioja  
Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades

Máster Universitario en Estudios Avanzados en Literatura  
Española y Latinoamericana

La construcción del sujeto femenino en las  
obras *Zulai* de María Fernández y *El  
fornicador* de Victoria Urbano

Trabajo fin de estudio presentado por:	Milagro Obando Arias
Tipo de trabajo:	Trabajo Fin de Máster
Director/a:	Dr. Juan Andrés García Román
Fecha:	13 de julio de 2021

## Resumen

El objetivo del presente trabajo consiste en analizar las condiciones en que es construido el sujeto femenino literario en dos obras de la narrativa costarricense, creadas en la primera mitad del siglo XX: *Zulai* y *El fornicador*. Desde el enfoque metodológico de la Literatura Comparada y en diálogo con postulados de la crítica literaria feminista, se han analizado las relaciones entre los elementos que conforman ambas obras y que tienen incidencia directa sobre las identidades femeninas. A partir de ese análisis son señaladas y descritas las construcciones encontradas, mismas que tienen vinculación con los cambios socioculturales experimentados por la población costarricense de la época. Cabe mencionar que el trabajo incluye referencias de estudios anteriores relacionados con el tema de interés, a partir de otras diferentes obras narrativas del país.

Además de lo ya expuesto, se busca fortalecer la difusión de obras poco conocidas y analizadas. Esto, por cuanto es uno de los rasgos que comparten los textos de las autoras de referencia: María Fernández y Victoria Urbano.

**Palabras clave:** Literatura Comparada, sujeto femenino, narrativa centroamericana, literatura costarricense, narradoras siglo XX.

## Abstract

The aim of this work is to analyze the construction of the literary feminine subject in two Costa Rican novels from the XX century: "Zulai" by María Fernández and "El Fornicador" [The Fornicator] by Victoria Urbano. The analysis employs a comparative literature approach and refers to feminist literary criticism as a theoretical framework to explore both works' rendering of the female identity. Additionally, it sheds light on the correlations between the aforementioned constructions and the socio-cultural changes experienced by the Costa Rican society at the time. It is worth mentioning that this comparative analysis also considers previous research and writings on other Costa Rican literary works dealing with the subject matter. Lastly, the present analysis has the objective to spread knowledge about commonly unstudied Costa Rican texts.

**Keywords:** Comparative Literature, feminine subject, Central American prose fiction, women writers, XX century.

## Índice de contenidos

1. Introducción .....	6
1.1. Justificación .....	7
1.2. Objetivos de la investigación .....	10
2. Metodología .....	11
3. Marco teórico .....	13
3.1. Costa Rica, siglo XX: períodos históricos y períodos literarios .....	13
3.1.1. Finales del siglo XIX a 1919 .....	13
3.1.1.1. Generación del Olimpo Literario .....	14
3.1.1.2. Generación del Repertorio Americano .....	15
3.1.2. 1920 a 1949 .....	16
3.2. Ellas: las escritoras y sus obras .....	17
3.2.1. María Fernández Le Cappellain .....	17
3.2.1.1. <i>Zulai</i> : una novela casi desconocida .....	19
3.2.2. Victoria Urbano Pérez.....	19
3.2.2.1. <i>El fornicador</i> : entre la narración y el drama .....	23
3.3. Construcción del sujeto femenino en la literatura costarricense .....	24
3.3.1. La educación de las Marías: de 1902 a 1920 .....	26
3.3.2. ¿Brujas, princesas o mujeres? Algo más que cuentos.....	27
3.4. La comprensión del sujeto femenino literario.....	29
4. Desarrollo y análisis.....	34
4.1. Estructuras que dan vida a voces y acciones femeninas .....	34
4.1.1. <i>Zulai</i> : un relato ficticio de temática indigenista .....	34
4.1.2. <i>El fornicador</i> : entre elementos convencionales y sorpresivos.....	35
4.1.3. Contraste de los espacios narrativos.....	36

4.1.3.1.	Temas en contextos específicos.....	36
4.1.3.2.	Características estructurales de ambas obras .....	43
4.2.	Personajes femeninos y sus relaciones con los elementos narrativos.....	44
4.2.1.	Comparación de los planos narrativos .....	44
4.2.1.1.	Sistema de planos conectados .....	46
4.2.1.2.	Como en ondas: los círculos concéntricos .....	48
4.2.2.	La construcción de personajes en la dinámica de los elementos del texto .....	50
4.2.2.1.	Entre la autonomía y la obediencia.....	50
4.2.2.2.	Relaciones paralelas, asociativas, contrarias y antagónicas .....	54
4.3.	Interpretación para la comprensión de las identidades femeninas.....	60
4.3.1.	Tradición y libertad; tradición o libertad.....	60
4.3.2.	Lo fantástico y lo mágico .....	66
4.3.3.	Hacia la construcción de nuevas identidades .....	67
4.3.4.	Las caras de la mujer: una síntesis .....	71
5.	Conclusiones.....	75
6.	Limitaciones y prospectiva .....	78
	Referencias bibliográficas.....	80
Anexo A.	Transcripción. Fragmento del epílogo para la obra <i>Zulai</i> . .....	84
Anexo B.	Transcripción de fragmentos de la entrevista realizada a Victoria Urbano .....	89

## 1. Introducción

*“De pronto, sentí el noble aroma del limón dulce  
y vi la verde fragancia convertida en tallo, ramas y hojas [...] y así volví a sentirme libre y fuerte dentro de mí misma  
y me olvidé del espejo.” Victoria Urbano*

Los tallos, ramas y hojas de una planta, como la que es descrita a través de las palabras de Victoria Urbano, tienen raíces que se han asentado en una tierra que la ha precedido. Es la tierra que ha dado cuna a otras semillas y se ha nutrido de distintas influencias. La cultura es como esa tierra nutricia de la cual han tomado parte las diferentes expresiones literarias escritas por hijos e hijas de los pueblos. Cuando algunas de las ramas del árbol literario son escritas por voces tradicionalmente silenciadas, como ha sucedido con la voz de la mujer a lo largo de las épocas, su conocimiento se traduce en un compromiso con la identidad: es preciso recuperar lo que esas voces han querido narrar.

Como parte de esa recuperación de voces literarias surge el presente trabajo que se enmarca dentro de la línea de investigación sobre narradoras latinoamericanas del siglo XX. Presenta un estudio literario comparativo entre las obras *Zulai* (1909), de María Fernández Le Capellain, conocida también como María Fernández de Tinoco, y *El fornicador* (1950) de Victoria Urbano. Ambas escritoras son costarricenses. Su objetivo es el análisis de la construcción del sujeto femenino de acuerdo con las perspectivas de ambas autoras. La elección de estas escritoras obedece a dos razones iniciales: los rasgos compartidos entre las historias de vida y los vínculos de los textos de referencia con períodos clave de la historia del país.

Con respecto a los elementos coincidentes iniciales, se desea mencionar el hecho de que ambas mujeres hayan vivido, por distintas razones, la experiencia del exilio. Además del exilio físico, se encuentra otro que ha trascendido al tiempo. Ambas mujeres han sido excluidas del canon literario local. Sus nombres y sus obras no figuran en textos de referencia, tales como *Cien años de la literatura costarricense* (Rojas y Ovares, 1995) y *Breve historia de la literatura costarricense* (Quesada, 2008). En las dos personalidades se dio parte del desarrollo de su vida académica fuera del territorio nacional; no obstante, sí han sido reconocidas en esferas internacionales. En el caso de Urbano, sus obras literarias fueron publicadas en el extranjero. Sin embargo, más allá de estas circunstancias, se observará por ejemplo que el texto de *El*

*fornicador* está contextualizado dentro de Costa Rica. Las referencias geográficas son claras y precisas, así como las alusiones a la vida política del país.

En cuanto a los momentos históricos con que se pueden asociar estas obras, es necesario partir de los años en que fueron creadas. *Zulai* es escrita en esos primeros años de vida del siglo XX. Es una obra creada dentro del Período Liberal, que nace de la mente de una mujer intelectual de la esfera política relacionada con esa línea de pensamiento. Se trata, por tanto, de un círculo de personalidades responsables de muchas de las reformas económicas, sociales y culturales que experimenta el país para esta época. Por otra parte, *El fornicador* se escribió en 1950, justo un año después de la conquista del sufragio por parte de las mujeres costarricenses, como parte de muchas reformas de orden constitucional que fueron definiendo cambios sociales en el país. Por tanto, aspectos como los mencionados junto con los motivos que se presentarán en las siguientes líneas, generan ese primer interrogante que lleva a buscar el pensamiento que subyace en las letras de estas escritoras y toma forma en los personajes creados por ellas.

### 1.1. Justificación

Recuperar y comprender la voz de estas escritoras lleva a la indagación en los períodos históricos en que se desarrollan sus obras. En las páginas correspondientes al marco teórico se ofrecerá una reseña de los momentos histórico-políticos que son parte del contexto de este trabajo. Dicha reseña permite observar que, en medio siglo de literatura costarricense, solamente es posible encontrar cuatro nombres de mujeres escritoras: María Isabel Carvajal (Carmen Lyra), Luisa González, Eunice Odio y Yolanda Oreamuno.

No se hace mención a María Fernández, quien fue escritora, arqueóloga y parte del grupo fundador de la Sociedad Teosófica en el país. Pero que también ha quedado en los registros históricos como hija de Mauro Fernández, el gran reformador de la educación costarricense en el siglo XIX. También fue la esposa de Federico Tinoco Granados, ex gobernante de Costa Rica en época de dictadura (1914-1917). Pero sus escritos literarios, de temática indigenista, así como los vinculados con su carrera como arqueóloga, han quedado ensombrecidos por tratarse de producciones que pertenecen a la esposa exiliada de un dictador.

Al igual que Fernández Le Cappellain, Victoria Urbano es poco conocida dentro del ámbito nacional. Urbano, doctora en Filosofía y Letras, desarrolló su formación académica y publicaciones literarias, tanto en España como en Estados Unidos. Recién en el año 2018, en Costa Rica, será la Editorial de la Universidad Estatal a Distancia (EUNED) quien publique una compilación llamada *El fornicador y otros cuentos*. Este esfuerzo logra rescatar seis textos que, de acuerdo con la presentación que hace Guillermo Fernández, interrogan “al lector con algunas de sus tramas, jugando con su inteligencia y le plantea situaciones que no suelen ser planas, definitivas, sino extrañas sugerencias que cada lector deberá descifrar” (p. VIII). Esto ha permitido, para Urbano, gozar de cierto rescate del exilio en la memoria del país. Sobre este exilio, pero en su perspectiva física, tampoco hay mucha claridad en cuanto a los motivos. Al igual que la descripción que se hizo de su cuentística, parece relacionarse con situaciones poco claras, que solamente han dejado algunas pistas por descifrar.

Además de esta intención por analizar y discutir obras poco conocidas en el ámbito de la narración latinoamericana, surge el motivo que se vincula directamente con la temática y objetivos de este trabajo. Se trata de la importancia que tiene el sujeto femenino en las obras citadas. Lejos de figurar como sujeto pasivo ante el desarrollo de los acontecimientos, se presenta, en el caso de la obra de Fernández, una protagonista heroína. Con respecto a Urbano, la audiencia se encuentra ante una narración en primera persona cuya voz es femenina.

El tema de la construcción del sujeto femenino ha tomado interés en los estudios sobre literatura costarricense, a partir de finales del siglo XX. En relación con el marco de este estudio destacan los trabajos de María Eugenia Acuña, Sonia Jones y Marcia Ugarte Barquero. Acuña y Jones tienen, como referentes, obras de Carlos Gagini y Ricardo Fernández Guardia, respectivamente. En ambos casos se trata de obras dentro del género dramático, de las primeras dos décadas del siglo XX.

El estudio de Ugarte Barquero, de fecha más reciente (2011), enfoca su atención en obras escritas por una mujer. El análisis del sujeto femenino lo realiza a través de los personajes de algunos de los *Cuentos de mi tía Panchita* (1920), de la escritora costarricense Carmen Lyra (María Isabel Carvajal). Como se podrá ver dentro de las páginas del marco teórico, los cuentos analizados por Ugarte permiten la sistematización de algunos arquetipos presentes en los personajes femeninos de Lyra. Este tipo de mirada dentro del análisis literario es el que busca

continuar el presente trabajo. Se trata, por tanto, de poder analizar y discutir cuál es esa construcción del sujeto femenino a partir de la mirada de una mujer.

El panorama descrito genera algunas interrogantes que se desprenden directamente del tema central. ¿Cuáles rasgos asume la protagonista Zulai dentro de la obra de Fernández? De igual forma, se observará el desarrollo de otros personajes femeninos dentro de la trama. ¿Es posible encontrar coincidencias o divergencias con las construcciones presentes en otras obras costarricenses del inicio del siglo XX? Puede que se logre, o no, establecer conexiones con las ideas progresistas de Gagini, o bien con las oposiciones que se encuentran con Fernández Guardia. Como se verá en las siguientes páginas, la obra de Fernández Guardia y de Gagini que han sido analizadas en el sentido que busca este trabajo están separadas por dieciséis años. Aproximadamente en medio de ese período es donde se ubica *Zulai*. Por tanto, el presente trabajo permite mantener la línea temática de estudio, como una forma de aporte a la comprensión de ese pasado.

En el caso del texto de referencia de Victoria Urbano, su análisis permitiría desplazarse en el tiempo treinta años después de la publicación de *Cuentos de mi tía Panchita*. La pregunta en este caso gira sobre la evolución del sujeto femenino en la literatura costarricense, al llegar a esa mitad de siglo. Buscar respuesta para estas interrogantes a partir de los textos literarios, permite también complementar la mirada de los estudios ya existentes. La razón de ello estriba en el hecho de que el análisis de personajes que hace Jones, por ejemplo, llega hasta el año de 1936. Luego, hace un salto hasta la década de 1980.

Grace Prada (2008), dentro de una perspectiva histórica, defiende la importancia de estudiar la evolución del pensamiento femenino dentro del contexto en el que surge. Esto, con el fin de contar con distintas perspectivas para mirar y reflexionar acerca del devenir de los pueblos. Ahora bien, desde lo que corresponde al objeto de estudio de la literatura, los argumentos de Prada también son relevantes, ya que recalcan la importancia de estudiar su obra intelectual. Para ella, implica “saber quiénes son, identificar su lugar en la sociedad, su pertenencia de clase, etnia, desde la perspectiva de género. Y conocer sobre qué temas escribieron” (p. 28).

Por lo anteriormente expuesto, se considera de interés el análisis de los textos creados por estas escritoras. Existe la necesidad de traerlos a la luz desde una mirada crítica contemporánea, que pueda aportar a la construcción de conocimiento sobre la literatura escrita por mujeres en este país centroamericano. El rescate de esas miradas específicamente

en lo que respecta al sujeto femenino es la intención bajo la cual se formulan los siguientes objetivos.

## 1.2. Objetivos de la investigación

El objetivo general, como ya se anunció, pretende analizar la construcción del sujeto femenino literario en las obras *Zulai*, de María Fernández y *El fornicador*, de Victoria Urbano. Para el alcance de este fin, se proponen los siguientes objetivos específicos:

1. Comparar los elementos literarios (voz narradora, espacio narrativo, contexto, tema, léxico, estructura) que conforman el sistema de cada uno de los textos: *Zulai* y *El fornicador*.
2. Analizar las relaciones entre los elementos de cada obra y su incidencia sobre la construcción de los personajes femeninos.
3. Interpretar, a partir del análisis semántico, los distintos roles representados por el sujeto femenino en las obras *Zulai* y *El fornicador*.
4. Identificar otras posibles esferas de producción cultural que se reflejan en la construcción de ambos textos.
5. Contrastar las condiciones de construcción del sujeto femenino literario desde la perspectiva de las obras de estudio.

## 2. Metodología

Con el fin de atender a los objetivos anteriormente planteados, se propone un estudio comparatista a partir de los textos de referencia. Por lo anterior, el enfoque metodológico tomará como punto de partida la perspectiva de la Literatura Comparada. Claudio Guillén (2005) realiza un análisis del tipo de problemáticas que son estudiadas desde este enfoque metodológico. Se destaca la mención que hace a situaciones de carácter universal. Se comprenden, por tanto, situaciones tratadas dentro de un contexto local, cuyo carácter, como problemática humana, trasciende las fronteras de un país. Por tanto, la mirada hacia el problema deja de ser focalizada o aislada, pues se trata de situaciones supranacionales, rasgo propio de lo que se propone la Literatura Comparada.

Se considera entonces que el estudio sobre el sujeto femenino en la literatura es una situación que corresponde con problemáticas globales. Lo anterior, en atención a la deconstrucción de los imaginarios sociales, en distintas épocas y espacios, alrededor del género femenino. Por otra parte, como lo ha señalado Henry Remak (1998), la Literatura Comparada propone algo más que el diálogo entre distintas literaturas, ya que apunta hacia estudios de carácter interdisciplinario. Propone el estudio de las relaciones de la literatura con otras artes, por ejemplo, el cine y la música, pero también las relaciones entre la literatura y otras áreas de conocimiento, tales como la filosofía, la historia o bien, los estudios contemporáneos de género.

Por su parte, desde una perspectiva latinoamericana, Cubillo Paniagua (2019) retoma la postura de Remak pero la coloca en el contexto de la década de 1990. De acuerdo con la autora, en estos años se consolidan nuevos cambios dentro de la Literatura Comparada, cambios que habían empezado a gestarse, como ideas, desde la década anterior. Esos giros temáticos y metodológicos tomaron forma en tres vertientes: los estudios postcoloniales desde la perspectiva de las subalternidades, los relacionados con polisistemas culturales y los de género. Con respecto al último, de interés particular para los efectos presentes, es Cubillo Paniagua quien destaca que, desde las metodologías comparatistas, las investigaciones han buscado “incluir dentro de sus corpus de trabajo textos escritos por sujetos tradicionalmente excluidos del canon occidental (mujeres y personas no heterocentradas)” (p. 74).

También cabe destacar la perspectiva de Itamar Even-Zohar (1990) desde la comprensión de la Teoría de Polisistemas. Esto por cuanto su teoría, como se verá más adelante, considera a

la literatura como parte de un sistema en interacción con otros sistemas. Estos, desde su carácter dinámico, hacen posible la observación y el análisis de una serie de relaciones que se mueven entre el centro y la periferia. Ese centro lo constituiría el canon literario; la periferia, entonces, es lo no canónico; es uno de los aspectos que comparten las obras que dan sentido a este trabajo.

### 3. Marco teórico

En este capítulo se ofrece la síntesis de un recorrido por la evolución de la literatura costarricense y su relación con el desarrollo de la historia del país. Temporalmente, se ha delimitado a la primera mitad del siglo XX. En cuanto a temas de interés, los datos se vinculan directamente con el objetivo de este estudio. Se podrá encontrar, seguidamente, una reseña biográfica de las escritoras María Fernández y Victoria Urbano, así como los principales hallazgos en cuanto a la crítica literaria para las obras *Zulai* y *El fornicador*.

Como parte del estado de la cuestión, se han incluido las conclusiones de tres estudios sobre la construcción del sujeto femenino en la literatura costarricense basados en obras de las primeras décadas del siglo XX. El capítulo cierra con una discusión sobre distintas perspectivas teóricas desde la crítica literaria feminista.

#### 3.1. Costa Rica, siglo XX: períodos históricos y períodos literarios

Se presenta a continuación una reseña de la historia de la literatura costarricense, así como de los períodos históricos, para esa primera mitad del siglo XX. Lo anterior, por cuanto es el marco referencial para las obras que dan lugar al presente estudio. Además de la importancia que revisten esos cincuenta años en la formación de la identidad del país y su ciudadanía, se observará que hay una relación estrecha entre los procesos de formación del Estado y el desarrollo de su literatura.

##### 3.1.1. Finales del siglo XIX a 1919

En la obra coordinada por Ana María Botey (2001), *Costa Rica desde las sociedades autóctonas hasta 1914*, Claudio Vargas ubica los primeros catorce años del siglo XX dentro de lo que se conoce como Período Liberal. Dicho período inició con un golpe de Estado liderado por el general Tomás Guardia, impulsor de la Constitución Política de 1871. Vargas señala a esta legislación como la que tuvo mayor influencia sobre la constitución política actual.

De acuerdo con Arias (2018), en 1914 asume el poder Alfredo González Flores. Tres años después Federico Tinoco Granados, entonces Secretario de Guerra, da un golpe de Estado. Así comienza lo que será conocido como la Dictadura de los Tinoco. Lo anterior, porque la toma

de poder la realiza en conjunto con su hermano José Joaquín. El período de dictadura es de corta duración pues una serie de movimientos tanto de maestras, obreros y otros representantes de los sectores medios, derrocan al gobierno dictatorial (Araya, 2006). Federico Tinoco, líder de la dictadura, sale al exilio y no regresa al país.

#### 3.1.1.1. Generación del Olimpo Literario

En cuanto al desarrollo de la literatura costarricense, el clima de reformas socioeconómicas y culturales que toma lugar durante el Estado Liberal es el espacio y cuna que dan lugar a la Generación del Olimpo Literario. Como señalan Rojas y Ovaes (1995) en esta etapa de la historia costarricense, el poder político y la escritura literaria son parte de una misma élite. Quesada define a la generación del Olimpo como una élite intelectual que daba sitio a educadores, escritores, historiadores y políticos. Dicha élite tuvo influencia sobre las bases culturales de los habitantes del Valle Central, dentro del proceso de formación del Estado costarricense. Es necesario acotar que esta región además de alojar a la capital josefina era el espacio donde se desarrolló la oligarquía cafetalera, responsable de cultivar y exportar un producto esencial para el desarrollo de la economía nacional.

La generación del Olimpo está formada por varones, nacidos entre 1850 y 1860, como lo señala Quesada. Algunos de sus representantes son Carlos Gagini, Aquileo Echeverría, Manuel González -Magón- y Ricardo Fernández Guardia. Sus obras se ubican dentro de los géneros lírico, narrativo y dramático, así como las crónicas coloniales. En cuanto a la narrativa, las obras fueron de corte costumbrista, principalmente. No obstante, Quesada menciona que es posible distinguir dos discursos en los textos de la generación del Olimpo, que no son precisamente excluyentes: el de la tradición y el de la modernidad impulsada por las reformas liberales.

En cuanto a la representación de la mujer en la literatura del Olimpo, se destaca el papel sumiso femenino ante la autoridad del varón. Se le asigna un rol limitado al ámbito doméstico. Es frecuente encontrar el estereotipo de la personalidad neurótica incapaz de asumir su autonomía, por lo cual debía mantenerse al cuidado y supervisión del varón: padre, hermano, marido o hijo (Quesada, 2008).

### 3.1.1.2. Generación del Repertorio Americano

Al llegar al siglo XX el Estado Liberal ve el surgimiento de la Generación del Repertorio Americano. Esta generación recibe su nombre por la revista así llamada. De acuerdo con Julián González (2013), esta publicación se da a conocer en 1919 gracias a Joaquín García Monge, quien fue su editor durante cuarenta años. Para González la publicación fue un espacio para “la convergencia de hombres y mujeres quienes, con su pluma, llenan las páginas de esta legendaria revista creando así una eficaz comunicación entre amplios y diversos grupos: desde intelectuales y artistas hasta profesionales, estudiantes, trabajadores y gente del pueblo” (p. 253). Parte de los hombres y mujeres que publicaron en Repertorio Americano ya habían sido conocidos años antes del surgimiento de la revista. Sin embargo, representan un rumbo distinto en la evolución de la literatura costarricense.

Para Quesada (2008) esta generación se conforma de escritores jóvenes que harán contraste con la madurez de la generación anterior. De acuerdo con su perspectiva, el grupo se ve influenciado por la espiritualidad desde la teosofía, el decadentismo, así como ideas propias de Tolstoi y del *Ariel* de Rodó. Además del ya mencionado Joaquín García Monge, destaca el nombre de escritores como Roberto Brenes Mesén, Luis Dobles Segreda, José Fabio Garnier y Omar Dengo. Es la primera vez que el canon incluye el nombre de una mujer: María Isabel Carvajal, conocida como Carmen Lyra.

Mijail Mondol (2019) resalta la importancia de esta generación debido a la presentación o resignificación de nuevos actores en la literatura nacional. En contraste con la visión exclusiva del Valle Central, propia de la generación del Olimpo, se representa la realidad campesina mas no como sujeto de burla. La narrativa ofrece un espacio para evidenciar los conflictos de la dicotomía campo - ciudad y el devenir social en las familias agricultoras. Además, se construyen personajes que representan nuevas realidades urbanas: la de las personas víctimas de marginación, opresión e injusticia que surgen desde las condiciones de explotación laboral. La influencia de esta dicotomía se podrá apreciar, más adelante, en la narración de *El fornicador*.

### 3.1.2. 1920 a 1949

La escritora Victoria Urbano, creadora de *El fornicador*, nace en los primeros años de este período. Por tanto, ella llegará a sus años como adulta joven durante una época de importantes cambios sociopolíticos para el país. De acuerdo con Araya, las décadas de 1920 y 1930 se destacan, principalmente, por las movilizaciones obreras que luchan por sus derechos. En los años cuarenta se alcanzan reformas sociales que se mantienen hasta la fecha. Tiene lugar la Guerra de 1948; una vez finalizado el conflicto se restablece el camino a la democracia. Es firmada la nueva Constitución Política en 1949 (cuerpo legislativo actual). Dentro de los cambios sociopolíticos que se gestan, se resalta la abolición del ejército y la incorporación del voto femenino. Este último aspecto es crucial en el desarrollo del presente trabajo ya que abre una nueva etapa para la identidad de la mujer costarricense.

La literatura escrita en esas décadas, que es calificada por Quesada como heterogénea, responde a esos cambios en la realidad política del país. En la narrativa continúa el costumbrismo durante los años veinte y treinta. Será la generación de 1940 la que empiece a tomar distancia al respecto. De estos años destaca la obra de Carmen Lyra conocida como *Cuentos de mi tía Panchita* por la diversidad con que son construidas las identidades femeninas en el texto.

De acuerdo con las apreciaciones de Quesada y Mondol, se mantiene la tendencia abierta por la generación del Repertorio Americano en cuanto a la presentación de nuevos actores. En estas décadas se amplía el marco de visión desde una perspectiva étnica; ése sería el motivo de recurrencia en personajes de los grupos negros, indígenas y migrantes asiáticos. Desde un enfoque comprometido, las novelas de la época empiezan a profundizar en las problemáticas del país. Este período ofrece las primeras líneas de experimentación en narrativa costarricense, donde el principio de incertidumbre y el valor de lo inesperado toman forma como recurso dentro de la creación literaria. Esa experimentación, junto con la representación de nuevas identidades literarias, encuentran sentido en el análisis de *El fornicador*. Su autora, Victoria Urbano, es mencionada dentro de la generación de 1940, tanto en los textos de Rojas y Flores como el de Quesada. No obstante, su mención está restringida al género lírico.

### 3.2. Ellas: las escritoras y sus obras

Una vez realizada la ubicación temporal de eventos y períodos literarios, se abordará ahora la figura de las escritoras escogidas para este estudio. Las siguientes líneas ofrecen una reseña de su biografía. También se comparte lo que la crítica, en distintos momentos, mencionó sobre las obras consideradas dentro del marco de este trabajo.

#### 3.2.1. María Fernández Le Cappellain

María Fernández Le Cappellain es su nombre de soltera. De acuerdo con el Sistema Nacional de Bibliotecas de Costa Rica (SINABI), se la conoce como María Fernández de Tinoco luego de casada. Apaikán es el seudónimo que eligió como escritora. Nació en 1877 como hija de Mauro Fernández y Ada Le Cappellain. Cursó estudios en Inglaterra. Luego se casó con Federico Tinoco en 1898.

Arias (2018) la menciona como arqueóloga, escritora, pintora y teósofa. En esta última calidad, se le recuerda como parte del grupo fundador de la Sociedad Teosófica de Costa Rica. El documental *La ocarina de Cuesta de Moras* (2002), del Sistema Nacional de Radio y Televisión (SINART), la señala como fundadora de la logia teosófica Virya. Por tanto, fue reconocida dentro de este grupo, así como en el círculo de espiritismo de la época en el cual estaban vinculadas otras figuras del mundo de la literatura y la política. Al decir de Iván Molina (2011) se trataba de un grupo de “liberales en busca de espiritualidades alternativas” (p. 92). El escritor y periodista Ricardo Fernández Güell publicó, en 1915, su obra *La clave del Génesis*. La obra fue dedicada a María Fernández; el escritor presentó el texto como una ofrenda a su “hermosa inteligencia” (p. 6).

De acuerdo con el material del SINART su paso por la historia costarricense quedó sujeto al destino de su esposo. La política de perdón y olvido que siguió a la caída de la dictadura (Molina, 2011; Arias, 2008) provocó que sea poco lo que se hable de esa etapa política de Costa Rica. Al borrar esas huellas se ha borrado también la huella de María.

El documental citado acerca a la audiencia con una mujer que rompió esquemas tradicionales. Fue formada en una familia en la que tanto su madre Ada como su tía Marian eran educadoras y pianistas. De acuerdo con el material, estas tres mujeres pueden ser consideradas también dentro del círculo de las primeras feministas costarricenses. Por su parte, Prada Ortiz (2008)

la describe como una de las primeras mujeres del país en incursionar en la producción intelectual costarricense desde el conocimiento histórico y antropológico.

Para 1913, junto con Marian Le Cappellain, María fue parte de la Junta Directiva de la sede de La Gota de Leche en Costa Rica (Arias, 2008). Esta organización internacional buscaba disminuir la problemática de la desnutrición infantil. También se vinculó en diversas actividades de apoyo a organizaciones como la Cruz Roja, el Comedor Infantil, entre otras. Además, dentro del período de dictadura ya mencionado (1917 - 1919) desarrolló acciones relacionadas con los efectos de la Primera Guerra Mundial. Como parte de esas acciones lideró el Comité de Damas dirigido a atender las necesidades de la infancia belga afectada por el conflicto.

Como ya se ha dicho, su esposo sale del país a raíz de la caída de su gobierno. Fernández también sale y juntos toman la decisión de radicarse en Francia. Sobre los años del exilio se les menciona como una época de producción en actividades académicas. Los registros digitales del SINABI la ubican como parte del grupo arqueológico Rue Buffon de París. Por otra parte, para junio de 1920, su nombre figura en los registros de miembros de la Societé des Americanistes de París. Su nombre surge como Madame Marie Fernández de Tinoco.

En 1934, luego de fallecer su marido, regresó a su tierra natal. Se vinculó profesionalmente con el Museo de Costa Rica en estudios arqueológicos. De acuerdo con el Sistema Nacional de Bibliotecas (SINABI), es responsable de las siguientes publicaciones académicas: *Chira, la olvidada cuna de aguerridas tribus precolombinas* (1935), *Una ocarina huetar de 18 notas del Museo Nacional de Costa Rica* (1937) y *Apreciación sobre un motivo indígena en lítica de Costa Rica precolombina* (1945). No obstante, según lo evidencia el documental precitado, tuvo que escribir una carta al Congreso de la nación para solicitar una pensión en su vejez. Lo anterior pese a sus aportes al desarrollo de las Ciencias Sociales en Costa Rica, además de sus contribuciones literarias. Luego de ocho años de lucha por ese derecho, la solicitud fue aprobada y consignada por parte del Estado, como una especie de reconocimiento a su padre y los aportes de éste a la educación costarricense. Fernández falleció en Costa Rica en 1961.

### 3.2.1.1. *Zulai*: una novela casi desconocida

Fernández escribió *Zulai* en 1909; también en ese año, pero de manera posterior publicó la novela *Yontá*, texto que presenta los antecedentes de la historia que se relata en *Zulai*. El texto fue dado a conocer por primera vez a través de la revista *Virya*, una publicación que se mantuvo desde 1908 hasta 1929, bajo la responsabilidad de la Sociedad Teosófica de Costa Rica. La segunda edición del texto tuvo lugar en 1919; la tercera y última fue revisada por la misma autora en 1945 y publicada un año después.

En la obra *Cien novelas costarricenses*, de José Fabio Garnier (2017), su autor incluye la referencia al texto *Zulai*. Lo mismo hizo con *Yontá*. Con respecto a *Zulai* hace una sinopsis de la trama desarrollada. Centra su discusión crítica en la realidad vivida por los herederos de los pueblos originarios costarricenses, así como las condiciones de exclusión, discriminación y silencio que experimentaban. Apela a la reflexión sobre las raíces indígenas como parte de la identidad del costarricense. Con respecto a la escritora de dichas obras literarias, menciona su nombre y señala que debe ser recordada como la primera autora nacional en abordar la temática indigenista desde la literatura.

Prada Ortiz (2008) señala que los procesos de formación e investigación de Fernández se ven reflejados en sus novelas *Zulai* y *Yontá*. Además, comenta que cuando fue dado a conocer el texto de *Zulai* éste fue bien recibido por algún sector de élite. Su calidad había sido elogiada en atención al estilo de escritura, ya que mostraba muchos rasgos varoniles. Iván Molina (2011) coloca a *Zulai* como un texto cercano, en cuanto a contenido, con *Lux et umbra* (1911) de Rogelio Fernández Güell y *Paola* (1922) de Jaime Gálvez. Ambas novelas son consideradas de corte espiritista gracias a su temática.

### 3.2.2. Victoria Urbano Pérez

De acuerdo con los registros de la Universidad de Texas, en Estados Unidos, Victoria Urbano Pérez nació en junio de 1926. Hija de Victor Urbano y Aida Pérez Urbano. Sus estudios primarios los realizó en la Escuela República Argentina; los secundarios en el Colegio Superior de Señoritas (ambas instituciones costarricenses). Su formación universitaria la realiza fuera de Costa Rica. McDonald Woolery (2017) afirma que una de las razones por las cuales decide salir del país se debe a que no se le permitió publicar. También siembra la idea de que se

relacione con sombras o dudas en relación con sus orígenes familiares. No obstante, se puede inferir que el auto exilio se relaciona también con la incipiente escritura de Urbano, que podría resultar chocante para la época y el contexto nacional.

McDonald señala que Urbano sale hacia España poco después de escribir *El fornicador*, obra de análisis en el contexto de este trabajo. Al salir del país realiza estudios en la Universidad de Madrid, donde obtiene su doctorado en Filosofía y Letras. Posteriormente, en la Universidad de Texas, desarrolla su carrera como catedrática de Literatura y Lengua Española. Entre estas dos esferas internacionales tiene lugar la publicación de sus obras literarias y ensayos académicos. Algunas de sus obras son *La niña de los caracoles* (1961), *Los nueve círculos* (1970), *Marfil* (1951), *Platero y tú* (1962). Morera (2017) y Sánchez (2010) ubican su obra literaria dentro de los géneros narrativo, lírico y dramático.

Urbano es responsable de fundar, en 1974, la Asociación de Literatura Femenina Hispánica. Esta coyuntura da lugar a la entrevista que le realiza Kathleen Gleen, dos años después. A través de ese material es posible conocer que los objetivos con los que nació la asociación se concentraron en sacar del anonimato obras que habían sido escritas por mujeres, estudiar las contribuciones de las mujeres a la literatura y la cultura hispanas, así como promover y dar apoyo a nuevas escritoras. De igual forma, se buscaba generar un espacio para el diálogo entre escritoras, estudiantes y docentes. Cabe mencionar que en 1997 la fundación tomó un nuevo giro, convirtiéndose en Asociación de Estudios de Género y Sexualidades.

La entrevista entre Urbano y Gleen, mencionada en el párrafo anterior, también permite un acercamiento al pensamiento que subyace en los escritos de la costarricense. Se convierte en una ventana por la cual observar las concepciones de Urbano, su relación con la literatura y las actividades de escritura creativa por parte de las mujeres de la época. Urbano se describe a sí misma como una mujer que escribió de acuerdo con su propio estilo, su pensar y su sentir. No buscó acoplar con normas establecidas si no se encontraba cómoda con las mismas. Reconoce el lugar que tiene la reflexión sobre la vida y la muerte dentro de su obra. Además, destaca la soledad como un espacio de creación a partir del vínculo entre ese estado y la reflexión que le generaba.

Otro aspecto comentado en la entrevista es la importancia del simbolismo dentro de la literatura. Lo anterior se da, para ella, aunque la interpretación de la audiencia no se acerque a la carga semántica con la cual ha sido creado el texto. Según su afirmación eso obedece al

velo del misterio que puede encontrarse en el texto literario. Sin embargo, ese sentido de lo oculto no la hace desligarse de cierto compromiso con la realidad. Ella misma categoriza sus escritos dentro de dos líneas discursivas: los aspectos ontológicos y las problemáticas sociales.

En la línea de las problemáticas sociales, McDonald (2017) menciona como temas, dentro de la obra de Urbano, las críticas hacia el machismo y la sociedad patriarcal. Por su parte, Chaves (2019) complementa la mirada al incluir tópicos como la diversidad étnica, la vida cosmopolita, la mujer como individuo, el amor/desamor y el exilio, tanto desde la vivencia errante como la mirada exterior a su patria. Otra problemática importante se encuentra en el rol de la mujer dentro de la actividad literaria. En el contexto costarricense, Urbano señala que la representación mínima femenina en dicho ámbito se debe a que no era una actividad que les permitiera una independencia económica saludable. Por otra parte, señala tres características de la Costa Rica de la época que consideró como limitantes sobre la voz de las mujeres: la tradición conservadora, la presencia del provincialismo y una actitud temerosa ante la opinión pública.

Sobre ese contexto costarricense se comparte a continuación algunas de las miradas locales hacia la obra de Victoria Urbano. Magda Zavala (2009) afirma que la trayectoria de Urbano no ha recibido el reconocimiento que merece dentro de las letras costarricenses, ni siquiera de forma póstuma, como sí ha sucedido en otros casos. En la obra de Rojas y Ovarés (1995) es levemente mencionada como parte del grupo de poetas de vanguardia, desde mediados de 1940 hasta 1950. También se habla de su obra cuentista pero no hay mayor detalle acerca de su vida, sus textos o los temas y rasgos de su escritura. Tampoco se hace mención a la obra que se analiza en este trabajo.

En el periódico *La Nación*, del 29 de noviembre de 2019, se publica un artículo acerca de la escritora al cumplirse los treinta y cinco años de su fallecimiento. Se considera de importancia rescatar uno de los aspectos incluidos en el reportaje por su vínculo con la temática de este trabajo. Se toma como referente el cuento *Junto a los limoneros*, en el cual se presenta un personaje femenino de poca atención desde la perspectiva física, de aspecto desgarbado, como si renunciara a la vanidad y casi se pareciera a un varón o lo emulara. Parte de la construcción del sujeto femenino, en este cuento, se da cuando toma consciencia de que a su alrededor hablaban de ella. Quizá desde otro tipo de mirada, el caso es que el personaje sí llamaba la atención en su contexto.

De las voces costarricenses que han hecho su aporte al análisis de la obra de Urbano, o la han dejado registrada, aunque de manera leve, destaca la visión del poeta Alfonso Chase. Además de comparar a la escritora con la mexicana Rosario Castellanos, escribe en 1979 acerca de la obra *Y era otra vez* (1969). Gracias a esta publicación, Victoria Urbano ganó el Premio Internacional León Felipe de ese mismo año. Chase califica a los cuentos escritos por Urbano como literatura realista. Destaca la mezcla de realidad con fantasía en sus relatos, donde lo fantástico precisamente es:

el sustento para hacernos sentir vivos, apegados a un mundo cambiante, extraño, definido por contornos, por tropismos de los seres, pero en donde la verdad de la vida se hace presente, no como excusa literaria, sino como algo lleno de sentimientos, acciones, premeditaciones de los personajes (p. 77).

Parece ser que la convergencia se encuentra más bien con el realismo mágico. En línea con el artículo de Chase, se ofrecen algunos de los elementos que éste encuentra en los cuentos de Urbano y coinciden con técnicas narrativas propias de la experimentación literaria latinoamericana, de las décadas de 1950 y 1960. Dichos elementos son:

- Uso del suspenso en medio de la trama como recurso para captar la atención de la audiencia.
- Temas que procuran explorar misterios propios de la vida humana: la locura, reencarnación, la muerte.
- Presencia metafórica de símbolos, particularmente el laberinto y el castillo, en el caso de los cuentos referidos por Chase.
- Monólogo interior como estrategia para presentar una voz narradora intradiegetica y protagonista.
- Tratamiento del tiempo a través de ideas o imágenes que están en la misma narración: por ejemplo, bambúes que ayudan a interpretar un ritmo lento en los acontecimientos.

Además de todo lo ya mencionado con respecto a la vida académica de esta escritora, fue también representante del Instituto de Estudios Hispanoamericanos en Texas. Asumió responsabilidades diplomáticas en Houston. Es en esta ciudad en donde muere en el año de 1984.

### 3.2.2.1. *El fornicador*: entre la narración y el drama

Cabe mencionar que la obra literaria *El fornicador* también ha sido mencionada en otras fuentes como una pieza dramática en lugar de una narración. Magda Zavala (2009) presenta dos posibilidades que hayan dado lugar a esta situación:

-Que haya nacido como obra dramática en 1950 pero no haya sido estrenada en Costa Rica porque rompía, desde distintas perspectivas, el tipo de obras teatrales que se presentaban en Costa Rica a mediados del siglo XX. Años después, cuando Urbano reside en Europa, se publica la obra dentro del género narrativo.

-La otra hipótesis que presenta Zavala es que realmente haya sido una obra narrativa desde el inicio. Zavala argumenta que en Centroamérica hay muchos registros de ediciones príncipe distanciadas temporalmente de la finalización del manuscrito. Esta idea es sostenida en atención a que *El fornicador*, como obra teatral, se estrenó hasta 1988 bajo la dirección de la costarricense María Bonilla.

No obstante, para efectos del presente trabajo, la obra analizada se ubica en el género narrativo, que es como se presenta en el texto publicado por EUNED en el año 2017. Por otra parte, es desde la perspectiva de la narración en donde se encuentran más comentarios y análisis por parte de la crítica literaria. La misma Magda Zavala ubica como tema de la narración una crítica hacia el momento político costarricense en que se evoluciona del modelo agroexportador a la industria incipiente, pero dependiente. Además, señala el uso de técnicas experimentales como “alternancia de tiempos, focalizaciones varias y distintos narradores” (2009, p. 103).

Por su parte Chase, en su crítica para *Y era otra vez*, indica que es dentro de esa obra narrativa cuando se conoce el texto de *El fornicador*. El poeta costarricense da cuenta del rol que asume el sujeto femenino en el texto creado por Urbano. En primer lugar, comenta la mirada crítica que se hace, tanto hacia la ciudad de San José como a la política del país a través de un ojo femenino. El pronombre femenino en tercera persona se utiliza tanto para la narradora protagonista como para su madre. Pero también es el pronombre que a lo largo de la narración se puede interpretar de forma paralela con la ciudad. Chase considera que la idea de una sexualidad corrupta, a través del sustantivo presente en el título, es la alegoría para evidenciar la corrupción política que ha traicionado las esperanzas y los ideales del pueblo.

Por su parte Aldaya (1978) presenta un estudio crítico de la obra, asumida como cuento. El análisis presenta más detalles que los aportados por Chase. Además, coincide en algunos de los elementos considerados por el costarricense y los profundiza. Aldaya encuentra varios temas que confluyen en *El fornicador*, tales como la decadencia moral, incompetencia del Estado, discriminación por clase social, así como mediocridad política y civil.

En cuanto al tratamiento del tiempo destaca el uso de analepsis y prolepsis. Aldaya invita a observar el uso de recursos como el monólogo interior, distintas posturas asumidas por la voz narrativa, que se ubica a veces como protagonista y en otras como omnisciente. Ese interjuego también lo ve en los personajes femeninos -como el rol entre la narradora y la madre- con el fin de generar dudas en la audiencia para mantener la atención. A propósito, además de las asociaciones ya indicadas por Chase al pronombre femenino (la narradora, la madre, la ciudad), Aldaya enfoca su atención en otra “ella”: la Iglesia Católica y su injerencia sobre la vida costarricense.

Sobre el uso del lenguaje destaca la inclusión de términos propios del habla popular. Aldaya habla de términos inventados por la escritora (viejera, refunfuñar) pero en realidad son términos ampliamente conocidos en el vocabulario del costarricense. Este aspecto del lenguaje se complementa con las alusiones a elementos propios de la tradición del país, como la medicina tradicional, comidas, entre otros.

En cuanto a representaciones semánticas, el análisis se ha centrado más en lo que se refiere al uso del color como significante, aunque también desarrolla alusiones a la rosa que destaca al finalizar el cuento. También indica el uso de paradojas mágicas (en sus propias palabras) vinculadas al crimen intrafamiliar que se presenta dentro del relato. Alicia Aldaya indica, en el último párrafo de su análisis, lo que se ha venido desgranando y que ya se había podido advertir en las pistas dadas por Chase: la relación de *El fornicador* con el realismo mágico.

### 3.3. Construcción del sujeto femenino en la literatura costarricense

El propósito para abordar el estudio de estas obras (*Zulai* y *El fornicador*) parte de la construcción del sujeto femenino en las mismas. Este tema dentro de la literatura costarricense no ha sido del todo ignorado. Se puede considerar que es una línea de investigación en la que el trabajo se ha iniciado y donde aún queda camino por recorrer, así

como obras. Esto se traduce en la necesidad de revisar e incluir observaciones y conclusiones tomadas de lo que ya se ha investigado como parte del estado de la cuestión.

Al revisar la temática en los inicios del siglo XX, María Eugenia Acuña (1991) ha precisado que era poco frecuente que los escritores costarricenses dieran un peso importante al rol de la mujer dentro de su narrativa. No obstante, rescata la figura del escritor Carlos Gagini como un elemento de ruptura con ese patrón.

Acuña describe la sociedad costarricense capitalina de inicios del siglo XX. La retrata como una pequeña burguesía, con códigos de honor al estilo del medioevo europeo. En este contexto las ideas de Gagini eran difíciles de asimilar. Se trata de un escritor que evolucionó desde una idealización del sujeto femenino en sus obras líricas del siglo XIX, para llegar a modelos y temáticas distintas a través de su dramaturgia, a partir de 1890. Es en obras como *Los pretendientes* y *Don Concepción*, ambas de 1905, donde empieza a presentar personajes femeninos con marcado interés por la educación. Este sujeto femenino es contrario al esperado en la sociedad ya que, de acuerdo con Acuña, el concepto de mujer se moldeó para la conformación del matrimonio y cuidado del hogar, por lo general bajo arreglos familiares.

Pero es en *El árbol enfermo* (1918) donde toma fuerza la oposición entre dos modelos: por un lado, el de la mujer como cuidadora del hogar y los hijos y por el otro, la mujer como individuo, con derecho a una formación académica en igualdad de condiciones con el varón. Acuña señala a esta novela como el primer texto literario costarricense que representa, dentro de su contenido, el fenómeno del machismo como parte de la sociedad. Señala que no se convierte en el tema central de la obra, pero sí es parte de su estructura interna.

Gagini, quien además fue docente y director en distintas instituciones del país, refuerza también esa visión de la mujer, contraria a la tradicional, desde el género del ensayo (1918). Se pronunció a favor de un cambio sustentado en el acceso al sistema educativo formal, así como al entorno laboral y el derecho a un salario. No obstante, se retoma lo expuesto anteriormente para señalar que las ideas parten de la figura de la mujer que vivía en San José y pertenecía a la clase alta.

En oposición a lo expuesto previamente, Carlos Jinesta (1936) hace una observación muy distinta sobre la mirada de Gagini hacia la educación. Destaca las ideas progresistas para el país. Pero luego de referirse al modelo educativo que planteó para los varones, añade que, en

cuanto a la enseñanza para las mujeres, el giro debía ser, “de preferencia, cultura doméstica” (p. 8), haciendo referencia a la naturaleza de instrucción que debía recibir.

### 3.3.1. La educación de las Marías: de 1902 a 1920

Sonia Jones (2006) hace un análisis sobre la construcción del sujeto femenino en la literatura costarricense. En su estudio ha considerado el siglo XX como marco de referencia, pero ha delimitado el enfoque al nombre de María y el estudio semántico del mismo dentro de las obras. De su artículo se ha considerado lo que tiene referencia a la primera mitad del siglo XX, por su relación con el presente tema de interés.

Para Jones, las primeras décadas en la historia de la literatura costarricense corresponden a textos que fomentan el modelo que el sistema patriarcal asignaba al rol de la mujer. La mujer adulta, en la literatura de inicios del siglo XX, debía asumir su rol dentro de un matrimonio, bajo los valores de la fe cristiana católica y las tareas propias de madre y cuidadora del hogar. Además de lo incluido en la discusión previa, Jones agrega que la sexualidad de la mujer quedaba delimitada dentro de ese marco de convivencia. Estos roles y responsabilidades se presentan en la obra teatral *Magdalena* (1902) del escritor Ricardo Fernández Guardia.

Jones señala que *Magdalena* es el primer texto de la literatura costarricense donde figura el nombre María. Presenta dos modelos femeninos opuestos: una mujer sencilla, graciosa, honesta, cuyo interés es el de formar un matrimonio. Por tanto, es una mujer que asume el rol establecido por el sistema imperante. En oposición se encuentra su hermana, Magdalena, quien no ve en el matrimonio el único estilo de vida para la mujer. En su prólogo, es el escritor quien dice que Magdalena era asidua a literatura no recomendada, además de sentirse atraída por ideas estadounidenses. Esta última afirmación es importante en el contexto histórico ya que como se ha visto previamente, es un período importante dentro del proceso de formación del Estado. La idea de nación se vinculaba con la idea de la mujer. Además, es una época en donde varios de los académicos costarricenses (como Gagini y Fernández), representantes también de su literatura, tenían discursos de oposición a la intervención estadounidense, política y/o comercial.

Además de *Magdalena*, Jones incluye en su artículo dos obras en las que el nombre María da lugar a un sujeto femenino que presenta los valores esperados en la mujer costarricense,

desde una perspectiva sexual. La castidad es defendida, ya sea desde una postura de castigo cuando se falta a ella, o de protección benévola por la gracia casi divina. Para eso aborda el cuento *La propia* (1915) de Manuel González -Magón- y la novela *Lázaro de Betania* (1932) de Roberto Brenes Mesén. En el primer texto el personaje de María Engracia es juzgado por perder su virginidad en circunstancias fuera del matrimonio, por lo cual es casi ejecutada. En cuanto al segundo texto, María casi es víctima de la seducción de Lázaro Eliécer, pero es salvada por un acto milagroso.

### 3.3.2. ¿Brujas, princesas o mujeres? Algo más que cuentos

Las distintas miradas sobre el sujeto femenino, como lo que se ha venido comentando, toman un papel clave en la obra de Carmen Lyra conocida bajo el título *Cuentos de mi tía Panchita* (1920). Como se verá a continuación, pese a ser un texto catalogado dentro de la literatura infantil, su análisis permite contextualizar el panorama social de Costa Rica en las primeras dos décadas del siglo XX. Dentro de ese panorama se ubica, por supuesto, el rol de la mujer. Esta obra ha sido analizada por Marcia Ugarte Barquero (2011) desde la perspectiva de los personajes femeninos.

El análisis de Ugarte concluye que es posible encontrar en la obra de Lyra tanto personajes femeninos que se ajustan a modelos tradicionales, así como otros que rompen con lo establecido. De toda la obra, ha tomado como referencia los siguientes cuentos: *El tonto de las adivinanzas*, *Escomposte perinola*, *La mica*, *La casita de las torrejitas*, *La cucarachita Mandinga*, *La suegra del diablo* y *Salir con un domingo siete*. El estudio mencionado destaca el uso de la metáfora y la personificación que hace la escritora para representar las oposiciones entre modelos. De igual forma, Lyra hace uso de estos recursos para presentar la denuncia de aspectos sociales en la época. No obstante, más que evidenciarlo, abre la mirada de la audiencia hacia un sentido de deconstrucción. Es parte de los significados que se pueden interpretar a través de actantes como hechizos, encantamientos y transformaciones dentro de la narrativa de sus cuentos.

Es posible sintetizar las ideas analizadas por Ugarte, de la manera que se detalla a continuación:

La mujer bruja. Se encuentra a la bruja en el sentido tradicional de los cuentos infantiles, sinónimo de fealdad y castigo. También se identifica un modelo de brujas capaces de ser generosas, que conceden deseos (como las hadas madrinas de otros cuentos) pero que también pueden actuar desde el enojo si son ofendidas por otros personajes. Además, se ha asociado la imagen de la bruja, en algunos de estos textos, con la mujer que desafía al sistema al tomar decisiones con respecto a su estilo de vida, aunque no sea el dictado por la tradición. Finalmente, se menciona a la bruja identificada con una mujer anciana, representante de la sabiduría y la transmisión oral del pueblo. Esta última interpretación Ugarte también la asocia con la voz narradora de los cuentos.

La mujer monstruo. En esta categoría se encuentran tres personajes diferentes entre sí. Se encuentra la mujer que rompe con el modelo tradicional que se le ha asignado como pasiva y sumisa, pero representa un modelo violento y agresivo hacia su entorno familiar. Está el modelo de mujer que se rebela ante el sistema tradicional, pero en la narración estos personajes figuran como animales mediante el uso de la prosopopeya. Finalmente, también está el monstruo que asume un rol de heroína dentro del cuento.

La mujer princesa. En algunos cuentos se presenta a la princesa como el ángel femenino débil e incluso víctima de castigos por parte de las brujas. Mientras que, en otros, las princesas son personajes femeninos activos. Son capaces de fraguar planes para atender las situaciones generadas ante un actante específico dentro de la narración. Se les reconoce como mujeres que responden con ingenio ante el sistema y de forma contraria a lo que se espera de ellas.

La mujer. Este tipo de personaje no ha sido representado con una máscara específica. Puede ser una madre, una viuda o una hija. Representan, dentro de los distintos cuentos, personajes autónomos e independientes en muchos aspectos de su relación con el contexto. No obstante, su construcción dentro de la obra no las separa de sus obligaciones domésticas. Son personajes que oscilan entre su capacidad de decisión y acción, pero que a la vez tienen un marco delimitado para su desarrollo.

Como se puede observar, hay un proceso ya iniciado de análisis y documentación de la huella que ha dejado la construcción del sujeto femenino en la literatura costarricense. Esto, al menos para las primeras décadas del siglo XX. Ya es posible construir una ruta de evolución, desde aquellas a quienes se les negaba o defendía su derecho a la educación y autonomía, desde la mirada y voz masculinas. Al llegar a los años veinte, el universo de *Tía Panchita*

muestra una realidad más heterogénea, donde se mezcla la tradición, la ruptura y la deconstrucción hacia nuevos modelos. Una ruta que es continuada en el texto seleccionado de Victoria Urbano, pero que tiene un antecedente en la novela de María Fernández.

### 3.4. La comprensión del sujeto femenino literario

El análisis de un personaje dentro de una obra narrativa debe hacerse a partir de su relación con los distintos elementos del texto. A su vez, como se ha venido observando en otras obras de la literatura analizadas en investigaciones previas, el texto se debe comprender dentro de las coordenadas en que se produce: sociales, políticas, culturales. Al respecto, Ana Isabel Martín en su artículo *Hacia el sujeto femenino en la literatura* (2018) habla de la materialización de la cultura y de cómo se hace presente en la construcción del sujeto femenino literario. De acuerdo con su perspectiva, no se puede desentrañar esa construcción si se aborda el texto como un objeto aislado. Se debe comprender desde las normas de la tradición y de convivencia en la sociedad en que se origina, así como las que establece la actividad editorial/comercial y, por supuesto, lo esperado desde el canon existente.

Toril Moi (1988) coincide en la visión del texto literario como una producción que nace de un proceso complejo. La comprensión de la producción literaria va más allá de los aspectos lingüísticos pues se relaciona también con otros factores vinculados a la historia, sociedad, ideología y política, por ejemplo. Como en toda situación compleja, o bien en todo sistema, los elementos que confluyen pueden presentar asociaciones, continuidades, pero también contradicciones. La diferencia e incluso la contradicción no es algo que se deba interpretar como antinatural; lo que se debe observar son las implicaciones según el cómo se abordan las diferencias.

Esa percepción sobre lo diferente incide sobre los criterios de valor con los que se analiza un texto literario. De nuevo y como se ha venido remarcando, no se trata de criterios antojadizos o aislados: surgen de esas dinámicas entre la cultura, por tanto son jerarquizados. Es necesario recordar que la cultura se desarrolla en el seno de otras dinámicas sociales, dinámicas que siguen siendo jerárquicas, en grados distintos y en estructuras diversas. Así como en la cultura hay un centro hegemónico que coexiste con culturas alternativas y subalternas, en la literatura (parte de la cultura) existe el canon, o sea, lo aceptado y reconocido por el centro del sistema.

Pero también existe la literatura no canónica, la que se encuentra en la periferia (Even-Zohar, 1990).

¿Cómo se manifiestan esas dinámicas entre centro y periferia en textos excluidos por el canon? La interrogante cabe porque los textos objeto para este estudio no figuran en el canon costarricense. Lola Luna (1996) señala que el encuentro de lo femenino pasa por la confrontación con la diferencia. En este caso se trata de la diferencia marcada por la masculinidad hegemónica construida dentro del sistema patriarcal. Es en ese plano en donde se han generado las categorías de exclusión. Su enfoque coincide con el de Moi. Es en el espacio de intersección y de relaciones entre géneros donde se comprenden los códigos establecidos que han sido utilizados para el proceso de exclusión. Judith Butler (2007) también señala que la comprensión de las diferencias de género y de los roles asociadas a las mismas, se debe dar dentro de las esferas políticas y culturales. Es el plano en donde se producen, se reproducen y mantienen las normativas que provocan supresión de voces categorizadas como inferiores.

Dicha exclusión, desde una lógica machista, cataloga a la voz femenina como incomprensible cuando produce un sonido fuera de los límites que le han demarcado. De hecho, Moi llega a utilizar el término "balbuceo". Debido a que el sonido no se puede comprender dentro de los códigos del sistema, la voz es considerada inferior pues se valora a partir del punto de referencia: la voz masculina. En el caso de los balbuceos que tomen forma de texto literario, quedarán excluidos del canon y con el paso de los años serán olvidados, mientras no se les rescate y estudie. Se trata de una especie de censura que niega su existencia.

De acuerdo con Moi esa censura se traduce en un exilio sobre la mujer en los distintos campos de conocimiento a lo largo de la historia. No obstante, de manera atípica, el misticismo se ha convertido durante años en un área que ha dado espacio a la mujer para que su voz sea escuchada e incluso pueda destacar. Sin salirse de la lógica patriarcal como modelo cultural hegemónico, el misticismo es por tanto una de esas periferias que señala Even-Zohar, en donde la identidad femenina puede expresar su voz. Esto, por el carácter de subjetividad, emoción y hasta sensibilidad que sí es concedido al género en cuestión. En relación con los textos de estudio, se considera importante contemplar la mirada de Moi al respecto como parte de la estructura interna que presentan estas obras. Por otra parte, se recordará la

vinculación de Fernández al teosofismo o la influencia del misticismo oriental que es posible encontrar en la obra prosística de Urbano.

Desde otro punto de vista, Lola Luna habla (1996) de sujetos que son silenciados culturalmente dentro del sistema del cual son parte. La mujer ha sido considerada y tratada como una categoría silenciada desde una perspectiva antropológica. Con el advenimiento del Estado moderno, el acceso a las esferas públicas de poder ha sido vedado a las mujeres. Desde distintas áreas de construcción de conocimiento se habla de la mujer (medicina, educación, filosofía, entre otras) pero no son voces femeninas las que dan forma a este saber. La historia de la literatura no escapa de esta realidad: literatura escrita por sujetos masculinos que construyen identidades femeninas a partir de su mirada. Estas identidades tendían a ubicarse en dos polaridades: el ángel del hogar o la mujer fatal (tal es el caso de oposición entre los personajes de María y Magdalena en la obra de Fernández Guardia mencionada anteriormente). ¿Es posible seguir con esa dicotomía en cuanto a la identidad femenina literaria? El análisis hecho a partir de la obra de Carmen Lyra advierte que no.

En los sistemas culturales las voces silenciadas se encuentran en la periferia; estas se movilizan en busca del centro. Parte de ese proceso de búsqueda es lo que se pretende en este estudio. En el mismo, la indagación se orienta a partir del análisis de las identidades femeninas literarias en los textos elegidos. De acuerdo con Moi esta pesquisa no puede hacerse a expensas del sistema de representaciones simbólicas que conforman la cultura, pues se trataría de una alienación. Para Luna, el acto de romper la categoría de silencio no se hace de otra manera que mediante el lenguaje, cuya organización se da a partir de un orden simbólico. El proceso de deconstrucción/construcción de las identidades debe hacerse a partir de los mismos elementos en que se rige el sistema. Se trata, en primer lugar, de comprender las condiciones que implica ser mujer dentro del orden establecido para poder buscar nuevas construcciones en ese proceso identitario. No es posible construir una posible resignificación sin profundizar en los significados existentes.

Para Elaine Showalter (1990) la identidad femenina representa desorden y disrupción en el sistema patriarcal. Showalter argumenta la existencia de una frontera entre la identidad masculina y el caos. Ese espacio fronterizo es donde se ubica la identidad femenina. Más allá de la frontera se encuentra una realidad salvaje que genera terror a lo desconocido, por tratarse de lo que no se controla ni regula por el sistema imperante y sus patrones para las

relaciones entre géneros. Estas relaciones marcan definiciones para las funciones sociales de cada género, roles que no son dados por leyes naturales o biológicas, como se ha querido hacer ver. Se trata de constructos socioculturales influenciados por el devenir histórico.

Como parte de ese devenir la autora señala que, para finales del siglo XIX, inicia una apertura de las fronteras en los roles de género. En las dinámicas de la periferia no era posible mantener ese paradigma. Showalter va más allá de la periferia de la identidad femenina, ya que aborda también las reacciones en las individualidades masculinidades que no hallan comodidad en el rol tradicional. Un rol marcado por habilidades que le definen para asumir su identidad en la esfera pública, en contraposición con la esfera doméstica para el género femenino. Este rol atravesado por la competitividad, que incluye la adopción de conductas con rasgos violentos, es algo que no representa a todos los individuos del colectivo hombres. Los individuos masculinos excluidos también conforman otras subalternidades. Si bien el tema de interés en este estudio es la identidad femenina, lo anterior no queda al margen de su discusión y análisis. Las identidades literarias en el género narrativo se construyen también a partir de las interacciones entre personajes, no solamente entre aquellos que sean congéneres.

Con respecto a la identidad femenina, Judith Butler (2007) la describe como una categoría a la que se ha dado el nombre plural de mujeres. La importancia de la categoría ha sido poder dar forma y voz a los intereses y objetivos femeninos con respecto a la sociedad. Es por eso que se habla de representación de la identidad femenina. La representación cumple dos propósitos: el político y el lingüístico. En cuanto a la representación política, se pretende la visibilización de la mujer en la historia, en la sociedad y la cultura. Esto pasa por legitimar su discurso, en donde toma un rol importante la literatura. Ésta (la literatura) permite conectar con el otro propósito de la representación. La lucha por hacer visible el pensamiento de las mujeres se debe a que a través del lenguaje el sistema ha construido y reproducido una visión sesgada de la condición de ser mujer. La imagen llega incluso a la distorsión. Es ese discurso alterado el que se debe problematizar y deconstruir para hablar de procesos de emancipación.

La representación, según la postura de Butler, tiene sentido y cumple sus propósitos en tanto no se dé por sentado ni sea generalizado lo que representa el sujeto femenino, en ningún aspecto. Ni en la esfera privada o pública; ni desde la sexualidad o la psicología; ni en las relaciones con otras identidades. Por eso se hace hincapié en ir más allá de los modelos tradicionales enunciados como Eva o María; de los ángeles del hogar o las mujeres fatales; de

la esfera pública o la privada. Como se observó en la cuentística de Carmen Lyra, una princesa puede ser un sujeto autónomo. También, una personificación a través de un animal no tiene precisamente que cumplir con el rol tradicional del monstruo. En el análisis de textos literarios escritos por mujeres, que han sido excluidos del reconocimiento de la academia, es posible ampliar el campo de estudio de esas identidades diversas y heterogéneas.

Todo lo dicho anteriormente se debe a que las voces femeninas son así, diversas y heterogéneas. Varias de ellas se encuentran y surgen desde la periferia, pero incluso el pertenecer a esa esfera no las convierte en voces idénticas. Como señala Eva María Flores (2005), esa conciencia de la subjetividad femenina que da lugar a la conciencia sobre los personajes femeninos en la literatura es un proceso gradual que parte de la misma mujer, tanto la escritora como la lectora. Esa conciencia surge de la confluencia de múltiples perspectivas. Es por eso que es necesario desmarcarse de algunos de los postulados de Ana Isabel Martín. Según su mirada, las condiciones de construcción del sujeto femenino literario se definen desde la “transgresión, subversión o relativización de los valores establecidos” (p. 5). Al considerar la construcción del sujeto femenino literario como parte de un polisistema, resulta difícil hacer categorizaciones casi absolutas. El sistema tiene un centro y tiene una periferia, pero ambos son elementos del mismo gran sistema conocido como cultura. Las relaciones entre las situaciones humanas, por ende también los fenómenos semióticos, forman un entramado muy complejo como para dedicarse únicamente a identificar, clasificar y catalogar.

Se trata de un devenir, como lo ha señalado Showalter. Ese devenir se ha podido observar en la literatura costarricense, con obras escritas durante la primera mitad del siglo XX. Hay un avance lento pero progresivo en cuanto al reconocimiento de mujeres en el canon literario. Pero la evolución también se observa en las temáticas literarias, en las poblaciones representadas y las voces que son incluidas. En esas voces se presenta, también, la de las mujeres. Se encuentran los arquetipos más tradicionales, de igual forma que con el paso de las décadas se manifiesta la intención por ampliar esa mirada. En consecuencia, empieza a surgir una pluralidad de roles, tal y como se verá en el siguiente capítulo a partir de los relatos de *Zulai* y *El fornicador*.

## 4. Desarrollo y análisis

Este capítulo abre con los argumentos de cada texto literario. Seguidamente se desarrolla el análisis acerca de la construcción de las identidades femeninas en las obras. El análisis y la interpretación se realizan a partir de los elementos que conforman los textos y tienen repercusión sobre el objeto de estudio. Estos elementos son: los espacios narrativos; el tema de cada relato y el contexto en que es construido; el léxico, expresiones y categorías gramaticales que tiene peso semántico sobre el sujeto femenino; el estilo de cada autora para crear los planos de sus narraciones; las relaciones de las identidades femeninas entre sí y con otros personajes; el uso de signos particulares, así como los recursos fantásticos y mágicos presentes.

### 4.1. Estructuras que dan vida a voces y acciones femeninas

Debido a la escasa difusión y crítica literaria de estas obras se considera necesario aportar una síntesis de cada uno de los relatos seleccionados para este trabajo.

#### 4.1.1. *Zulai*: un relato ficticio de temática indigenista

*Zulai* es una novela de temática indígena, como ya lo había indicado Garnier (2017). El relato se ubica en el palenque de Dorien, región gobernada por el cacique Kaurki. Parte de su territorio incluye la ribera del río Coebí en donde vive Zulai con su madre Guaré. La joven Zulai sabe que el cacique quiere convertirla en su esposa. Pero Zulai le teme y no quiere obedecer. Su madre la apoya, entonces recibe una maldición de Kaurki que la hace entrar en un estado de catalepsia; su fin es que Zulai acepte el matrimonio a cambio de la salud de Guaré.

En el transcurso de la narración ha aparecido la figura de Ivdo, un joven que fue compañero de infancia de Zulai. En su regreso a Dorien, tras años de ausencia, ha surgido un amor romántico entre él y Zulai. No obstante, ella accede a casarse con Kaurki. El día de la boda, en medio de la celebración, el cacique es atacado por una serpiente bocaracá y muere. Zulai logra entonces regresar a Coebí con su familia, pero deberá volver a Dorien dentro de un año para la Ceremonia de los Huesos. Se trata del evento final de la sepultura de Kaurki, en donde sus cinco esposas deben ser enterradas con él, estando vivas.

El día de la ceremonia Zulai trata de escapar con ayuda de Ivdo pero él es asesinado por los hombres del nuevo cacique, Irzuma. Éste ha decidido salvar a Zulai de su destino y casarse con ella. La joven declina y pide ser sepultada junto al joven que ama. Al final de la narración y de forma accidental Zulai cae sobre la hoguera de la ceremonia, lo que le causa la muerte.

#### 4.1.2. *El fornicador*: entre elementos convencionales y sorprendidos

*El fornicador* se desarrolla en la ciudad de San José cuando “Costa Rica era un país de millón y resto de habitantes” (Urbano, p. 78). La mayor parte del relato sucede en la casa en que vive la narradora con las empleadas domésticas: María (ama de llaves por muchos años) así como Matilde y su hija Cecilia. Al inicio de la obra la narradora alcanza a escuchar una conversación entre dos sujetos que dialogan fuera de su casa. Uno de ellos tendrá un encuentro sexual extramarital con una muchacha también casada. La narradora se percata que el sujeto, quien será llamado en adelante como el fornicador, se da cuenta que ella lo observa a través de la ventana.

La casa es el espacio donde tienen lugar distintas conversaciones que permiten descubrir la construcción de las identidades femeninas. También es el espacio en que la narradora experimenta alucinaciones provocadas por los retratos de sus padres. Luego de un episodio similar decide hacer un viaje de un día a una ciudad llamada Atenas. A su regreso se duerme al lado de María, pero al día siguiente ya ha desaparecido del relato. Solamente se presenta la figura de María, quien ha fallecido. Tras su deceso se lee el testamento en donde hereda la casa a Cecilia, bajo ciertas condiciones: una de ellas es que el inmueble no se debe vender. Al final del texto Cecilia descubre en un recorte de periódico que allí había sucedido un crimen. Un Ministro de Gobierno había asesinado a su esposa y luego de eso se suicidó. Del arma homicida se dispararon cuatro proyectiles. Cuando la mujer recibió el impacto ella se encontraba en la ventana viendo hacia la calle. Una de las balas la recibió un sujeto que pasaba cerca de la casa en ese momento. La descripción del sujeto coincide con la que se hace del fornicador al inicio del relato. La noticia también señala que la víctima femenina estaba embarazada y la criatura era una niña. El cuerpo de la infanta fue recogido por María para darle sepultura.

### 4.1.3. Contraste de los espacios narrativos

#### 4.1.3.1. Temas en contextos específicos

La novela escrita por María Fernández presenta la historia de amor entre la protagonista Zulai y el joven Ivdo. Dicha historia deviene en una tragedia que representa la muerte para ambos, en medio de las condiciones marcadas por las estructuras de poder de su sociedad. Esta historia ofrece un acercamiento a lo que pudo haber sido la vida de los pueblos originarios centroamericanos antes de la colonización europea: sus estructuras políticas, relaciones, sistemas de creencias. En otras palabras, un acercamiento a la interpretación que hace la autora con respecto a esa cosmovisión. En un tercer nivel de la complejidad que representa la novela, gracias al complemento que significa el epílogo de la obra, subyace también el tema de las raíces originarias como parte de la identidad costarricense, en una perspectiva global que vincula con sociedades más allá de la dualidad América - Europa. En medio de estas tres capas temáticas, que no son contradictorias ni aisladas, se encuentra el sujeto femenino tanto desde la construcción que se hace del mismo en la obra, como la representación que implican las cinco esposas de Kaurki y la misma Mamita Guaré.

En el caso de *El fornicador* se encuentra un drama intrafamiliar que deviene en un crimen múltiple: dos asesinatos, un suicidio y la muerte de una neonata. A través de todas las circunstancias humanas y simbólicas que confluyen en la narración, se pueden analizar distintas perspectivas en cuanto a la construcción de relaciones entre los géneros masculinos y femeninos. Lo anterior sin que esto se vuelva una dualidad exclusiva, ya que en dos momentos de la novela se hace referencia a la mirada que hacen dos sujetos heterosexuales hacia la homosexualidad. De forma paralela la novela también contrasta los cambios entre la Costa Rica de la época y el pasado cercano, especialmente, la comparación se da entre el estilo de vida en la ciudad capitalina con otras ciudades más pequeñas, pero de tintes todavía rurales. Parte de estos cambios socioculturales fueron observados tanto por Magda Zavala (2009) como por Alfonso Chase (1979) en sendos análisis literarios de la obra.

Ambos apuntan cambios vinculados con las coordenadas históricas que rodean a la obra, transformaciones que inciden sobre el tema de interés de este estudio. En medio de esta complejidad temática, es también posible hacer un análisis de la construcción del sujeto

femenino desde distintos enfoques que tienen lugar dentro de la narración. Las migraciones internas a la ciudad, los nuevos discursos que median la convivencia urbana y la presencia de otros actores sociales afectan esas miradas desde las cuales son construidas las identidades femeninas en el texto. Los enfoques se entrecruzan, a veces se distancian y en otras generan atisbos de conflictos.

Cabe mencionar un detalle que no escapa a la perspectiva histórica con respecto a ambas novelas. En el caso de *Zulai*, desde el inicio se hace una referencia geográfica a la provincia de Cartago. En cuanto a *El fornicador*, también desde el inicio, se contextualiza en el centro de San José. Ambas provincias han sido capitales del país. Cartago (fundada como Valle de El Guarco) fue capital desde 1563 hasta 1823. Luego de la breve Guerra de Ochomogo la capital es instalada en San José, lugar donde se mantiene hasta la fecha. Más que una referencia histórica, es necesario contar con dichos datos como parte del horizonte de análisis e interpretación. Los antecedentes revisados remarcan la importancia del centro hegemónico ciudadano en la literatura costarricense para la mitad del siglo XX. Los referentes de construcción de identidad femenina se encontraban en la capital, específicamente en el Valle Central, del cual forman parte tanto Cartago como San José. Son los centros de poder que han marcado los referentes sistémicos en la construcción de los sujetos femeninos. Precisamente, son los elementos que rigen el sistema que tanto Judith Butler (2007) como Lola Luna (1996) han señalado como referentes de análisis para la deconstrucción en lo que respecta a la representación de la identidad femenina. Es decir, la deconstrucción de la representación distorsionada que se ha generado y reproducido desde los centros de poder debe ser estudiada dentro de esas mismas coordenadas y no fuera de ellas. Esto, para poder conducir el proceso hacia una verdadera emancipación con respecto a los mecanismos de control.

Lo anterior lleva al análisis de los espacios narrativos desde la perspectiva geográfica. Ambos textos se ubican en contextos costarricenses reales. En el caso de *Zulai*, para localizar el palenque de Dorien, la voz narrativa lleva a su audiencia al valle de Tucurrique en la provincia de Cartago. Utiliza referencias que enuncian formas del relieve como los ríos Pejivalle y Reventazón. En el texto se describen los detalles del entorno natural y la relación entre sociedad y ambiente. La voz narrativa menciona directamente diversos productos agrícolas propios de la zona.

Este espacio también contribuye en la construcción de las identidades femeninas del relato. Guaré y Zulai viven en un rancho algo distante de Dorien, a orillas del río Coebí (este nombre es un elemento exclusivo del mundo de *Zulai*). Ambas mujeres se dedican a labores agrícolas y artesanales. Además, la madre es curandera y atiende a sus pacientes a través de hierbas medicinales, ungüentos e infusiones. El entorno y la relación de las mujeres con el mismo, les permite construir una vida independiente mientras se encuentran en ese plano de la narración. Se trata del mismo espacio en que se produce el reencuentro entre la protagonista e Ivdo. En la secuencia donde los personajes se reconocen entre sí, luego de años de distanciamiento, la narración es transformada casi en una prosa poética que exalta la naturaleza del paisaje por el que atraviesan.

Posteriormente, durante el año en que Ivdo y Zulai conviven antes de la Ceremonia de los Huesos, su vida cotidiana transcurre en el marco de ese mismo ambiente que les rodea. La convivencia es descrita bajo términos de armonía, pero no idílica, más bien de corte realista. Cada uno tiene sus propias ocupaciones y tareas. La armonía en que vivían las mujeres antes de la llegada de Ivdo no se ve afectada, por tanto, en su presencia. Es un estado de concordia que solamente encuentra ruptura por las relaciones con Dorien.

Al volver la mirada hacia la obra de Urbano se encuentra que el núcleo de la narración es una casa localizada en el centro de la ciudad de San José. Al igual que se hace en *Zulai*, hay referencias claras a sitios que al día de hoy son enunciados de igual forma: el edificio de Correos y Telégrafos, el Club Unión, así como el distrito de La Uruca. Esa casa, como se verá más adelante, representa el espacio de construcción de las identidades femeninas. Para la voz narradora es, además, su espacio seguro en donde puede observar a su ciudad y los cambios que atraviesa. Allí se detiene a reflexionar sobre la realidad, pero sin exponerse a la contaminación propia de esa ciudad. Una contaminación explícita donde el texto hace mención a los problemas de manejo de residuos en la capital. Pero también se trata de una contaminación metafórica que representa los cambios culturales que vive la sociedad.

La voz narradora comenta que ha regresado a Costa Rica después de varios años de estar fuera del país. Denota una añoranza por la patria, pues no es la misma que dejó al marcharse. Expresa que hay divisiones políticas que se han traducido en la forma de relacionarse en la vida cotidiana. Percibe que se han cerrado puertas entre el país y ella. Por tanto, la casa tiene un propósito doble. Representa el espacio seguro propio de la reflexión personal, a la vez que

representa el exilio y el aislamiento, que son enunciados por los años fuera del territorio nacional. Las puertas cerradas remiten a la idea de baluceo y exilio que el sistema patriarcal ha conformado como cerco para la voz de la mujer, de acuerdo con los estudios de Moi (1988). Por eso, tanto Moi como Luna (1996) han señalado que la resignificación de esa voz debe darse dentro de las coordenadas de silencio en que han sido construidas. En el caso del texto de Urbano, la misma voz narradora reconoce que todavía hay una ventana abierta. Es la ventana por la cual deconstruye la realidad a través de su mirada y reflexión.

Aunque el espacio narrativo se concentra en la casa, este no es el único enclave en que se desarrolla la trama. El personaje femenino principal sale de la vivienda en los últimos capítulos. Emprende un viaje de un día que permite a la audiencia un acercamiento a su construcción desde otra perspectiva que complementa lo que sucede en la casa. Ella se dirige a una ciudad que se encuentra a treinta y seis kilómetros de su morada. Dicha ciudad se llama Atenas y forma parte de la provincia de Alajuela. Los medios de transporte en que se moviliza el personaje (autobús o camión, taxi) evidencian también esos cambios que el siglo XX ha traído a la ciudad. Asimismo, los medios se vinculan con un concepto de libertad de movimiento. Se puede decir que es la forma de generar el derecho al libre tránsito para esa identidad literaria, quien se desplaza sin el cuidado o la vigilancia de ningún otro sujeto.

Al salir de su espacio propio debe enfrentar esas situaciones de peligro e inseguridad que están en la ciudad. En las distintas etapas de la travesía siente que el personaje del fornicador la persigue: lo ve en una venta de orquídeas; sube al autobús que ella aborda para ir a La Uruca; se asume que es el conductor del taxi. Sin embargo, se sobrepone a sus temores, realiza el viaje y luego regresa a la casa, poco antes del final de la obra.

Otro aspecto por comparar se relaciona con el vocabulario empleado en las obras, que responde a sus temáticas. En ambos textos el uso del lenguaje es diáfano y la exigencia a quien lee se hace desde las técnicas narrativas utilizadas, especialmente en el caso de la obra escrita por Urbano. No obstante, la audiencia se puede encontrar ante algunos términos que podrían resultar desconocidos. En ambas obras se han destacado aquellos que presentan este rasgo y que repercuten sobre las identidades femeninas. Como lo recalca el pensamiento de Butler (2004), el lenguaje constituye el elemento clave por deconstruir en lo que respecta a la representación de la identidad femenina. Es la vía para alcanzar el objetivo de representación desde la perspectiva lingüística que deriva hacia los vínculos de poder en la sociedad. En el

caso de *Zulai* se trata de términos empleados en la organización de su sociedad y cómo se administran las cuotas de poder. En el caso de *El fornicador* algunos vocablos hacen referencia directa al sujeto femenino. En otros casos se trata de expresiones observadas por la mirada femenina en su introspección.

Los vocablos que se han analizado en *Zulai* se rescatan de las antiguas tradiciones originarias. Algunos de los términos ofrecen la traducción para facilitar el entendimiento. Es el caso de *Siwa* (luna), *awas* (curanderos), *waa-kon* (lecho real) y *bucurú* (maleficio). Este último, también encontrado de la forma *bukurú* se le relaciona con los cadáveres, de acuerdo con José Amador (1982). Otros términos pueden entenderse también en el contexto, pero la precisión no es tan clara. Son los casos de *Gran Usékara*, *suquias* y *tzugur*.

Se ha podido indagar que el *usékara* es un sacerdote o chamán y en algunas investigaciones arqueológicas se la asocia con la práctica de los sacrificios rituales (Lines, 1958). El *suquia* o *sukia* es un término referido a quien practica la medicina. Dentro de algunas cosmovisiones originarias de la actual Centroamérica el vocablo se relaciona también con artes y prácticas sacerdotales, hechiceras y adivinatorias. No obstante, no se trata de elementos separados. Por el contrario, pueden vincularse en un mismo individuo (Amador, 1982). Es José Amador quien cita al profesor Jorge Lines para colocar al término *tzugur* como sinónimo de *sukia*.

El uso de este tipo de léxico cumple su función como parte del contexto en que son construidas las identidades femeninas. Permiten hacer un análisis de contraste en cuanto a género, ya que la mayoría de los términos que evocan el concepto de poder son empleados para personajes masculinos. No obstante, se destacan dos casos en los que sí es posible relacionarlos con el sujeto femenino. Es el caso de *awa* o curanderos, lo cual era un rol vinculado a la mujer, desde una perspectiva de sanación y asistencia a la otredad. Es el caso de Guaré, por ejemplo. También el de la hechicera que trata de salvar la vida de Kaurki. De igual forma es posible encontrar paralelismo con el contexto histórico social en que fue escrita la obra. Se recuerda a los círculos de mujeres de los que formó parte María Fernández y que asumieron el desarrollo de distintas acciones benéficas a favor de la comunidad local y global (Arias, 2018).

En el caso de la obra de Urbano los vocablos de los pueblos originarios son reemplazados, por así decirlo, por lo que se llama costarriqueñismos. Una persona costarricense o que haya vivido en el país podría comprenderlos sin dificultad. Pero no se puede decir lo mismo de todo lector que se enfrente al texto. Los costarriqueñismos encontrados en *El fornicador* se pueden

clasificar en dos categorías: los propios del lenguaje cotidiano para la población de la época; la otra categoría se asocia a un contexto de mayor confianza entre hablantes, incluso son vocablos que pueden considerarse como soeces. A la primera categoría pertenecen palabras y expresiones como las siguientes: “galillo”, “tatica Dios”, “meter conversona”, “andarse con vainas” y “babiecas”. En cuanto a esta categoría algunas expresiones han caído en desuso, otras aún se mantienen en las conversaciones del pueblo costarricense. En la segunda categoría las expresiones incluidas siguen siendo parte del habla del país. Algunos ejemplos de los encontrados en *El fornicador* son “güevón”, “maricas”, “hijueputas”, “politiqueros de mierda”, “cabrón”. Si bien es cierto no se trata de términos que se utilicen de forma directa para enunciar al sujeto femenino, sí son objeto de análisis por la voz narrativa.

Este léxico da lugar a la mirada crítica del personaje femenino que asume gran parte de la narración. Es la observación que se hace a esa ciudad en contraste con la que había dejado de ver antes de ir al extranjero. Es un sujeto que abandona ese rol pasivo encontrado en la literatura de inicios de siglo, pero que tampoco se conforma con tomar acción únicamente para sí como en los textos de la década de 1920. Es una entidad pensante, reflexiva, capaz de asumir una postura crítica, lo cual es un acto político. Además, la misma mente femenina observa que muchos de esos términos son empleadas por personajes masculinos, como se verá más adelante, para referirse de forma despectiva y denigrante hacia la mujer.

El uso del lenguaje en la construcción del texto pasa por otras aristas más allá de esa terminología relacionada con la naturaleza de la narración. En el caso de *Zulai* se encuentran dos sustantivos abstractos que merecen parte del análisis. Los conceptos de obediencia y sacrificio son términos empleados en repetidas ocasiones a lo largo del texto. En ambos casos son vocablos que afectan la construcción de las identidades femeninas. El infinitivo obedecer y varias formas derivadas del mismo transmiten ideas cargadas de conflicto. Guaré educa a *Zulai*, desde su niñez, en el sentido de la obediencia. Pero cuando la niña es joven y empieza a tomar sus propias decisiones, la madre descubre que eso puede interpretarse como una acción desobediente ante lo que expresa su voz. En esas situaciones la ruptura se resuelve de forma tal que la madre acepta la voluntad de la hija. La ruptura con el mandato de obedecer no se resuelve igual cuando la diferencia es suscitada entre las mujeres de Coebí y los hombres de Dorien. En estos casos la solución pasa por la violencia, ya sea desde el castigo, la maldición o la amenaza.

La violencia genera, a su vez, otras reacciones en los personajes femeninos. Estas respuestas están basadas en el sentido del sacrificio. Por ejemplo, el que hace Guaré al recibir la maldición del bucurú antes que obligar a su hija a obedecer. Esa acción es respondida por Zulai con otro sacrificio al aceptar casarse con Kaurki para que su madre sea devuelta. Casi al final de la narración hay un retorno al concepto de sacrificio, pues Zulai prefiere morir junto a Ivdo antes que obedecer a Irzuma y casarse con él. Cabe destacar que estos conceptos (desobediencia y sacrificio) no son exclusivos de la protagonista y su madre, ya que las cuatro esposas anteriores de Kaurki deben obedecer la voz de la tradición y ser sepultadas junto a otras propiedades del cacique.

Antes de cerrar este epígrafe se pretende abordar, desde la perspectiva del uso del lenguaje, la forma en que Victoria Urbano presenta el inicio de su texto. El breve primer capítulo ya le anuncia a la audiencia que se encuentra ante una obra literaria que demandará la participación activa a lo largo de la lectura. Está formado por un párrafo de dos oraciones que llaman la atención en forma contundente desde la primera mirada: “Costa Rica es una tierra tan privilegiada que hasta el paraíso está al alcance de todos. Se alquila por veinticinco colones” (p. 67). Quien lee este párrafo setenta años después se formula de inmediato una interrogante antes de continuar al segundo capítulo. ¿Se está haciendo una afirmación sobre una sociedad igualitaria, o se trata de una expresión irónica hacia una supuesta igualdad?

La suma de los veinticinco colones será mencionada de nuevo en otro capítulo. Se trata de la cantidad monetaria que paga el fornicador para alquilar la habitación a la que lleva a una de las mujeres que conquista. Una vez alcanzado su objetivo hace desprecio de la mujer e incluso del encuentro con ella, pero no por un sentido de arrepentimiento con respecto al adulterio. Sus palabras son: “—Veinticinco colones es mucha plata para algo que se acaba tan pronto” (p. 83). Desde otro ángulo, el vocablo paraíso que es empleado en el primer capítulo encuentra conexión con el sitio alquilado por el fornicador, pues se enuncia bajo el nombre de El Edén. Como se puede observar, en el transcurso de la narración la audiencia puede hilvanar respuestas para esas interrogantes que se generan en el primer capítulo. Esa aparente igualdad en la nueva ciudad, por el contrario, ha generado inequidad entre la población citadina y la rural. Por supuesto que esa desigualdad impacta directamente sobre la mujer. Es, en este sentido, uno de los aportes que ofrece la obra de Urbano. En el epígrafe que se ha denominado *Hacia la construcción de nuevas identidades* se abordarán los significantes

encontrados en medio de ese proceso de deconstrucción / construcción de la identidad femenina costarricense.

#### 4.1.3.2. Características estructurales de ambas obras

La novela *Zulai* se conforma de introducción, tres capítulos identificados por numeración romana y un epílogo. Cada capítulo reúne distintas secuencias señaladas a través de líneas de puntos. En el caso de la obra *El fornicador*, ésta se divide en ocho epígrafes cuya separación está señalada por numeración romana. A partir del capítulo cinco se hace uso de secuencias.

Como ya se mencionó, Magda Zavala comenta acerca de la confusa identificación del género al que pertenece *Zulai*, pues se le incluye tanto dentro de la narración como del género dramático. Si bien en su publicación más reciente es presentada como cuento, las marcas genéricas particulares que se han encontrado en este análisis permiten ofrecer argumentos para considerarla como una novela corta. Precisamente a partir de la labor comparatista con la obra *Zulai*, se presenta dicho argumento en virtud de los siguientes rasgos:

- Texto organizado en capítulos, identificados con numeración romana en ambas obras.
- Uso de secuencias para organizar el texto de cada capítulo.
- Ambas obras incluyen un número importante de personajes entre los cuales se establecen relaciones de varias categorías: paralelas, antagónicas, asociativas.
- Presencia de distintas voces narrativas; en el caso de *El fornicador* sirven a la complejidad con la que es abordado el conflicto principal, el del drama familiar.
- Cierres sorprendidos; en *El fornicador* toman forma en las últimas secuencias, cuando se desdibuja la idea de la existencia de esa vida para una supuesta protagonista que encarnaba la voz narrativa. En el caso de *Zulai*, es el epílogo el que abre nuevas perspectivas sobre la obra luego de su final.
- Creación de distintas caras o máscaras para elementos que son clave en la narración. En *Zulai* los nombres dan vida y forma a los personajes creados por Fernández para desarrollar la historia; pero luego se descubre que tienen un sentido más allá de los personajes pues representan territorios con coordenadas espaciotemporales que son parte de la historia universal. En el relato de *El fornicador* es la misma construcción del sujeto femenino la que se

puede comprender a través de distintas caras, que son representadas por cada una de las mujeres que interactúan en la narración.

-Dentro de la estructura interna de las obras, además de los propios significantes empleados como parte de su diversidad, hay elementos coincidentes con uso representativo similar: armas que traspasan corazones, flores cargadas de significados, así como elementos naturales y artificiales que merecen ser analizados.

## 4.2. Personajes femeninos y sus relaciones con los elementos narrativos

### 4.2.1. Comparación de los planos narrativos

La voz narrativa en *Zulai* se presenta a la audiencia en tres distintas modalidades. En la parte introductoria la narración se encuentra en primera persona. En ese contexto específico se halla una voz intradiegética que suscita la idea de un relato autobiográfico por parte de la escritora. La narradora cuenta que en el año 1907 encontró “un promontorio circular, al Oeste de un cementerio indio, rodeado de ancha pared de piedras, conteniendo 15 tumbas” (p. 22). Los eventos fantásticos que se desencadenan de ese hallazgo convierten a la narradora en un testigo de otro tiempo, siglos atrás.

En los tres capítulos en que se desarrolla la novela, desaparece casi por completo la voz en primera persona para dar paso a la narración en modo impersonal. Esta voz da espacio a *Zulai* como la verdadera protagonista del relato. La audiencia se encuentra ante una narración omnisciente que, en momentos fugaces, se transforma por el uso del modo imperativo en primera persona plural. Ese uso del plural tiene una intención clara pues permite llamar la atención en momentos en que introduce algún actante o bien cuando se asocia al tratamiento del tiempo, ya sea mediante analepsis o prolepsis que llevan a distintos momentos de la trama en que se desarrolla el personaje de *Zulai*. Un ejemplo de lo anterior es cuando llama la atención sobre el contexto cultural del personaje al enunciar “la suerte del antiquísimo pueblo precolombino de cuya costumbre nos vamos a ocupar” (p. 26). O bien cuando se anuncia un cambio en el plano narrativo y la voz narradora invita a que “veamos qué ocurrió en la sala mortuoria del Palenque, después de la huida de Hianté y sus jóvenes protegidos.” (p. 62)

Al final de la obra, en el epílogo, se regresa al punto de partida. La narración está en primera persona y vuelve a ofrecerse como un relato autobiográfico. Esa voz relata una experiencia onírica en donde recibe la revelación de los significados de esa historia a la que ha podido tener acceso. Como se puede inferir, la misma voz narrativa es un elemento que se utiliza para la construcción de las identidades femeninas. María Fernández se involucra directamente con los hechos que se presentan a inicios del siglo XX: los hallazgos arqueológicos que le prestan la inspiración para escribir su novela. La escritora tiene un papel crucial dentro del relato como receptora de una revelación. Es su voz la que le permite presentarse como protagonista en el plano temporal del siglo XX. La misma voz que construye el protagonismo de otra mujer en el relato que se puede ubicar entre los siglos XV y XVI. De acuerdo con lo anterior, el juego entre voces narrativas en la obra de María Fernández está bien delimitado. La primera persona se asocia con los eventos que suceden en el siglo XX, tanto en la introducción como en el epílogo. La narración omnisciente es utilizada para relatar la historia de *Zulai*.

Según Eva María Flores (2005), la toma de conciencia de la mujer sobre sí misma en el contexto literario debe partir de la voz de la escritora. Esa voz se personifica en la narración en primera persona que se presenta en la introducción de *Zulai*. Rompe con el silencio impuesto por el sistema del cual hacen mención tanto Butler (2007) como Luna (1996) y se manifiesta como un ejemplo de las disrupciones que señala Showalter (1990). La representación literaria rompe con lo establecido para la mujer, porque deja de ser sujeto pasivo en la novela. Pero, de forma aún más significativa, porque se construye desde condiciones en las que su discurso también tiene autoridad en la construcción de conocimiento científico.

En *El fornicador* también se encuentra el juego de voces narrativas, pero su uso se alterna a lo largo de la obra. Este aspecto ya había sido analizado tanto por Chase (1979) como por Aldaya (1978), quienes hacen hincapié en el uso de técnicas narrativas experimentales por parte de la autora. Varios de los capítulos son construidos a través de una voz narradora intradiegetica en primera persona. Antes de llegar al capítulo final se interpreta esa voz como la de la protagonista, la dueña de la casa, de la cual nunca se conoce el nombre. Esto tiene explicación al finalizar el texto pues se descubre que es la hija nonata de la mujer asesinada por Luis Emilio (mujer de la cual tampoco se llega a conocer el nombre).

Se trata, por tanto, de una voz disruptiva (Showalter, 1990). La voz se convierte en una representación de resistencia que rompe con las categorías del silencio impuestas (Luna,

1996). La voz es silenciada en el texto a través de un asesinato, sin embargo, emerge para ocupar un lugar protagónico mediante el cual se van ofreciendo a la audiencia las causas del mutismo. Para ello, la narración acude a otros elementos como el recurso del monólogo interior con el cual media el conocimiento de los pensamientos que le provoca el diálogo entre el fornicador y su amigo. Es una reflexión acerca de los interlocutores, sus actitudes hacia la sexualidad y la conexión que encuentra con los cambios que observa en la sociedad costarricense.

Además del monólogo interior utiliza el estilo indirecto libre. Gracias a este recurso la audiencia puede acercarse a la voz de Luis Emilio y su esposa. Se trata de fragmentos que permiten comprender los temores que enfrenta la protagonista cuando sale de la casa. Hay una relación directa y de correspondencia entre los personajes de la madre y la hija nonata. El relato traslada las vivencias de la primera a la voz narrativa. Esas manifestaciones representadas cobran el significado total al final del texto, pero también se van construyendo mediante distintos elementos semánticos que serán interpretados más adelante.

El estilo de narración descrito es interrumpido, en algunas secuencias, para dar paso a una voz omnisciente. Su mayor peso lo tiene en el último capítulo. Cuando María muere desaparece también la voz narrativa en primera persona. María era la única mujer que tenía noción de la muerte de la madre y su bebé, por tanto, ese recuerdo se desvanece con su fallecimiento. Entonces la narración en tercera persona asume la responsabilidad de aportar una síntesis de lo sucedido. El relato se complementa con el uso de un recorte de periódico que contiene la información de ese secreto que guardó María por varios años.

#### 4.2.1.1. Sistema de planos conectados

Al comprender el texto de *Zulai* como un sistema se puede observar la forma en que el mismo está formado por dos planos separados en el tiempo, pero que acontecen en el mismo plano físico: el valle de Tucurrique, en Cartago. El plano en donde inicia la novela tiene una ubicación temporal explícita: 1907. Es en esa delimitación espaciotemporal donde se encuentra la voz narradora. Pertenecen a ese plano elementos concretos que se enlazan luego en la narración: las tumbas indígenas en donde encuentran cráneos humanos y un cacharro pintado con una cruz roja. En este mismo plano surge el recurso fantástico de la alucinación que experimenta

la narradora y el evento en el que se produce el texto literario, que podría identificarse con una canalización de un mensaje o de una historia antigua. Es ese evento el que conecta con el otro plano o sistema del texto: el palenque Dorien.

El palenque comparte el espacio con el plano en donde es creado el texto, lo que se puede inferir por la relación entre las tumbas y los hechos en que mueren Ivdo, Zulai y las otras esposas del cacique Kaurki. En cuanto al tiempo de esos hechos, la inferencia se logra gracias al momento en que llegan los invasores del reino de Kirabéi. Lo anterior permite ubicar el relato entre finales del siglo XV e inicios del XVI. No obstante, esta interpretación se hace desde la perspectiva del tiempo cronológico y lineal, no como lo expone el epílogo de la misma novela.

Dentro de la narración el punto de ingreso al relato es el momento en que el mencionado cacique está agonizando. Al plano del palenque Dorien corresponden los personajes masculinos de Kaurki, Irzuma y Adaum. También se ubican las mujeres esposas del cacique: Quetzalía, Guaraina, Huatla y Yami. De igual forma se encuentran otras figuras relacionadas con las jerarquías de esta organización social: *usékar*, *suquia*, *awa* y *tzugur*. El surgimiento de actantes vinculados con el castigo como el *bucurú*, o con la muerte como la bocaracá y la hoguera, tienen lugar en este plano. Otro elemento importante en este relato, de carácter premonitorio, es la muerte de la cierva a causa de una flecha que dispara Kaurki directo a su corazón.

Las ideas o conceptos más importantes en este plano narrativo toman lugar desde las tradiciones y la organización jerárquica de los pueblos originarios. Por lo anterior se resalta también el concepto de poder. Se observa el vínculo matrimonial desde una perspectiva de obligación, cuya decisión se asume por parte del cacique. Esta decisión convierte a la esposa en propiedad incluso más allá de la muerte del marido. También es posible destacar la dualidad de desobediencia y castigo, en donde se enlazan otras ideas como la de la maldición que es eliminada gracias al sacrificio.

El plano de Dorien contiene dentro de sus límites un espacio menor que presenta relativa autonomía. Es el sitio donde vive Zulai con Mamita Guaré. Ambos espacios están conectados ya sea por elementos propios del tratamiento del tiempo en la narración, o bien eventos puntuales dentro de ella: un vínculo de necesidad para trocar artículos de consumo o el cumplimiento de roles dentro de la organización y la tradición del pueblo. Además de los

personajes femeninos mencionados, este es el espacio propio de Hianté. También es el plano con el que se asocia a Ivdo a partir del momento de su regreso. En este espacio las referencias a la naturaleza son más amplias, en donde tiene mucha importancia la forma en que se describe la exuberancia del lugar. Se trata del sitio en donde los personajes encuentran refugio, alimento, lugar para el desarrollo de sus actividades, así como una idealización del vínculo entre el ser humano y la naturaleza.

Pero los nexos que nacen en este espacio también son de orden humano. A este plano pertenecen las relaciones de maternidad, amistad fraterna, la lealtad y el amor romántico. Vinculado con esa idealización de la naturaleza surge el amor entre Zulai y el joven Ivdo. Se encuentra también la idea del enlace matrimonial, solamente que en este caso es un deseo libre que surge en ambos personajes. Ese aspecto de libertad queda asociado a la flor y el amuleto que intercambian como signo del enlace.

Antes de cerrar este apartado, es necesario mencionar un elemento que escapa a la categorización de los dos planos analizados. Es el que representa Yurán y constituye una especie de puente entre el mundo de Zulai y el palenque, pero que se asume desde los conceptos de amistad y lealtad. Ese rol de puente que tiene el personaje da respuesta a lo que analiza Showalter (1990) acerca de las relaciones de género. Los límites en condiciones y roles que se empiezan a desdibujar desde finales del siglo XIX no son exclusivas de la condición de ser mujer, ya que también se busca la transformación desde construcciones masculinas como la de Yurán. Por eso la importancia que tiene dentro del texto de *Zulai* debido a la forma en que se distancia del plan jerárquico del palenque para asumir un rol distinto en relación con la mujer.

#### 4.2.1.2. Como en ondas: los círculos concéntricos

Desde la perspectiva de la estructura interna de las obras, así como las técnicas narrativas empleadas en las obras de estudio, se evidenció mayor grado de complejidad en el texto de Victoria Urbano. Sin embargo, hay diferencias cuando se analizan desde una perspectiva sistemática. Estas diferencias no tienen que ver con un sentido de complejidad o ausencia de ella; se trata de la forma en que se puede organizar a los distintos elementos de ambos sistemas. Como se apreció anteriormente, el tratamiento del tiempo hace que en *Zulai* la

trama se desarrolle mientras se cruza por planos, tanto espaciales como temporales. Cada plano reúne sus propios códigos, pero se encuentran interconectados para dar lugar a la construcción de los personajes y sus relaciones.

En *El fornicador* el sistema del texto bien puede ser representado como un diagrama de círculos concéntricos, donde el epicentro es la casa en la que transcurren varios capítulos de la novela. El núcleo de ese epicentro es la habitación que no fue alterada: el dormitorio de la pareja matrimonial. El movimiento entre los círculos del sistema lo marca la voz narradora, cuando sale de la casa y entra al círculo de la ciudad para luego extenderse hasta el plano fuera de la ciudad, entrando así a otra esfera: el país. Luego hace el viaje de regreso hasta llegar, nuevamente, a la casa.

El dormitorio es un ambiente que cumple parte de un rol premonitorio, como el que cumple la cierva en *Zulai*. Se recuerdan elementos ya mencionados: las sábanas blancas, la rosa roja, el espejo, los pisos brillantes y el retrato de la madre. En este núcleo se presenta una de las imágenes que muestran el corazón de la madre comparado con la rosa.

La casa, como ya se sabe, es el círculo central de la novela. Se trata de la casa que no se vende. Es un espacio habitado por mujeres: la narradora, María, Matilde y Cecilia. Es el espacio en donde se construyen estas cuatro identidades. También es el espacio de los sueños y de los recuerdos. De la casa se destaca el rol que cumple la ventana como acceso a las memorias que son reveladas y a otras realidades, que no son del todo ajenas a la vida interna del inmueble; también tienen importancia el árbol de limón dulce y la planta de ruda. Al igual que el dormitorio, en la casa hay retratos que se relacionan estrechamente con la voz narradora.

La casa es la representación del espacio privado que se contrapone al espacio público. Como lo han mencionado Showalter (1990) y Luna (1996) el área doméstica y privada es la que el sistema patriarcal delimita para la mujer a través de argumentos que pasan por lo cultural, moral y hasta biológico. En *El fornicador* el espacio externo inmediato a la casa es el círculo de la ciudad. Es el espacio del fornicador y su amigo. También es el espacio donde aparece Florencio a través del cual se tiene una mirada a la realidad de otras mujeres costarricenses, las que no viven en la capital. En la ciudad se encuentra el uso del lenguaje que puede ser considerado soez. También allí tienen lugar las conversaciones de temática sexual, donde se planean y comentan los encuentros adúlteros. En la esfera de la ciudad se encuentran las orquídeas que luego son llevadas al círculo de la casa. Este elemento adquiere también una

importancia en el hecho de que la ciudad representa una situación de persecución hacia la narradora. Además de todo lo mencionado se debe agregar que en la ciudad tiene lugar la alusión reiterativa a los veinticinco colones.

Al respecto, la primera mención a esa cifra monetaria se encuentra en el breve primer capítulo y está ubicado en la esfera del país. No obstante, esta cantidad utilizada como metáfora es mencionada luego en las conversaciones de la ciudad y escuchada por quien representa a la voz narradora principal dentro de la casa. Representa tensiones entre esa esfera pública y privada, que remite a la idea de la desigualdad. Las condiciones que carecen de igualdad entre géneros y ocasionan conflictos de diversa índole. La esfera privada es la casa, el espacio de la mujer. La casa que no se vende según la reiteración que se utiliza varias veces en el relato. ¿Está implicado el concepto de cambio en esa idea de venta? Una realidad que no cambia, sin embargo, logra producir el incipiente desarrollo de nuevas identidades para el sujeto femenino. Es una muestra de lo que ya fue mencionado por Toril Moi (1998) sobre las relaciones contradictorias que se pueden observar en los elementos que conforman el sistema de un texto literario, que evidencian esas contradicciones en las que se puede comprender al sujeto femenino.

Como parte de estas tensiones también se debe acotar que en el círculo de la ciudad se encuentra la idea del viaje como espacio de reflexión y contraste entre dos espacios urbanos distintos: el de la capital y el que está localizado en la provincia de Alajuela. El círculo que representa al país también ofrece el elemento del espejo, al igual que en el dormitorio. Por tanto, es un elemento que se encuentra en las dos esferas más lejanas entre sí del sistema descrito.

#### 4.2.2. La construcción de personajes en la dinámica de los elementos del texto

##### 4.2.2.1. Entre la autonomía y la obediencia

El personaje principal de la obra de Fernández, *Zulai*, junto con su madre Guaré y la amiga Hianté son construidas a orillas del río Coebí. Aunque es un territorio que forma parte del palenque Dorien, el hecho de estar ubicado a relativa distancia del centro de poder les ofrece autonomía y libertad. Esa libertad está vinculada de forma estrecha al entorno natural que las

rodea. Antes de la aparición de Ivdo en el relato estas mujeres desarrollan su existencia sin depender de nadie. En el caso de Guaré el relato permite conocer que “la voluntad de esta mujer bondadosa, llena de fe, sugería la idea de curación, y pronto sus enfermos gozaban de completo alivio. Así se popularizó su nombre, y nadie hablaba de Guaré sino con cariño” (p. 30). En las tradiciones originarias costarricenses, aún las comunidades lejanas que mantienen parte de su cosmovisión en pleno siglo XXI, es respetada y valorada la figura de quienes practican la medicina natural de manera alternativa a la científica. Por tanto, dentro del sistema creado como texto literario, Guaré era una figura de poder distinta al de personajes como Kaurki o Irzuma. Era una figura más cercana a la gente del pueblo de la cual ella formaba parte. La construcción de esta identidad femenina se puede considerar un antecedente de una de las representaciones analizadas por Ugarte Barquero (2011) a partir de los *Cuentos de mi tía Panchita*. Se trata del uso que hace Carmen Lyra sobre el arquetipo de la bruja para personajes femeninos asociados a la sabiduría popular. Guaré reúne esas ideas y las materializa a través del servicio de curación para su comunidad.

Las actividades como curandera las combinó con su rol de madre, formadora de Zulai. “Guaré, viendo corretear a Zulai por aquel rincón encantado, creyó que ésta era la más graciosa de sus flores y no descuidó su cultivo. Empezó por inspirarle el sentimiento de la obediencia, labor fácil, dado su carácter suave” (p. 30). A lo largo de la novela es frecuente el encuentro con el sustantivo obediencia y las formas verbales conectadas a él. Ya sea la educación hacia la obediencia dada por Guaré a Zulai; los momentos en que Zulai promete obediencia a Ivdo; la obediencia que exigen los caciques a sus esposas y sus súbditos, argumentada desde la perspectiva de la tradición. Este es un tema que rodea la historia de amor entre los protagonistas.

De la cita incluida en el párrafo anterior se recalca ese sentido de libertad en el cual se da el desarrollo del personaje de Zulai, a través del infinitivo corretear. Sin embargo, se construye la metáfora del personaje como una flor, que se debe cuidar y educar a partir de la obediencia. En cuanto a Hianté, esta joven permite reforzar el sentido de la lealtad y apoyo entre mujeres, lo que hoy será llamado sororidad. Su voz, aunque de manera breve, tiene lugar dentro del plano de Coebí, ya que “era ésta una india joven, inteligente y de facciones bellas, entendida en el arte de hilar y tejer hamacas, y cuya voz dulce y armoniosa era el encanto de cuantos la escuchaban” (p. 31).

Pero esta autonomía se desdibuja e incluso es seriamente amenazada por la interacción con el plano de Dorien. La desobediencia ante la figura del cacique es castigada y maldecida a través de la figura del bucurú. Durante los dos primeros capítulos de la novela se comprende el poder absoluto como algo ligado a la figura de Kaurki; incluso las referencias a él emplean adjetivos que denotan esa condición. Tal es el caso de la previsión de hechos que hace Ivdo cuando dirige a Zulai las siguientes palabras: “Comprende el malvado que tú, al notar su ausencia, llegarás en su busca, y este momento lo aguarda él con sed ardiente para enseñarte todo su poder y amedrentarte, exigiendo ser tu dueño a cambio del despertar de tu madre” (p. 44). El uso del sustantivo dueño se presenta en varias ocasiones, objetivando al sujeto femenino para convertirlo en una propiedad. Aún en la agonía de Kaurki, cuando “transcurren las horas y se extingue poco a poco la vida de aquel cacique -dueño y señor de la joven descrita-” (p. 28).

Tras la muerte de este cacique se descubre que la obediencia y sumisión sin cuestionamiento trascienden a su vida física. Es una situación de orden estructural social, en donde otras figuras están a cargo de mantener los lineamientos dados. La jerarquía compuesta de otras figuras, al parecer desde el sentido espiritual, también protegen el peso de la tradición. Zulai debe cumplir con lo que dicta la costumbre por eso “se vió [sic] desterrada de su encantado paraíso, lejos de su amado, y enterrada viva en el día terrible de la fiesta de los huesos” (p. 67). Aunque Irzuma quiere salvarla de ese destino lo intenta con la intención de casarse con ella. De nuevo sin el consentimiento de la joven, solamente la obediencia es lo esperado. Otra evidencia del carácter sistémico en esta construcción del sujeto femenino radica en que la obediencia exigida no es algo que se espera de manera particular en Zulai. Las esposas cumplen también con su papel en la Ceremonia de los Huesos y lo hacen con actitud sumisa. El sacrificio es parte de su realidad, así como el de Zulai. En este segundo caso el sacrificio se había dado en el momento en que ella quiere salvar a su madre. La falta de sumisión es una actitud considerada al margen del sistema: Hianté y Yurán, para ayudar a su amiga, deben esconderse y pasar desapercibidos pues saben que se exponen al castigo por sus acciones.

Lo que se ha identificado como dos planos interconectados, Dorien y Coebí, muestran en el texto esa interacción en lo que se ha denominado el centro y la periferia (Even-Zohar, 1990). Dentro de este sistema que es el texto literario de *Zulai*, un concepto o construcción queda en medio de la dinámica: el de la unión matrimonial. Ya se ha analizado cómo el plano de Dorien

lo coloca desde una perspectiva de elección por parte del cacique, de muestra de poderío y que se debe acatar desde la sumisión y la obediencia como parte de la construcción para el sujeto femenino. Esta no es la única perspectiva que ofrece la novela. En el plano de Coebí, en medio de la exuberancia de la naturaleza, la libertad y la autonomía, surge el anhelo de un enlace entre Zulai e Ivdo desde un acuerdo consensuado. Esto se llega a realizar de espaldas a Dorien y su jerarquía, pero es interrumpido luego por el peso del compromiso que tiene Zulai con la tradición y la Ceremonia de los Huesos.

La libertad y autonomía con que el personaje de Zulai se había construido en Coebí se hace presente en múltiples ocasiones dentro del plano de Dorien. Cuando decide sacrificarse y aceptar el matrimonio con Kaurki con tal de salvar a su madre; cuando decide escapar en medio del desfile de la Ceremonia de los Huesos; de otro modo, pero también a modo de declaración de libertad, decide suicidarse para morir junto a Ivdo, aunque es interrumpida en la acción. La muestra de mayor autonomía es cuando rechaza el ofrecimiento de Irzuma delante del pueblo y prefiere morir. Es posible que las palabras dedicadas al personaje de Yami se puedan también transferir a Zulai en ese momento: “la cual se irguió terrible, amenazante y bella” (p. 86).

Coebí no es un lugar del todo independiente del cacicazgo; es parte del territorio y Guaré había educado a su hija bajo el modelo de obediencia. La diferencia estriba en que Zulai decide en qué momento y a qué personaje guarda esa sumisión. En el reencuentro de ella con Ivdo, el relato menciona que “en el semblante de la india se reflejó el vehemente deseo de servir, amar y obedecer a este hombre subyugador; levantó sus ojos húmedos, y llena de dulzura y sentimiento, le habló” (p. 38). En otros momentos del texto las palabras que Zulai dirige a su pareja en los distintos diálogos pasan por un “—no temas, Ivdo; yo te obedeceré” (p. 46), hasta una declaración de la mirada que hace sobre sí misma, al expresar “quiero ser siempre pequeña, siempre débil, para que tú me protejas” (p. 39).

Algo importante dentro del análisis es que el personaje de Zulai funde en sí mismo los dos conceptos clave que se han venido discutiendo: la libertad de Coebí y la obediencia de Dorien. Como sujeto femenino permite comprender lo que Ana Isabel Martín (2018) asume como el peso de la tradición y las normas de roles sociales que forman parte de las obras literarias. Por otra parte, se percibe el germen de la contradicción en la búsqueda de libertad que puede transmutar en sumisión voluntaria según sean las condiciones. Lo anterior encuentra relación

con el análisis sobre contradicciones que hace Moi (1998), como parte del devenir histórico de las producciones culturales. Las aperturas y cambios en roles de género no suceden de manera espontánea, se van suscitando progresiva y paulatinamente.

#### 4.2.2.2. Relaciones paralelas, asociativas, contrarias y antagónicas

El análisis de las representaciones y relaciones de los personajes femeninos de las obras de estudio evidencia un texto más directo y crítico en *El fornicador*. En parte, se debe a las más de cuatro décadas que separan ambas obras. En el caso de la novela de *Zulai*, además de su temática indigenista, el discurso se presenta desde la idealización de actitudes como el sacrificio y la lealtad. El elemento de la naturaleza sin rasgos de industrialización contribuye a generar ese efecto en la audiencia. Pero la obra de Victoria Urbano puede insertarse perfectamente dentro del realismo social que ya se hizo presente en la generación de 1940. Más allá de los aspectos psicológicos que se encuentran en la novela y el peso semántico de los signos empleados por la escritora, *El fornicador* permite el acercamiento con el retrato de la sociedad que ella estaba observando, desde situaciones cotidianas ciudadanas.

Como ya fue señalado, el ámbito de la casa ocupa la mayor parte de las acciones en la novela. La descripción que se hace al inicio del tercer capítulo habla de un anacronismo, rasgo que se podrá identificar también en las interacciones entre las personas y los recuerdos construidos en el lugar:

Mi casa solariega, en pleno centro de San José, es ya casi una rareza, una de esas casas que en otros países más amantes de la historia protegerían con celo declarándolas patrimonio nacional. Pero en el nuestro, donde lo antiguo se descarta como viejo y donde el lujo hay que ostentarlo por los muros de fuera, aunque dentro se viva como un patio de vecinos, con deudas y vergüenzas, estas casas resultan un anacronismo cuyo único valor está en el terreno céntrico. (p. 69).

Esa rareza de casa es el espacio en donde se construyen las identidades literarias femeninas. Cada una corresponde con una cara muy distinta dentro de la narración, pero logran convivir en el tiempo propio del relato. La variedad en identidades literarias es consecuente con la línea evolutiva en la narración costarricense de acuerdo con Mondol (2019), que permite reconocer sujetos fuera de los círculos oligárquicos. Se destaca la figura de la mujer que había

quedado por fuera en las producciones literarias previas a 1940: la mujer obrera de la ciudad, que generalmente desempeñaba tareas domésticas a cambio de un salario. Mujeres como María y Matilde eran contratadas por mujeres de la clase alta o la incipiente clase media josefina de mediados de siglo. Algunas de ellas habían dejado sus espacios rurales para migrar a la capital en busca de empleo. En el caso de Cecilia, si bien es cierto pertenece al mismo ámbito que su madre Matilde, ella tiene otras aspiraciones y no quiere repetir el ciclo de servicio doméstico como el que había conocido dentro de la casa y que se evidencia en expresiones como la siguiente: “María se fue refunfuñando para la cocina. Tenía años de servir en casa” (p. 83). En los estudios sobre el sujeto femenino literario costarricense, previos a este trabajo, aún no figura el análisis de la construcción de este modelo de personaje.

A diferencia de *Zulai* y *Guaré*, María y Matilde no deben decidir entre una obediencia o sumisión al género masculino que se acata bajo las condiciones del amor o del miedo. De hecho, Matilde estaba a cargo del cuidado y crianza de su hija Cecilia como una madre soltera, cuando el padre de la muchacha decide abandonar su responsabilidad.

Como se recordará, en *Zulai* el tema de la obediencia está vinculado a la jerarquía social. Esa jerarquía se encuentra en *El fornicador* a lo interno de la vida cotidiana. Una jerarquía organizada entre patronas y empleadas domésticas en donde cada quien debe asumir el rol que le corresponde sin posibilidad de hacer alguna diferencia, especialmente para quienes estaban en la periferia. La voz de María es la que da forma a la tradición y al estado en que se había organizado la sociedad.

El caso de Matilde es un personaje que muestra poco su voz en el relato. La misma se conoce a través de las voces de Cecilia o de María. Matilde es la madre que educa a su hija para continuar el sistema establecido, pero que la apoya en cuanto se entera que Cecilia se niega a ese destino. La postura de la joven también es apoyada por la narradora. Uno de los significativos diálogos entre la narradora y María permite ilustrar estas dinámicas internas, que evidencian relaciones tanto asociativas y paralelas como contradictorias:

—Ahora se le ha metido a la señoritinga de Cecilia que no quiere ser cocinera y Matilde le celebra sus gracias.

—Derecho tiene a ambicionar otra cosa.

—Pa’su perdición.

— ¿Y qué quiere ser Cecilia?

—Teclar con los dedos.

—No sabía que tenía inclinación de pianista.

— ¡No, ¡qué va! Lo que quiere es teclear con ese artefacto que tiene Ud. en el escritorio.

—Pues si eso quiere, yo le pagaré las clases de mecanografía.

—Mejor que no la oiga, niña, pues ya bastante taconeaba desde que sabe firmar (p. 93).

Se puede apreciar la voz fuerte y definida de María a través de esas intervenciones dialógicas. Ella había dedicado su existencia al cuidado de esa familia. Se mantiene en ese rol incluso después que el crimen intrafamiliar termina con la vida de los habitantes del hogar. Ella se convierte en la cuidadora de la casa que no se vende. Es la custodia de la historia, sus secretos y sus fantasmas. Tanto que, gracias a la figura de María, en gran parte, se puede construir la voz narradora que tiene tanta presencia como la de una protagonista. Es justo la voz narradora quien expresa estas palabras al referirse a María: “en su corazón fui creciendo como creció el limonero en la estrella de su cuna” (p. 109).

La narradora y su madre son las identidades femeninas sin identidad: carecen de nombre. La figura de la madre será analizada como parte del núcleo de la casa: el dormitorio matrimonial. En el caso de la narradora, es hasta el final de la novela cuando se descubre que no se trata de un personaje concreto. Es la niña que murió dentro del vientre materno, que luego es bautizada y sepultada por María. La narradora se forma, en parte, como de distintos efluvios que toma de las otras identidades femeninas. Ella es la imagen de los sueños que ha tenido María alrededor de la imagen de esa niña que no llegó a nacer; es la representación de la madre, de los recuerdos y los acontecimientos que son parte de la tragedia familiar; es la materialización también de los sueños de Cecilia y, por qué no, los que llegó quizá a tener Matilde y por eso los celebra en la figura de su hija. Las identidades femeninas sin identidad y sin nombre evocan la idea del exilio que ha presentado Toril Moi (1998). Se vinculan a los sujetos silenciados culturalmente en palabras de Lola Luna (1996).

Aunque la figura de la narradora se enmarca en las identidades sin nombre, en el devenir del texto se presenta de manera compleja porque no está formada únicamente de las caras de las otras mujeres. También tiene una voz propia. Reúne esas voces silenciadas y les da caracterización: asume la categoría en plural que Judith Butler (2007) señala bajo la

importancia de hacer visibles los intereses de los colectivos femeninos en las sociedades. La voz de la narradora es la de una mujer autónoma, capaz de tomar decisiones, que se enfrenta al cuidado casi impositivo de María para decirle: “¡A mi edad soy dueña de hacer lo que quiero y hoy quiero salir!” (p. 100). Ella es capaz de reconocer el mismo deseo de autonomía en otra mujer y solidarizarse con ella. Lo expresó a María, pero también a la misma Cecilia en un diálogo como el que sigue:

“—Ya usted sabe que a mí me gustaría ser instruida como Ud. y amante de la lectura, pero es muy difícil cambiarle la concha a la tortuga.

—No te desespere, Cecilia, persevera y vencerás” (p. 97).

Se trata de un personaje que enfrenta temores, los propios y también los de otras mujeres. Sin embargo, se impone su determinación. En la escena en donde María está muy preocupada por el incremento de robos en la ciudad y el temor que entren a la casa con ese fin, la narradora señala: “No se alarme María, ya procuraremos que nadie se nos meta” (p. 83). De igual forma, cuando viaja en el taxi hacia Atenas, teme que la imagen del taxista en el retrovisor reproduzca la del fornicador que la perseguía. Ella decide centrarse en sus propios pensamientos y concluye: “así volví a sentirme libre y fuerte dentro de mí misma y me olvidé del espejo” (p. 106). Todo lo anterior, además, se da en conjunción con la construcción de una persona observante, reflexiva y crítica ante su realidad. Expresiones como la de “¿por qué era pequeña mi patria?” (p. 74) son frecuentes y reiterativas en el texto.

El espejo mencionado anteriormente (el del taxi) se encuentra dentro del plano del país, la esfera más amplia de los planos en que se mueve la narradora. Este elemento tiene conexión directa con la esfera nuclear: el dormitorio matrimonial, que se ha denominado acá como el espacio de la madre. Ella, en su diálogo con el esposo, confiesa:

“—Luis Emilio, los espejos me dan miedo...

— ¿Por qué?

—Porque me cambian y me enseñan diferentes caras de mí misma” (p. 99).

Nuevamente se asoma esa idea de los distintos reflejos reunidos en la voz de la narradora. Esta vez es señalado desde la voz que trae el recuerdo de la madre. El dormitorio matrimonial ha sido analizado como núcleo del sistema de círculos en que se interpreta la organización del texto. Esto no se debe únicamente a que sea la esfera de menor representación espacial; a su

vez se trata del lugar que guarda el secreto. El origen del drama familiar, que es custodiado por María, se asocia con esa habitación que se mantiene cerrada y nunca cambia. “La alcoba principal de la casa se mantendrá cerrada y nunca ha de sustituirse en ella el espejo que luce roto en el tocador que fue de mi difunta señora. Todo en su alcoba debe mantenerse como yo lo dejo” (p. 110). El espejo roto es el signo y recuerdo de la fatalidad.

De igual forma, la multiplicidad de imágenes a que se alude a través del recurso del espejo permite enfocar el análisis hacia el concepto de heterogeneidad. Los encasillamientos en roles específicos llegan a caer en las generalizaciones de las que advierte Judith Butler (2007), generalizaciones que además pueden bloquear la evolución en el proceso de hacer visible la voz de la mujer. Al analizar este multiperspectivismo no se interpreta la contradicción como algo contraproducente. Por el contrario, evita la imagen distorsionada y sesgada de la condición de ser mujer, en palabras de Butler.

Fuera del dormitorio y de la casa se encuentra la ciudad y la conexión con el país. Es el lugar donde se desarrollan las acciones de los personajes masculinos: principalmente el fornicador y su amigo, además de la breve intervención de Florencio, el lechero. En perspectiva sistémica, resalta la distribución de géneros y espacios, lo que destaca la diferencia entre las esferas pública y privada. En el espacio de la casa solamente conviven mujeres. Salvo el recuerdo de Luis Emilio -el padre- y el armero, todas las acciones desempeñadas en este ámbito corresponden con personajes femeninos.

Sin embargo, las voces construidas dentro del ámbito de dominio masculino deben ser consideradas también en el análisis de la construcción del sujeto femenino. Esto, por cuanto las conversaciones desarrolladas giran en torno a distintas mujeres y permiten comprender un discurso cosificante hacia el género femenino. Dicha cosificación en el discurso se concreta a partir del uso de sustantivos, pronombres y adjetivos. De igual forma, en oraciones descriptivas más amplias.

En la primera conversación entre los sujetos, cuando están acordando el préstamo del vehículo, se encuentra el siguiente diálogo:

“— ¿Qué querés, que me lleve la gran puta?”

—No, la puta se va conmigo” (p. 67).

La primera línea es una expresión usual, incluso en la actualidad, que puede implicar enojo, frustración o bien un lío demasiado serio en el que pueda estar una persona. En el caso de la segunda afirmación, dada por el personaje que se conocerá como el fornicador, deja el sentido figurado de la primera expresión y la contextualiza, usando el sustantivo *puta* para designar a la mujer con la que tendría el encuentro sexual. Siempre en el marco de esa conversación, los hombres se están refiriendo a la población homosexual del país de manera despectiva. Al respecto, indican:

“—Por mí, que todos se amelcochen, pues hay menos competencia para gozar a mis muchachas.

—A tus honradas muchachas, ¿verdad?” (p. 68).

Es evidente el uso de los pronombres posesivos que denotan un sentido de la mujer como propiedad del hombre. Si en *Zulai* hay una propiedad marcada en la Ceremonia de los Huesos, esa pertenencia es definida en *El fornicador* mediante el uso del lenguaje. Destaca también el adjetivo honradas, que se puede comprender mejor en el siguiente fragmento de la novela, que tiene lugar en la conversación posterior al encuentro sexual ya comentado.

“—Las mujeres son un asco, una pesadilla, un vicio más amargo que el tabaco de tiquicia.

—Echá pa’ fuera y contá. ¿No dijiste que la muchacha era linda y honrada?

—Mirá, lindas nos parecen todas hasta que les vemos el ombligo” (p. 84).

Hay un antes y un después de El Edén. Este nombre es el sitio en el que se había dado el encuentro entre los amantes. La mujer, de ser descrita mediante los adjetivos honrada y linda pasa a ser designada con sustantivos como asco, vicio y pesadilla. No obstante, el hecho que genera el cambio de enunciación es el encuentro que ella tiene con el mismo hombre al que se atribuye este discurso. La construcción del diálogo anterior se interpreta como el discurso generalizador mencionado por Butler (2007). El uso del lenguaje distorsionado, en este caso denigrante, se extrapola a todo el género femenino cuando el personaje hace la afirmación de que las mujeres son una pesadilla.

### 4.3. Interpretación para la comprensión de las identidades femeninas

Hasta ahora se ha realizado el análisis de la estructura y las interacciones entre los elementos que conforman el objeto de estudio, es decir, los textos literarios. También se ha observado la forma en que estas relaciones inciden sobre la construcción de las personalidades femeninas. Corresponde entonces precisar de manera concreta esos roles que se han podido identificar. En este punto se analizarán también las imágenes que han empleado las autoras de manera particular y su peso semántico, al igual que ciertas reiteraciones -particularmente en el caso del texto de Urbano- que no pueden dejarse de lado.

Al adentrarse en los significados presentes en las imágenes más importantes de las obras, es posible también identificar esas relaciones con otras esferas de producción cultural. Lo anterior como lo proponen los enfoques de la Literatura Comparada y la Teoría de Polisistemas. Pero también se hace conexión en diálogo con las confluencias de significados que hacen posible el estudio del fenómeno literario más allá de un conjunto de textos aislados y producciones individuales. Al contrario, se consideran partes articuladas de la producción creativa suscitada en el seno de lo que se conoce como humanidad, más allá de fronteras y naciones.

#### 4.3.1. Tradición y libertad; tradición o libertad

El primer rol femenino que se quiere destacar en *Zulai* es el de la mujer que tiene presencia en la comunidad y es respetada por la misma. Esta mujer tiene voz y es escuchada pero dentro de ese ámbito, no tanto bajo las estructuras del centro de poder. Es decir, su marco de acción está limitado. Su voz y su acción están enfocadas en el servicio a esa comunidad. Es la mujer que se asocia con la sanación. Se reconoce en ella bondad y amor. Es maestra de las nuevas generaciones de mujeres, especialmente en el tema de la obediencia y el respeto hacia todo aquello que se ha conformado como la tradición de su pueblo.

La limitación que se menciona en el párrafo anterior surge de la mirada hacia la mujer como propiedad del sistema. El sistema está incorporado en la figura de los caciques. La mujer es objeto, parte de su dominio y los bienes que evidencian su poder, por eso son enterradas con él cuando éste fallece. Esta mirada a la mujer se vincula con la imagen de las tumbas que contienen cráneos humanos. Del hallazgo y la posterior extracción de uno de estos cráneos se

origina la narración de *Zulai*, algo que merece su consideración desde dos perspectivas. Por un lado, se destaca el efecto de canalización, así como el del sueño que permite escribir el epílogo.

Como se mencionó páginas atrás, María Fernández fue parte de la Sociedad Teosófica (Arias, 2018; Molina, 2011). Estas sociedades y logias de principios de siglo XX estaban influenciadas, en parte, por el pensamiento espiritista que se había desarrollado previamente en Francia. Al respecto Molina ubica a *Zulai* como una obra de contenido espiritista además de indigenista. Parte del pensamiento de estos círculos era la idea de personas conocidas como médium que canalizan mensajes desde una dimensión espiritual. El alma de personas fallecidas logra comunicarse y transmitir mensajes de esta manera. La narradora intenta convencer a su audiencia de que una experiencia similar es la que permite la construcción del relato. La novela corresponde, por tanto, con ese espacio que han generado las corrientes del misticismo como una especie de plataforma desde la cual la voz femenina se puede visibilizar y, en este caso, compartir su perspectiva sobre la construcción de la identidad que da cuerpo a esa palabra (Moi, 1988).

El emerger de estas tendencias (teosofismo, espiritismo) es parte de los cambios paradigmáticos ligados al modernismo. Se trata de las nuevas perspectivas que, en la mirada de Calinescu (2002), son muestras de conciencia de crisis. Desde la nueva conciencia que va tomando forma el modernismo se distancia, por una parte, de los valores religiosos predominantes como la única vía para asumir la espiritualidad en la vida humana. De igual forma, pone bajo observación crítica el discurso científico como la única puerta de comprensión a la realidad de la cual es parte la misma existencia humana. Para el pensamiento modernista hay aspectos de la realidad que escapan a las respuestas dadas por el cientifismo, hasta ese cambio de siglo del XIX al XX. Por lo anterior, toma fuerza el misticismo como parte de esa época para constituirse en una visión alternativa que permite intentar un acercamiento a una realidad paralela, una realidad desconocida pero ante todo inexplicable desde una lógica materialista. Es interesante observar cómo las barreras de pensamiento que se abren en ese cambio de siglo no son únicamente las que limitan a las identidades genéricas. Se trata de un proceso evolutivo en la construcción de conocimiento humano, desde distintas aristas.

De regreso al texto escrito por Fernández, la otra perspectiva que se debe tomar en cuenta con respecto a los hallazgos en las tumbas indígenas es el enterramiento de personas vivas.

En el contexto de la narración de *Zulai*, se considera que es un recurso empleado por la escritora susceptible de análisis desde dos aristas que encuentran correspondencia con la construcción de la identidad femenina en el texto: el temor que nació en la Europa del medioevo, así como el concepto vinculado al binomio civilización y barbarie en América Latina.

El ser enterrado en vida ha sido un tema de interés en la literatura universal porque se vincula a un temor humano frecuente. Especialmente en condiciones de epidemias en épocas antiguas y medievales, donde las enfermedades arrasan con poblaciones casi por completo, existía ese temor de llegar a ser enterrado sin haber fallecido. Dados los vínculos culturales entre América y Europa desde finales del siglo XV, es posible pensar que ese temor se haya transmitido al contexto local. Por otra parte, como fue ya mencionado, la autora de *Zulai* fue formada académicamente en Europa al igual que muchos de sus contemporáneos y colegas escritores, representantes de la generación del Olimpo Literario.

En el texto son mujeres quienes son enterradas vivas, se trata de las esposas de Kaurki. A su vez, se trata de una mujer la que interpreta que esas personas habían sido enterradas de esa forma. Es la voz narradora, como se presenta en la introducción del texto, quien da la explicación a partir de sus observaciones sobre los cráneos encontrados en la tumba. ¿Cuál es el temor que subyace, simbólicamente, en este elemento narrativo? El temor que, en gran medida, era la realidad de la mujer de inicios del siglo XX. Una mujer sin presencia completa y autónoma, que debía depender de las decisiones tomadas por los miembros masculinos de su círculo familiar. La mujer que debía casarse por acuerdos externos y ajenos a su voluntad. También representa la realidad de la mujer sepultada en la esfera privada, la del hogar (Showalter, 1990). Esto por cuanto la esfera pública es el espacio que correspondía al género masculino, como se ha mencionado varias veces. Por tanto, el estudio, el trabajo profesional y la vida activa en la formación de la nación no eran parte de sus posibilidades.

En la literatura escrita en América en el siglo XIX también se encuentra el tema de este tipo de enterramiento. Se encuentra en la literatura hispana, tal es el caso de *Destino*, cuento de 1898 escrito por el uruguayo Alberto García Hamilton. También se localiza en la literatura escrita en inglés. El tema es reiterativo en la obra cuentística del escritor Edgar Allan Poe: *Berenice* (1835), *El barril de amontillado* (1846) y, por supuesto, *El entierro prematuro* (1844). La figura aparece ya sea ligada al concepto de una venganza o castigo, o bien como el temor a la catalepsia. En cuanto a venganza o castigo, no se encuentra en la narración de *Zulai* algún

aspecto con el cual asociarlo de manera directa. En caso de tratarse de una acción punitiva se asociaría con el peso que la tradición sostiene sobre la mujer en condición de objeto y propiedad, o sea, la falta de reconocimiento como ser humano. Cabe hacer la asociación aquí, nuevamente, con los conceptos de exilio y silencio cultural (Moi, 1988; Luna, 1996). En cuanto al temor a la catalepsia, se observa el paralelismo con la figura del *bucurú*: la maldición que Kaurki le impone a Guaré ante su desobediencia. Como ya se había comentado, José Amador ubica este término para asignarlo a los cadáveres. En el contexto de la narración, el vocablo sirve para figurar el concepto de castigo a quien rompe la norma, que ha sido establecida por el sistema, para su rol en la comunidad. La desobediencia de la mujer genera una maldición que limita el movimiento, la acción y la vida misma. Es una especie de recreación del castigo bíblico por la desobediencia de Eva al mandato de su creador.

Lo anterior también se puede comprender desde la importancia que tiene este texto en los procesos de visibilización de la mujer en ese inicio del siglo XX. Por una parte, Judith Butler (2007) ha señalado que las relaciones y diferencias entre géneros deben ser observadas en los planos donde se reproducen. Desde la perspectiva del texto de María Fernández se hace uso del simbolismo metafórico de ser sepultada en vida como un recurso para evidenciar esos constructos sociales que han intervenido las relaciones entre individuos. El mismo hecho con el que inicia la novela al descubrirse la tumba indígena es la expresión de las voces femeninas mediante la literatura. Pero también se evidencian, metafóricamente, los mecanismos de control que ha observado Showalter (1990) cuando la voz y el pensar de la identidad femenina generan desorden en el sistema imperante.

Relacionado con el mismo significado de la tumba indígena se puede añadir la perspectiva del binomio civilización y barbarie. Esto porque *Zulai* es una obra cuyo contenido se vincula a la temática indigenista. Es a partir de las primeras crónicas y relatos de Indias que la diferencia encontrada en la otredad originaria se describe como una realidad salvaje. Dicha realidad fue catalogada como una cultura de rituales crueles, sacrificios y dolor infligido hacia seres humanos en condiciones de desventaja: esclavos, vencidos en batallas o víctimas ofrecidas en ceremonias, por ejemplo. En el caso del ser enterrado en vida como recurso en la narración de Fernández, no se trata en este análisis de negar o afirmar que haya sido una práctica dentro de las tradiciones originarias en América. El elemento se analiza como un signo vinculado a la barbarie aplicada a sujetos femeninos. Un sino al que están ligadas como esposas de una

figura de poder. Un destino que las deshumaniza y convierte en objetos que extienden el poder del cacique más allá de su muerte. Como parte de la construcción literaria del sujeto femenino, se interpreta a la mujer que no tiene posibilidad de elegir un destino para sí misma, aunque el personaje masculino del cual depende haya desaparecido.

Como síntesis de lo expuesto sobre el signo del enterramiento, en *Zulai* el temor a ser sepultado en vida se convierte en una realidad, como parte de la tradición para la sociedad de Dorién. La mujer, vista como objeto y propiedad, es desterrada y enterrada viva según las mismas palabras del texto. Esta disonancia y aparente contradicción tiene sentido. Es el destierro de la libertad y de las decisiones tomadas desde su autonomía; es el destierro de la posibilidad de construir un estilo de vida en sus propias condiciones que llega al punto de ser un entierro en vida, aceptado en la forma en que lo hacen las esposas del cacique.

Esas tensiones entre el deber y el querer ser también se ven reunidas en la figura de la bocaracá. Cuando Zulai es casada con Kaurki éste es atacado y muere por el veneno de una serpiente bocaracá. Se pensaría que esto libera del todo a Zulai de su destino trágico, pero no es así. No obstante, el simbolismo de la serpiente es de carácter mitológico y muchas veces ambivalente. En el pensamiento judeocristiano es, desde el *Génesis*, la representación del mal que tienta a Eva, por lo cual ella y Adán son expulsados del paraíso. Pero no es la única vez que se encontrará esa representación en los textos bíblicos. En los enfrentamientos de Moisés con el Faraón, el báculo del libertador de Israel es convertido en serpiente para demostrar el poder de la deidad hebrea ante el panteón egipcio. En ese mismo contexto, cuando las tribus de Israel viajan por el desierto y han enfermado en gran cantidad, es Dios el que ordena a Moisés hacer una serpiente de bronce y colocarla en alto para que los enfermos sanaran. Luego, en el Nuevo Testamento, este simbolismo será comparado con el de Jesús y su sacrificio en la crucifixión. Hasta la fecha, la serpiente enrollada del dios griego Asclepio se mantiene en la simbología asociada a la profesión médica.

Desde el mito, la serpiente está involucrada con las imágenes de figuras femeninas como Artemisa, Medusa, Hécate, todas ellas arquetipos de poder desde distintas perspectivas, tanto creadoras como destructoras. En las tradiciones originarias latinoamericanas destaca la figura de la serpiente emplumada conocida como Quetzalcóatl. Si se observa a los mitos nórdicos, la serpiente Jörgmundgander tendría un papel importante en la cosmovisión del Ragnarök como parte del fin de ese universo. Esta figura está ligada al símbolo del ouroboros que representa

ese ciclo de vida y muerte, creación y destrucción que es parte de las preocupaciones humanas a lo largo de las edades de la historia.

¿Es casualidad, entonces, que sea un símbolo empleado en el texto de *Zulai*? Como se menciona, tiene un propósito que era salvar a la identidad femenina de esa obediencia impuesta. No lo hace a través de la tentación, como en el texto bíblico, pero sí tratando de mediar un destino diferente para la mujer. El hecho de encontrar a la bocaracá en medio de la selva, así como las distintas asociaciones desde el mito, remiten al concepto de frontera expuesto por Elaine Showalter (1990). La ubicación de la mujer en un espacio fronterizo entre el sistema patriarcal y la otra realidad, en la cual no hay control mediante las reglas o normas de dicho sistema. Esa región es interpretada por el orden hegemónico como una esfera salvaje, caótica y bárbara. Los textos de estudio presentan una especie de planos similares a los descritos por Showalter. No obstante, no corresponde con un espacio alejado del control patriarcal.

La serpiente bocaracá en *Zulai* cumple un rol destructor con respecto a un cacique, no así con todo el sistema. En medio de ese papel, da una oportunidad para el desarrollo de otro modelo de personaje femenino. Educada bajo la guía tradicional pero afectuosa, surge una mujer que desea ejercer su libertad y autonomía. Ha crecido en la periferia, una periferia en comunión con el espíritu libre de la naturaleza. En este rol el personaje femenino no se desprende, del todo, del espacio que le es asignado en la comunidad. Se auto reconoce como ser débil, que necesita guía y protección, pero que prefiere reconocerse en esa condición ante un hombre que ame y no ante uno que tema o le sea impuesto. No obstante, esta debilidad es transformada en altivez, valentía y en el rescate de su autonomía originaria cuando ha perdido a ese compañero. En ese momento se transforma en la heroína sacrificada.

El sacrificio ya había sido anunciado, momentos previos al actante de la bocaracá. Se encuentra en la cierva que muere por una flecha que lanza Kaurki e impacta su corazón. La cierva trata de incorporarse y huir, pero la herida es de muerte. La libertad, la autonomía y el amor entre los protagonistas están reunidos y sacrificados en el corazón de la cierva. Al igual que el animal, Ivdo y Zulai se levantan brevemente. Tienen una oportunidad de convivir en libertad cuando regresen a Coebí, pero es algo temporal hasta que se da el funesto desenlace en la Ceremonia de los Huesos y su hoguera funeraria.

#### 4.3.2. Lo fantástico y lo mágico

El uso de elementos fantásticos de orden mágico son parte de la construcción de significados en *Zulai*. Ya ha sido analizado el elemento de la maldición del *bucurú*, algo que encuentra relación con el análisis que han hecho de los cuentos escritos por Carmen Lyra. El recurso de las transformaciones que, en este caso, se vuelve un limitante opresivo en la identidad femenina de Guaré. Sin embargo, hay otros eventos del plano mágico que son los que dan lugar al inicio y conclusión de la obra. Ambas circunstancias se presentan cuando la voz narrativa es intradiegética y en primera persona. En una de ellas se recurre al recurso de la alucinación o visión, mientras que en otra se describe el contexto de un sueño.

En la introducción de la novela, después de dar el contexto del hallazgo de las tumbas indígenas, la persona que narra el relato se había llevado uno de los cráneos a su casa para la colección de antigüedades, pese a reconocer que presintió avisos para no hacerlo. Ignoró las señales asumiendo que se trataba de viejas supersticiones. Sin embargo, luego narra la siguiente experiencia repentina que tuvo en su hogar:

ví [sic] claramente delante de mis ojos formarse, en dirección a la pared de mi dormitorio, un triángulo de anchas líneas negras. Fué [sic] tan vívida esta visión, que dí [sic] por hecho que se trataba de la sombra proyectada por algún objeto y acudí a buscarlo; pero nada encontré (p. 24).

La figura se fue borrando poco a poco hasta desaparecer y ella asoció este fenómeno a la presencia del cráneo. Entonces lo llevó para darle sepultura; regresó a su casa tranquila, sin presagios extraños. No obstante, al caer la noche sintió un impulso por escribir sin detenerse, hasta que termina la historia que es relatada en los tres capítulos de *Zulai*.

Varias páginas después, el epílogo narra un sueño. En el mismo, la narradora encuentra a un anciano que le revela los significados de cada personaje dentro de *Zulai*. Las cinco esposas de Kaurki son los cinco países que forman, hoy día, el territorio centroamericano. De esta forma Dorien, que era el cacicazgo administrado por Kaurki, se comprende como América Central. Por su parte, figuras como Mamita Guaré, Ivdo, Kaurki y Yurán se encuentran relacionadas con otras sociedades originarias, tales como los mayas, incas y toltecas.

Los recursos mágicos en la narración literaria han sido empleados, en muchas ocasiones, como una forma de construir significados en los textos. En *Zulai*, tanto la visión como el sueño, son

situaciones que se manifiestan en la persona de la voz narradora, a quien ya se ha asociado con la misma escritora. La presentan como una persona a quien le ha sido revelada una historia antigua cargada de simbolismos. La revisten de una responsabilidad con la preservación y transmisión del mensaje. De igual forma, esta narradora representa a una persona con conocimiento, pues al encontrar las tumbas es quien determina que las personas habían sido enterradas vivas, de acuerdo con las posiciones de los restos óseos. Se trata, por tanto, de un texto de principios del siglo XX en donde esa representación de la mujer destaca por su protagonismo, al margen de figuras masculinas, mediado a través del recurso de lo fantástico. Parte de esos recursos se vinculan, en este texto, al concepto de misticismo en la literatura escrita por mujeres, según lo ha discutido Toril Moi (1988). Pese a que el sistema le ha dado al misticismo una carga de subjetividad y sensibilidad que lo colocan en paralelismo con la condición de ser mujer, ha sido un espacio aliado para la resignificación de lo que ello significa. En el caso de los textos analizados, el misticismo se ha vinculado con la construcción de identidades femeninas diversas. Es decir, ha facilitado los procesos de visibilización de estas identidades.

Esa utilización literaria de los elementos fantásticos de orden mágico es retomada por Victoria Urbano al crear el mundo de *El fornicador*. Se destacan, principalmente, el uso que se hace en la narración del espejo y los retratos. Ambos objetos y sus significados se relacionan con las alucinaciones que experimenta el personaje que asume gran parte de la voz narrativa. Esos significados serán desarrollados en el siguiente epígrafe.

#### 4.3.3. Hacia la construcción de nuevas identidades

En la obra *El fornicador*, Victoria Urbano presenta a su audiencia con el sujeto femenino literario construido a partir de la figura de mujeres que laboran como empleadas domésticas en casas de la capital. Pero la escritora no las dota de una personalidad homogénea. Algunas tienen una voz fuerte y determinada pero sujeta a la tradición y a mantener su papel en la sociedad. Otras tienen una voz casi imperceptible pero que parecen soñar con ideas de independencia que sí se empiezan a manifestar en las nuevas generaciones. En algunas de ellas se puede interpretar, mas no afirmar, una nueva idea del sacrificio: la mujer que sacrifica su vida personal al servicio de otra familia. Lo que sí es evidente a partir de la lectura y análisis del texto es el concepto de lealtad que trasciende la muerte física.

También dentro de esta construcción heterogénea se encuentra esa nueva generación mencionada. La voz progresista que apuesta por el estudio para no perpetuarse en el rol de sus antepasadas. Esta lectura social que presenta el texto tiene un asidero histórico. Dentro de las reformas sociales que son generadas a partir de 1940, hay avances importantes en cuanto a la educación pública que empiezan a abrir oportunidades para personas que tradicionalmente habían sido excluidas de estos derechos. La Universidad de Costa Rica fue fundada en 1940; luego, para la década de 1950 se empieza la apertura de colegios técnicos que permiten a gran parte del estudiantado en enseñanza secundaria contar con una formación técnica, lo cual les permite incorporarse al mercado laboral. Para algunas personas se convierte en su sustento económico por años; para otras fue vía para alcanzar cierto grado de independencia económica y con ella el ingreso al sistema universitario. Se había empezado a formar el concepto de movilidad social y la educación como parte de ese proceso. Las mujeres, al contar ya con el derecho al voto, pueden promover nuevos sueños.

Desde distintas perspectivas llegan a converger diferentes autores acerca de la importancia de comprender los textos literarios como parte de sistemas complejos, que dan cuenta de la construcción cultural de los pueblos (Moi, 1988; Butler, 2007, Martin, 2018). Las dinámicas sociales son cambiantes; la presencia de elementos que busquen progreso y evolución es algo esperable y necesario. Como se vio hace algunas páginas, una de las identidades femeninas en el texto de *Zulai* se puede concebir como un antecedente de la nueva construcción que se hará en la obra de Carmen Lyra de 1920: el de la mujer bruja asociada a la sabiduría y no precisamente a un arquetipo maligno. Por su parte, también hay marcas evolutivas en la construcción que hace Urbano sobre la mujer que busca construir una nueva forma de ser y estar en el mundo a través de oportunidades educativas y laborales. Urbano recupera el discurso que ya había manifestado Carlos Gagini en su literatura desde la Generación del Olimpo. Esa visión, que fue analizada por María Eugenia Acuña (1991), ya reclamaba ese papel de la educación desde la perspectiva de ser mujer. La diferencia que manifiestan los personajes en *El fornicador* estriba en una educación que no es exclusiva para las élites oligárquicas.

Ese nuevo sueño se conecta directamente con el modelo de mujer que es representado por la narradora. La mujer autónoma, con decisión propia, en este caso amante de las letras en perspectiva de productora y receptora, con autonomía e independencia, pese a que ha tenido

que construirse a partir de sus temores y los fantasmas familiares. Quizá por eso en la narración ha quedado como una figura abierta a la interpretación lectora desde la perspectiva de la existencia: ¿quién es la narradora? ¿Es una elucubración de María? ¿Es una especie de fantasma en la casa, ligada al qué hubiera pasado si...? ¿Es una narradora omnisciente enmascarada? ¿Es una máscara para la madre?

El caso es que, para esa Costa Rica pequeña de 1950 como señala el texto, la mujer costarricense estaba iniciando un proceso que aún hoy se mantiene en construcción. Ese proceso en construcción puede dar respuesta a la mujer sin identidad que ya se ha mencionado. Es cierto que puede quedar en un sentido triste de la narración, envuelta en el hecho violento que tiene lugar dentro de la casa. La mujer sin identidad propia es la del espacio privado que es la casa, pues cuando sale de ese espacio puede ser colocada al nivel de las conversaciones descritas que se producen en la ciudad. Por tanto, es equiparable a las voces silenciadas culturalmente y los sujetos que se excluyen mediante distintos recursos a partir del uso del lenguaje. Pero desde el mismo uso del lenguaje y dentro del mismo sistema hegemónico, la literatura puede proponer el cómo hacer visibles a esas identidades, desde la representación lingüística y política (Butler, 2007). Incluso en identidades que estaban por manifestarse. Es por esto que las identidades sin nombre en *El fornicador* también pueden representar a la mujer que aún no se alcanzaba a mirar dentro de la sociedad costarricense. Podría ser la mujer que, en forma progresiva aunque con pasos lentos, empezaría su camino después de 1949. Al no estar aún de forma concreta en la realidad, en el sistema del texto literario queda sin nombre, como personaje en construcción.

Dentro de esa construcción identitaria hay que resaltar el elemento del espejo que se encuentra en la obra. El espejo es un símbolo que puede asociarse con la reproducción de una imagen. Con un asomo a una cara de la verdad, siempre que ese espejo sea claro y se encuentre en condiciones óptimas de funcionamiento, por así decirlo. Aunque un espejo empañado, o quebrado, también reproducirá una imagen pero con otros matices. Con el elemento del espejo también se crea una metáfora de la búsqueda de identidad. En *El Aleph* (1949) de Jorge Luis Borges son reiterativas las alusiones al espejo en medio de la descripción que hace de todo lo que llega a observar y los distintos planos de la realidad a los que se puede acercar. El tema de esa búsqueda incesante de sentido es un motivo permanente en la obra de este argentino.

La búsqueda de identidad es un proceso de planteamientos e interrogantes que puede, en ocasiones, simular la idea de un viaje. La voz narradora hace un viaje, primero en autobús y luego en taxi, desde el núcleo del plano narrativo hasta la periferia, para luego devolverse hacia el origen. Esos viajes pueden estar acompañados de afirmaciones como “hoy quiero salir” (p. 101); sentencias negativas como “mi casa no se vende” (p. 109) y cuestionamientos como “¿por qué era pequeña mi patria” (p. 74). Expresiones como las citadas son incluidas varias veces a lo largo de la novela, lo que permite ver el grado de importancia que tiene la reflexión dentro del texto. En ese viaje el espejo se hace presente de nuevo, durante la travesía que se hace en taxi.

Siempre en diálogo con la literatura latinoamericana, Enrique Díaz Álvarez (2003) encuentra y analiza las constantes menciones que hace Carlos Fuentes al elemento del espejo. Obras como *La región más transparente* (1958) y *La muerte de Artemio Cruz* (1962) reúnen varias menciones al término. Díaz Álvarez las asocia con la búsqueda de identidad como tema de interés en la obra del escritor mexicano. Algo que tiene total sentido al comprender la literatura de Fuentes como parte de la generación del Boom Latinoamericano, así como ese carácter identitario que se encuentra en la narrativa de dicho grupo.

Fuera de las fronteras literarias latinoamericanas el recurso del espejo es empleado, por ejemplo, por Fiódor Dostoyevski en *El doble* (1846). Esta novela dentro de su temática incluye una reflexión sobre la libertad desde miradas alternas como la que puede representar un doble, precisamente. Como antítesis de ese concepto de libertad, pero desde la tradición oral y las creencias de los pueblos, se ha llegado a afirmar que el espejo puede atrapar el alma de quien muere en una habitación. Por eso se cubrían durante cierto tiempo luego del fallecimiento de la persona. Puede ser uno de los sentidos que da explicación a la voz narrativa.

El espejo generaba temor en el personaje de la madre, por lo que pudiera encontrar en ellos. Por su parte, la narradora experimenta igual terror ante los elementos de los retratos. Las interacciones entre la narradora y los retratos de sus padres traen al recuerdo *El retrato de Dorian Grey* (1890), del irlandés Oscar Wilde. Aunque la utilización del recurso es distinta al que se encuentra en la narración de Urbano, son los retratos los que empiezan a aportar información sobre el crimen familiar. Como las acciones de Grey se evidenciaban en el retrato. Las descripciones que hace la narradora sobre las pinturas de sus padres difieren entre sí. Es

más detallada con respecto a la pintura del padre, tanto en los rasgos como en las sensaciones de miedo que le generaba. Ella indica lo siguiente:

Su mirada me pareció entonces dura, o mejor dicho, enérgica, y nuevamente su recuerdo surgió en más autenticidad en mí, tal como fue en vida. Dejé de mirarlo. No quería sentir en el espinazo una escalofriante sensación de miedo, y, mucho menos, miedo de mis deudos tan queridos (p. 81).

Los retratos juegan, junto con el espejo del tocador, para enunciar el secreto que la casa guarda. Ni siquiera la disposición estructural del dormitorio, diseñada para mantener el orden y el silencio, logran callar lo que se debe descubrir. La construcción de identidad de las mujeres sin identidad ha de pasar por la búsqueda de raíces, incluso las que se han tratado de ocultar.

Antes de ofrecer una síntesis de las principales identidades literarias femeninas analizadas a partir de ambos textos, no se quisiera obviar la constante imagen del limonero. La voz narradora lo menciona de manera repetida; María pone como condición que el árbol nunca sea cortado, igual que la casa nunca sea vendida. Esta metáfora se vincula al tema de las raíces mencionadas en el párrafo anterior, y desde esa perspectiva se explica por sí misma:

Creo que fue mi abuela la que sembró la semilla y desde que el palo dio su primera flor no ha dejado de cargarse de frutos y de aroma por todos los años, por tres generaciones. Esto lo sé por el diario de mi abuela que continuó mi madre y al cual, de vez en cuando, le agrego yo alguna conversación cotidiana (p. 70).

#### 4.3.4. Las caras de la mujer: una síntesis

Fuera de las coordenadas espacio temporales que rodean al texto Victoria Urbano, la metáfora que se hace a partir de la figura del limonero permite encontrar el hilo que enlaza tanto a su novela con la de María Fernández. Conexión además que tiene otros nexos con textos previos. Se trata de la evolución en las identidades femeninas en la literatura costarricense para la mitad del siglo XX. Un proceso de transformación que se convierte en la expresión de los cambios socioculturales del país.

En la novela *Zulai* se han destacado los siguientes modelos de personaje femenino:

La mujer cuya identidad involucra la construcción de conocimiento del mundo que la rodea. Ya sea el caso de Guaré, quien se puede considerar como una mujer sabia, reconocida en la esfera de Coebí. Ella conserva y utiliza el conocimiento ancestral relacionado con la herbolaria y la medicina natural. Es consejera para sus coterráneos. Ese rol le permite construirse como una mujer autónoma, que depende únicamente del entorno natural con el cual se mantiene en relación de armonía. También se encuentra esta identidad en la voz narradora de la introducción y el epílogo. Ella es una mujer con conocimiento desde las Ciencias Sociales que se ubica a inicios del siglo XX. Su conocimiento, además de científico, pertenece a cierto orden espiritual y que también se reconoce gracias a su voz. Es la voz de un yo que transmite una historia que le ha sido revelada. En ambas identidades se reconoce su autonomía, pero puede considerarse como una autonomía adelantada para su época. Es necesario mencionar que esa libertad también es encontrada en el personaje de Zulai. Los acontecimientos en los que se desarrolla su historia no permiten ver una evolución como la que ofrece la identidad de Guaré, pero la relación con su entorno natural es similar a la de su madre.

La mujer idealizada en el amor romántico. Esta identidad es parte de las caras que se encuentran en Zulai. Ella es la joven enamorada que ve en Ivdo al héroe que le ayude a pasar los trances de dificultad en Dorien. El concepto de obediencia toma fuerza y presencia en la construcción de Zulai, obediencia que es construida en conjunción con el amor que siente por el personaje masculino.

La mujer coaccionada por el sistema patriarcal. Las mujeres de Coebí deben someterse a las estructuras de poder y de tradición que se encuentran en Dorien. En ese plano narrativo el verbo obedecer adquiere una connotación inapelable e incuestionable para ellas. Además, las voces silenciadas culturalmente, como fue analizado en la teoría, son construidas en el texto bajo la figura de las mujeres enterradas en vida. Lo anterior es determinado por las estructuras de poder en el palenque, que son representadas por figuras masculinas. En el texto esas figuras se pueden asociar con la masculinidad hegemónica. Hay personalidades masculinas, particularmente Ivdo y Yurán, que no reproducen este modelo de poder violento.

La mujer heroína. Pese a que Zulai ve en Ivdo a su héroe, realmente es ella la heroína. Sin embargo, es un heroísmo marcado por la fatalidad. Se trata de la heroína capaz de doblegar su espíritu autónomo y sacrificar su propia voluntad por salvar a sus cercanos. Esta identidad también se asocia con esas voces silenciadas, con las identidades invisibilizadas. Tanto esta

identidad de la mujer heroína como la anterior, la víctima del sistema, tienen una identidad paralela en *El Fornicador*: la de la mujer sin identidad.

De igual forma que se ha hecho con *Zulai*, se presentan ahora las identidades femeninas construidas en la novela de Victoria Urbano:

La mujer obrera. Con la incipiente industrialización los movimientos migratorios, al igual que en otros países latinoamericanos, se dan en un contexto local con movilizaciones de individuos y familias del campo a la ciudad. La mujer campesina, sin formación académica, ve sus primeras oportunidades laborales ciudadanas como servidora doméstica en casas de clase media y alta. No obstante, de estas mismas identidades surgen mujeres que reaccionan con disrupción a ese rol. Empiezan a buscar caminos diferentes para sí mismas, mediante el acceso a la formación técnica.

La mujer que conserva la tradición. Más que la tradición se puede hablar del *status quo*. Es la mujer que no cuestiona lo establecido, que se apega al rol que le corresponde en la sociedad y lo transmite con fidelidad a las nuevas generaciones. Al igual que la identidad anterior, no se trata de una construcción únicamente literaria. Es una representación de modelos femeninos reales que incluso ven con desconfianza el progreso que representan los distintos logros alcanzados por las mujeres en su sociedad. Al respecto es de recordar, por ejemplo, cómo en distintos países los movimientos de las mujeres sufragistas muchas veces encontraron la oposición de otras mujeres.

La mujer sin identidad. Esta representación femenina se puede interpretar en dos perspectivas. Por una parte, como ya se había mencionado, es la representación homóloga a las mujeres enterradas vivas en *Zulai*. La mujer que no ha podido tomar conciencia de sí misma, que tanto ella como sus ideas han quedado invisibles para el sistema imperante. La mujer sin identidad es la voz silenciada de la periferia.

Pero, desde otro ángulo, es lo que ya se comentó previamente en el capítulo anterior de este trabajo. La mujer sin identidad del texto de Urbano puede representar a esas mujeres que veían su toma de conciencia como un proceso que estaba empezando. La joven Cecilia que quería aprender a leer deseaba, realmente, leer la realidad con sus propios ojos y su criterio. Ella no se conformaba solamente con firmar y tener un espacio en la sociedad. Tampoco se adapta solamente a leer el mundo pues quería aprender mecanografía. En otras palabras,

quería dar forma a su voz y dejarla plasmada. En el año de 1950 la mujer costarricense estaba continuando esa ruta evolutiva de sus ancestras. Victoria Urbano tuvo que seguir su proceso fuera de las fronteras del país, pero muchas otras hicieron su viaje -y lo siguen haciendo- dentro del territorio donde nacieron.

## 5. Conclusiones

Al igual que la voz narradora en *El fornicador* emprende un viaje y regresa al punto de partida, justo para revelar a la audiencia su verdadera identidad, el desarrollo del presente estudio ha sido un viaje por las miradas de distintos escritos. Ciertamente es que se han tomado dos obras narrativas como núcleo de la indagación. Sin embargo, los procesos por hacer visibles a las mujeres en la construcción de saberes es un camino evolutivo. Los progresos de una época retoman los avances anteriores y se convertirán, a su vez, en el sustrato de los futuros logros.

Las huellas de esa evolución en los textos de estudio permiten llegar a conclusiones de las siguientes categorías: las identidades femeninas encontradas en *Zulai* y en *El fornicador*, el uso de los planos narrativos para simbolizar las relaciones de género y razones de exclusión de las obras.

**Identidades encontradas en *Zulai*.** Las obras de inicios del siglo XX, principalmente de autores varones, seguían la línea tradicional literaria en lo que respecta a la mujer: son formadas para convertirse en ángeles del hogar, o son sus oposiciones. En *Zulai* es posible reconocer identidades femeninas que resultan ajenas a esas dos categorías. Son construidas de manera distinta en relación con su contexto, a saber: la mujer que asume un rol activo en los procesos de construcción de conocimiento. La mujer idealizada en el concepto de amor romántico, no obstante, que manifiesta su pensar y sentir en medio del vínculo de pareja. La mujer víctima de la opresión que el sistema patriarcal ejerce sobre ella. La mujer heroína que construye ese rol desde el concepto del sacrificio.

**Identidades encontradas en *El fornicador*.** Entre los años 1920 y 1950 la evolución propia de la literatura costarricense se convierte en un campo fértil, del cual surgen nuevas representaciones sociales. Esto permite que la obra conocida como *El fornicador* abra nuevas miradas hacia la representación femenina, como las siguientes construcciones: la mujer obrera en la conformación de la nueva ciudad. La mujer desde la perspectiva de la educación, pues el conocimiento académico ha dejado de ser una alternativa para la clase dominante. La mujer conservadora con respecto a los roles tradicionales, que mira con desconfianza los incipientes constructos sociales. La mujer sin identidad que es sinónimo de los sujetos silenciados. La mujer que está en el proceso de construcción de su identidad a partir de los cambios que se introducen con el voto femenino.

**Planos narrativos como representación de las relaciones de género.** Las dinámicas para mantener el orden en el sistema patriarcal han delimitado barreras de pensamiento que distorsionan la mirada a lo diferente bajo la imagen del caos y lo salvaje. Eso ha sido aplicado para la condición de ser mujer cuando se emancipa de los roles que le han sido predeterminados. En las obras analizadas los planos que representan al poder hegemónico son las que se definen por la crueldad y el trato opresivo. En *Zulai* corresponde con Dorien. Pero también es posible encontrar un espacio de convergencia entre ambos géneros, en armonía con la naturaleza, donde la convivencia entre hombres y mujeres no es mediada por la violencia, el castigo o las maldiciones. Por su parte, la narración de Victoria Urbano asocia el plano patriarcal con la ciudad, en donde se denigra a la mujer. La mujer es objetivada y, como objeto, desechada en el momento en que su usuario lo considere. Es un espacio que representa temor y persecución para la identidad femenina. A diferencia del relato de *Zulai*, en el espacio de la mujer (la casa) no termina bien la convivencia entre hombre y mujer, pues es el sitio en donde sucede un feminicidio catalogado como violencia conyugal.

**Razones de exclusión de las obras.** Más allá del exilio político de María Fernández o del auto exilio académico de Victoria Urbano, pueden existir otras razones relacionadas con su escasa difusión. Se ha conocido el concepto de balbuceo para referirse a la voz de la mujer cuando se pronuncia fuera de lo que dicta el sistema patriarcal, por lo que es incomprendida y silenciada. Las representaciones femeninas en *Zulai* no se podían ubicar en ninguna de las dos esferas posibles y aceptadas para los personajes femeninos. *El fornicador* no era únicamente un balbuceo: la obra era un balbuceo muy sonoro. Desde el título mismo, frases cuestionadoras, adulterios y un feminicidio, parece que no era el tipo de literatura que se quería reconocer y dejar para la historia del país en esa época. Además de la temática, Urbano fue innovadora desde el estilo. Las técnicas para el manejo del tiempo, los planos narrativos, el recurso de lo mágico y las alternancias en voces narrativas eran elementos que estaban empezando a gestarse en la literatura latinoamericana. Pero esa Costa Rica empequeñecida que comenta la autora, parece que aún no se enteraba.

A modo de cierre y reflexión, hay que resaltar que en ambas obras se encuentra el castigo a la diferencia. Ya sea en forma de bucurú, de hoguera, de un asesinato, las voces diferentes eran castigadas y silenciadas. El destino de las cinco esposas de Kaurki -el de ser enterradas vivas- es el mismo destino de las obras literarias creadas por mujeres que se atrevían a

innovar, a problematizar la realidad y a pensar en otras posibilidades para el sujeto femenino. Es una gran oportunidad poder desenterrar estos textos, dialogar con ellos y con los significados que han encerrado por tantos años.

## 6. Limitaciones y prospectiva

Las limitaciones u obstáculos que se presentaron en este proceso académico son las que se pueden hallar al analizar obras de autores poco conocidos en el ámbito literario. El acceso a los textos de estudio no fue algo difícil, pero las fuentes secundarias son escasas o poco recientes. En el caso de *Zulai* en realidad no hay crítica literaria como se conoce actualmente. Solamente es posible hallar algunos comentarios breves y que no presentan el rigor académico que se quisiera leer. Para la novela de Urbano la crítica está fechada durante la década de 1970.

Otro de los aspectos que se pueden mencionar como limitaciones -aunque se trata de hechos, parte de la realidad- se relaciona con que María Fernández no haya escrito más textos literarios después de *Zulai* y *Yontá*. Eso repercute negativamente para su reconocimiento dentro del canon, además de las razones ya comentadas.

En lo que se refiere a Victoria Urbano, sí hizo carrera en el ámbito literario. Parte de su cuentística hace compañía a *El fornicador* en la obra editada por EUNED. No obstante, la delimitación de este estudio no permitía abordar estos textos como una investigación más integral de su obra. Lo anterior se traduce en una oportunidad de estudio futuro. Además de los cuentos incluidos en la compilación de 2017, gran parte de su obra literaria y académica está resguardada por la Universidad de Texas, incluidas las misivas que la escritora intercambió con personalidades literarias y políticas de su país de origen. En conjunción con la idea del misticismo como espacio de producción y expresión para la mujer, que ha desarrollado Moi entre otras críticas, más lo que se ha podido conocer de sus cuentos, es una investigación que genera mucho interés en quien escribe estas líneas.

Claro está que el mismo tema del sujeto femenino en la literatura costarricense es algo que no queda por fuera de la prospectiva. Este estudio tiene dos posibles vías de evolución. Una es la de completar espacios historiográficos entre esos primeros años del siglo XX y la época de 1950. La segunda vía sería indagar en los estudios que se hayan hecho a partir de obras de 1950 hacia los días actuales.

Finalmente, reconociendo inspiración en la idea de Apaikán y esas cinco mujeres que representan a los países centroamericanos, es necesario retomar la idea del istmo como una región. Quizá lo que no han logrado la economía ni la política se pueda soñar por la vía del

humanismo. Es pertinente avanzar en estudios comparatistas literarios en la región centroamericana. Para efectos del tema que nos ocupa, desde la construcción del sujeto femenino en las obras literarias de estos países, en donde se debe agregar también al territorio vecino de Panamá.

*La tierra húmeda y oscura se estremece bajo mis pies arraigados a ella y siento cómo se destrenzan en sus entrañas las raíces del bosque. Las cañas de bambú, tan inmóviles y erectas, se transfiguran ante mis ojos, se personifican, se bifurcan y desanillan sus brazos para rodear la cintura de la noche enlunada. Solo yo, que antes era alma, brazo y pierna en un sueño, he quedado como suspiro de árbol en tierra. Yo me transfiguro mientras él, con los brazos extendidos, se acerca hacia mí.*

*(Victoria Urbano)*

## Referencias bibliográficas

- Acuña, M.E. (1991). imagen de la mujer en la literatura costarricense de principios de siglo. *Letras*, 23-24, 151-159.
- Aldaya, A. (1978). Estudio crítico de *El fornicador*, un cuento de Victoria Urbano. *Letras Femeninas*, 4(1), 21-28. [https://www.jstor.org/stable/23022496?read-now=1&refregid=excelsior%3Af8ecb2f37851f8cec677d260dcaec14a&seq=2#page\\_scan\\_t ab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/23022496?read-now=1&refregid=excelsior%3Af8ecb2f37851f8cec677d260dcaec14a&seq=2#page_scan_t ab_contents)
- Amador Guevara, J. (1982). El Esculapio aborigen. *Revista Médica de Costa Rica*, XLIX, 181-183.
- Apaiacán. (1909). Yontá. *Virya* 2 (9), 171-182.
- Apaiacán. (1909). Yontá. *Virya* 2 (11), 257-265.
- Araya Pochet, C. (2006). *Historia de América Latina en perspectiva latinoamericana*. Editorial Universidad Estatal a Distancia.
- Arias, D. (2018). La gran guerra de las mujeres. El mundo en 1914 y los orígenes del feminismo costarricense. *Revista de Historia* 77 (45-82). doi:10.15359/rh.77.2
- Brenes Mesén, R. (2018). *Lázaro de Betania*. Editorial Costa Rica.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.
- (2004). *Lenguaje, poder e identidad*. Síntesis.
- y Lourties, M. (1998). Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. *Debate Feminista*, 18, 296-314. doi: <https://doi.org/10.22201/cieq.2594066xe.1998.18.526>
- Calinescu, M. (2002). *Cinco caras de la modernidad*. Tecnos.
- Chase, A. (1979). El oficio narrativo de Victoria Urbano. *Letras Femeninas*, 5 (2), 77-79. <https://www.jstor.org/stable/23022082?seq=1>
- Chaves, J.R. (29 de noviembre de 2019). Página quince: 35 años sin Victoria Urbano. *La Nación*. <https://www.nacion.com/opinion/columnistas/pagina-quince-35-anos-sin-victoria-urbano/3BFDFMXXCQRCDPAE53FYFBHRVZU/story/>

- Cubillo Paniagua, R. (2019). Diálogos metodológicos entre la literatura comparada y la historia global: el estudio de lo transnacional en la narrativa corta centroamericana y caribeña (1970-2000). En R. Cubillo Paniagua y R. Campos López (ed.), *Estudios actuales de Literatura Comparada: Teorías de la Literatura y dialogos interdisciplinarios, volumen 1* (pp. 63-87). Vicerrectoría de Investigación, Universidad de Costa Rica.
- Díaz Álvarez, E. (2003). El espejo como símbolo de identidad en la obra de Carlos Fuentes. *Estudios Políticos* 33 Séptima Época. 217-233. doi:[10.22201/fcpys.24484903e.2003.33.37584](https://doi.org/10.22201/fcpys.24484903e.2003.33.37584)
- Even-Zohar, I. (1990). *Polysystem studies*. *Poetics Today* 11 (1), 1-6.
- Fernández Guardia, R. (2004). *Magdalena*. Editorial Universidad Estatal a Distancia.
- Fernández Güell, R. (1915). *La clave del Génesis*. El Imparcial.
- Fernández, M. (1945). *Zulai y Yontá*. Editorial Imprenta Nacional.
- Flores Ruiz, E.M. (2005). *Almas escritas. Retratos literarios de mujeres andaluzas. (1849-1927)*. Fundación José Manuel Lara.
- Gagini, C. (1973). *El árbol enfermo*. Editorial Costa Rica.
- Gagini, C. (2013). *El Marqués de Talamanca. Los pretendientes. Don Concepción*. Nabu Press.
- Garnier, J.F. (2017). *Cien novelas costarricenses*. Editorial Universidad Nacional.
- González Zeledón, M. (2016). *La propia y otros cuentos*. Editorial Costa Rica.
- González Zúñiga, J. (2013). Un acercamiento al Repertorio Americano (1919-2019). *Repertorio Americano. Segunda Nueva Época*, 26, 251-255.
- Guillén, C. (2005). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (ayer y hoy)*. Tusquets Editores.
- Jinesta, C. (1936). *Carlos Gagini, vida y obras*. Librería e Imprenta Lehmann.
- Jones León, S. (2006). Esas Marias de la literatura costarricense (de la virgen María a María Amoretti). *Káñina, Revista Artes y Letras, Universidad de Costa Rica*, XXX (2) 123-128.
- Lines, J. (1958). La concepción del mundo de los aborígenes de Costa Rica. *Revista Filosofía, Universidad de Costa Rica*, 231-247.

- Luna, L. (1996). *Leyendo como una mujer la imagen de la mujer*. Anthropos e Instituto Andaluz de la Mujer.
- Lyra, C. (2020). *Cuentos de mi tía Panchita*. Editorial Costa Rica.
- Martín Puya, A.I. (2018). Hacia el sujeto femenino en la literatura. *Esferas Literarias* I, 1-7.
- McDonald Woolery, D. (2017). Con palabra de mujer (III): Victoria Urbano. *Casi literal: revista centroamericana de cultura y opinión*. <https://casiliteral.com/lengua-de-salamandra/con-palabra-de-mujer-iii-victoria-urbano/>
- Mondol, M. (Anfitrión). (2019-presente). Nuevos horizontes críticos en la literatura e identidad costarricense: desde la generación del Repertorio Americano hasta la narrativa social del 40-50. [Podcast] Onda UNED. <http://www.ondauned.com/programa.php?ou=2973>
- Moi, T. (1988). *Teoría literaria feminista*. Cátedra.
- (1985). *Sexual / Textual Politics: Feminist literary theory*. Routledge.
- Molina. I. (2011). *La Ciencia del momento. Astrología y espiritismo en la Costa Rica de los siglos XIX y XX*. Editorial Universidad Nacional.
- Prada Ortiz, G. (2008). *Mujeres forjadoras del pensamiento costarricense: ensayos femeninos y feministas*. Editorial Universidad Nacional.
- Remak. H. (1998). Literatura comparada, definición y función. En M.J. Vega Ramos y N. Carbonell (ed.), *La literatura comparada: principios y métodos* (pp.89-99). Gredos.
- Rojas, O. y Ovares, F. (1995). *Cien años de literatura costarricense*. Ediciones Farben.
- Quesada, A. (2008). *Breve historia de la literatura costarricense*. Editorial Costa Rica.
- Showalter, E. (1990). *Sexual anarchy. Gender and culture at the fin de siècle*. Viking Penguin.
- \_\_\_\_\_ (1989). *Speaking of gender*. Routledge.
- SINART Costa Rica Interactiva. (2012). *Documental La Ocarina de Cuesta de Moras*. [Archivo de video]. Youtube. <https://youtu.be/q6Xw4L6tQ1s>
- Ugarte Barquero, M. (2011). *Narrativa de mujeres en Costa Rica: personajes femeninos en los Cuentos de mi tía Panchita*. Universidad Autónoma de Barcelona.

Urbano, V. (2018). *El fornicador y otros cuentos*. Editorial Universidad Estatal a Distancia.

Urbano, V. (1978). *Y era otra vez hoy*. Editorial Costa Rica.

Urbano, V. y Glenn, K. (1976). La filosofía literaria de Victoria Urbano: nuestra fundadora entrevistada. *Letras Femeninas*, 2 (1), pp. 5-12. <http://www.jstor.org/stable/23066479>

Vargas Arias, C. (2011). Historia política, militar y jurídica de Costa Rica entre 1870 y 1914. En A.A. Botey Sobrado (ed.), *Costa Rica desde las sociedades autóctonas hasta 1914* (pp. 409-436). Editorial Universidad de Costa Rica.

Zavala, M. (2009). El cuento que desafía. Las narradoras costarricenses y el gesto de ruptura. *Centroamericana*, 16, 95-117.

## Anexo A. Transcripción. Fragmento del epílogo para la obra *Zulai*.

Hace muchos miles de años... Cuando casi habían cesado en conjunto los terribles cataclismos cósmicos, de que nos hablan con pruebas la Historia, la Geología, Paleontología, etc... Cuando ya los mares separaban las tierras, ocupando en ambos hemisferios, más o menos, la posición que hoy día tienen... Cuando ya en el fondo del Océano sepultada dormía Atlántida, ese continente para algunos imaginario y fabuloso, pero para quien investigue imparcialmente, una realidad incontestable... Cuando, en fin, la América (mal llamada Nuevo Continente, pues por sus grandiosos monumentos es hermana del Egipto y de la India, así como por sus fósiles, etc., pariente de los más antiguos terrenos geológicos de nuestro planeta), como lo prueba Minnesota, en donde se ha encontrado por hombres de ciencia el famoso esqueleto fósil humano que data de hace ya veinte mil años, y se exhibe en un museo de St. Paul, desolada después de semejantes conmociones terráneas, ansiaba nueva savia humana para reconstruir la casi extinta raza de sus costas, o mejorar la condición de la del interior, autóctona, salvaje como sus selvas enmarañadas y sus praderas sin fin..., vino a ella un grupo de emigrantes procedentes de la India, sus costas y vecindades, entró a vigorizar la aniquilada América, y dejó en ella huellas imperecederas, las que aún hoy día, después de miles de años, podemos encontrar, pidiéndole auxilio, no sólo a la antropología, arqueología, filología, etc., sino a la eterna Verdad, siempre dispuesta a derramar su luz sobre aquellos que la buscan por amor a ella misma, y sin egoísmo de ningún género.

¿Por dónde vino la nueva raza?

La teoría sentada por algunos historiadores de que, pasando el estrecho de Behring, entraron los del hemisferio occidental, es a mi parecer de lo más aceptable, y hay antecedentes que la confirman. Esas tierras, entonces no glaciales, como fundadamente alegaban dichos historiadores, se prestaron para ser recorridas por los indios, pueblos resueltos, costaneros, navegantes, diestros en industria y comercio, de índole pacífica. Vinieron buscando nuevos horizontes, impulsados por su carácter investigador, y obligados por sus enemigos que de continuo los invadían; y en vez de tomar por el interior de las tierras, bajaron por las costas para seguir las mismas costumbres de su patria, viviendo a la orilla del mar. Larga y difícil peregrinación deben haber emprendido a través del litoral occidental americano, tardando

muchos siglos para recorrerlo, pero dejando tras sí una estela bien marcada. Y hoy día, si estudiamos un poco el origen de estas razas indígenas precolombinas, desde la costa de Alaska hasta la del Perú y Brasil, descubrimos con facilidad rasgos genealógicos, ritos religiosos, raíces filológicas, y caracteres simbólicos que vienen en apoyo de esta hipótesis.

Tras esta raza india, natural es suponer que sus enemigos, los tártaros y mongoles, que tanto la perseguían allá en su patria, vinieran en su busca, (como efectivamente lo hicieron); y esos pueblos nómadas, intrépidos, acostumbrados a la invasión y a la conquista, salieron del centro del Asia, cuna de la humanidad, resueltos a alcanzarla. Pero no pudieron llevar a cabo su intento, y antes bien la perdieron de vista, por una razón lógica y natural: aunque pasaron a América por el mismo estrecho de Behring, o por otra ruta después de los indios, penetraron en las regiones salvajes del Norte, internándose en sus selvas y llanuras, propias para su modo de vivir, semejante quizás al de su suelo, y adaptables al medio de existencia que allá en el Asia disfrutaban, apartándose así de la ruta que tomaron los indios.

Transcurren los siglos... Ambas razas van tomando cuerpo en América. La una (india) por el litoral occidental, vive, y va reproduciéndose, casi sola; la otra (llamémosla mongola), conquista, y, como más intrépida, predomina, subyuga a las tribus salvajes autóctonas, y atraviesa el Norte hasta llegar a las inmediaciones de México, donde la detiene una fuerte potencia: el imperio antiquísimo de los toltecas. Pero su intrepidez hace que extiendan su influencia y hábitos por otro lado, invadiendo el Atlántico, hasta llegar a ciertos lugares del Caribe. Y aquí, en Centro América, por la estructura física de país tan limitado, es lógico que encuentre la raza descendiente de los mongoles a su perseguido enemigo de siglos, el descendiente de la raza india, a quien en vano buscó al llegar al nuevo país de América; y cabe destacar la primera incógnita: Ivdo, en su niñez, simboliza al descendiente de la raza india; Kaurki, el cruel Cacique, al de la raza mongola, y su odio por el joven huérfano, hijo de padres extraños, se explica ya: es odio de raza.

Dorien es la América del Centro, en donde Ivdo (raza descendiente de la Inda) pasa días (siglos) muy felices en el rancho (territorio) de Mamita Guaré (raza maya), madre de Zulai (alma indígena de la raza perteneciente al hoy territorio de Costa Rica), que lo protegió, le tuvo cariño y lo alimentó (amalgama homogénea entre ambas razas); pero cuando Ivdo sembró sus campos (estableció sus costumbres, religión, etc.) y ya iba a recoger la magnífica cosecha (sanos resultados, en nuevas generaciones, del dominio de su raza), Kaurki, envidioso, quema

sus campos (invade, destruye o corrompe) obligándole a huir. Abandona Dorien (Centro América) apenas adolescente, y comienza a recorrer tierras, solo, luchando con pumas (fuerzas potentes de la naturaleza), tigres (pasiones), hombres salvajes, y vuelve, ya hecho hombre, buscando a Maita Guaré y Zulai, con quienes le unen gratitud y afinidad. Trae oro (conocimientos adquiridos a fuerza de experiencia y lucha), que él mismo ha cateado allá en lejanas regiones (el Perú, emporio de antigua civilización inca, en cuyas ruinas arquitectónicas, como las de Tanahuaco el Viejo, etc., se distingue el sello especial de la India Oriental, y a donde llegó Ivdo y se amalgamó con las tribus autóctonas, absorbiendo algunos de sus hábitos e infiltrando otros propios de su raza, semejante entre la trinidad religiosa Inca y la Inca.)

Cuando de regreso vuelve a aparecer Ivdo en Dorien, le reconocemos en su encuentro con Zulai, allá en la oculta fuente, iluminado por un rayo de luna, y con un grupo de ciervos a su lado, coincidencia esta que recuerda aquella costumbre que caracterizaba Tahuantisuya, siempre custodiado por un rebaño de llamas.

Agua pura y cristalina apaga la sed de los jóvenes, quienes beben en la misma buena fuente, es decir: reciben conocimientos de buenos maestros, y los mismos sentimientos los dominan, uniéndolos estrechamente en amor puro (perfecta comprensión), que se nos da a conocer en el vado del río Tapiri, cuando Ivdo, llevando a Zulai en sus brazos (apoyo decidido), atraviesa la turbulenta corriente (contradicción de ideas y costumbres que desafía), sin ser por ella arrastrado, y halla su premio en la vehemente confesión de amor que le hace la ingenua Zulai, reconociendo su debilidad, y admirando la fuerza de Ivdo, varonil y potente.

La madre, en busca de la que va Zulai, esa Mamita Guaré, abnegada, trabajadora, querida de todos y curandera, cuyo jardín era una maravilla en secretos medicinales, simboliza la raza maya, origen de algunas tribus centroamericanas, que en épocas antiquísimas debe haber provenido de Atlántida. Según documentos de Archivos de Indias Occidentales y otros libros, como el Popol Vuh, es esa raza tan antigua que se pierde en las remotas edades prehistóricas.

¿Y qué épocas de quebranto deben de haber afligido a dicha raza (Mamita Guaré), cuando el cruel Kaurki (raza del Norte) la sume en el misterioso bucurú? (soborno, invasión.)

¿Y qué pacto haría Zulai (alma indígena de la tribu del hoy territorio de Costa Rica) para librar de tal dominación a su madre?... Sólo sabemos que recibe consuelo de Yurán, y luego consejos de Ivdo.

Y este fiel sacerdote, protector de ambos, y quien más tarde los une secretamente; este amigo de los padres de Zulai, versado en el simbolismo religioso, con hebras plateadas que salpican su negro cabello... no es otro sino el descendiente del Viejo Egipto, que muchos siglos antes había llegado a América, sin duda por Atlántida, esparciendo sus ritos, costumbres e idioma entre las tribus que le daban fácil acceso, siendo la principal la raza maya (madre de Zulai), la cual aún conserva trece letras de su alfabeto, que se relacionan con signos jeroglíficos de Egipto, correspondientes a las mismas letras.

Formó su hogar en las regiones de México, apropiadas a su medio ambiente, muchos siglos antes de que llegara la raza mongola (Kaurki) y edificara su palenque de siete estancias (región de los hoy Estados Unidos de América.)

México no desmiente su origen, aunque haya tenido otras influencias que le rodeen: la arquitectura, los jeroglíficos y bajo relieves de sus antiguas ruinas, como las de Palenke, Chichen-Itza, Teotihuacan, etc., que son la admiración del mundo, prueban con evidencia su tipo egipcio pronunciado, y la analogía de sus pirámides nos transporta al país de los antiguos Faraones.

Los mechones plateados del cabello de Yurán, se me figuran aquellos picachos de nieve que blanquean el Popocatépetl y su jerarquía de sacerdote, la alegoría de aquella magna civilización que los antiguos toltecas llegaron a adquirir, derramándola por doquier, y consagrándose al sacrificio para imponerla.

Cuando Zulai va ya a sacrificar su amor por la vida de su madre, ofreciendo su pura existencia a la del vil Cacique (pacto incompatible), éste muere la noche de sus bodas, por la picadura de una bocaracá, y esta serpiente es aquí la viva manifestación de la ley evolutiva del destino, oponiéndose a los bajos propósitos de Kaurki (la raza mongola del Norte), librando así a Zulai de ser arrastrada por corrientes del mal, que no convenían a una naturaleza tan pura.

Los meses de dicha completa que pasan unidos Zulai e Ivdo, corresponden a una época de verdadero florecimiento de las razas indígenas americanas, en que están enlazados por la civilización todos los pueblos principales, desde México hasta Perú y Brasil. Irzuma (sucesor de Kaurki) no los mortifica, y más bien dice ser su amigo, y ofrece a Ivdo un puesto que él rehúsa.

La cruz tatuada en el pectoral derecho de Ivdo, es el símbolo de la vida eterna, sobre el plano de lo manifestado y señala de manera característica a Ivdo y su raza; el ídolo que él forma, recogiendo arenas de oro en un arroyo de Dorien, es la representación de algún jefe puesto por él, formado de experiencia y conocimientos, y sacado de la mejor tribu de América del Centro, y al cual Irzuma mira con envidia, que degenera en odio por Ivdo.

La invasión de la Reina Kirabéi de antiguo anunciada por la tradición popular, es el arribo de la raza ibérica al suelo americano, acontecimiento trascendental del siglo XV, que hizo cambiar la faz de América, trayendo más amplios medios de existencia ...

## Anexo B. Transcripción de fragmentos de la entrevista realizada a Victoria Urbano

La entrevista fue realizada por Kathleen Gleen en 1976.

*Kathleen* ¿Cuándo nació su vocación como escritora?

*Victoria* Pienso que nací con la vocación al hombro, pues a los seis años escribí mi primer poema y desde entonces continué escribiendo episodios novelescos, prosa y poesía.

[...]

*Kathleen* En sus cuentos Ud. menciona frecuentemente obras pictóricas, por ejemplo las de Goya, Velázquez, Gauguin, y Botticelli. ¿Ha estudiado pintura?

*Victoria* Sí, la pintura y el arte en sus diferentes manifestaciones me ha emocionado siempre. Cuando viví en España estudié Historia del Arte durante dos años y en Europa hice ejercicio diario de visitar los museos en una comunión espiritual con los grandes maestros presentes, por una eternidad, en la belleza de sus obras que nutrieron mi inspiración y me han ayudado a matizar, dentro de mis medios expresivos, el pensamiento y el espíritu que me animan.

*Kathleen* ¿Cuáles son sus lecturas preferidas y sus escritores predilectos?

*Victoria* Siento predilección por aquellas obras que expresan los siete dones del artista verdadero: sinceridad, ingenio, sutileza, refinamiento espiritual, cultura amplia, imaginación y conocimiento profundo del idioma. Me encanta la poesía y el teatro. Los clásicos españoles que más han influido en mi intelecto son Cervantes, Quevedo y Unamuno.

*Kathleen* ¿Sigue Ud. alguna modalidad literaria?

*Victoria* Yo sólo sigo la modalidad que me dicta mi propio estilo, mi manera de ser, mi personalidad pensante y sintiente. Dentro de mi propio estilo puede ocurrir

que coincida con otros escritores, pero si eso pasa no es porque yo me lo proponga ni siga nunca modelos. Me sobra y basta con escribir como lo siento y necesito hacerlo.

*Kathleen* ¿Cómo resumiría su visión del mundo y su filosofía de vida?

*Victoria* Si por mundo entendemos la tierra en que vivimos, la naturaleza y los seres humanos que nos circundan y el misterio de todo lo creado, entonces tendré que decirle que el mundo me maravilla, me asombra y me hace admirar a Dios, creador en una sola línea de este poema inmenso que es el Universo. Mi filosofía es positiva y optimista, y por eso el negativismo espiritual que hoy día parece imperar en la juventud me entristece.

[...]

*Kathleen* ¿Qué fines busca al escribir?

*Victoria* Crear con el arte un auto-espejo para conocerme mejor y, en función a los demás, tender un puente de pensamientos, emociones y palabras por donde el espíritu pueda proseguir la búsqueda de la belleza y de la verdad interior.

*Kathleen* ¿Como concibe usted la función del escritor? ¿Es conciencia de su tiempo?

*Victoria* El escritor se hace en el tiempo que vive y se nutre de la circunstancia que le rodea. Si su obra es subjetiva o poética nos revelará un estado anímico, una angustia o un optimismo vital, productos de la sociedad que se lo inspiran. Si su obra es testimonial o crítica, encontraremos en ella una actitud o un mensaje. Por lo tanto hay que decir que el escritor sí es conciencia de su tiempo y su función en la sociedad es catártica.

[...]

*Kathleen* ¿Me quiere decir si *La isla de Avery* está inspirada en el lugar del mismo nombre que queda en Louisiana? ¿Fue ese sitio el estímulo inmediato para su obra?

*Victoria* Efectivamente. Algunos elementos de ese parque, los cisnes, el bambú, el Buda, fueron incorporados en las metáforas y planos psicológicos de la obra.

*Kathleen* ¿Tiene Ud. interés específico en el budismo? ¿Qué representa para Ud.? Se lo pregunto porque la figura de Buda aparece también en su cuento *Tríptico*.

*Victoria* El budismo como religión no entra en mi obra. La imagen del Buda en *La isla de Avery* la uso para representar al poeta que todos llevamos dentro, o a Dios-poeta, o a la imaginación que a veces puede hacer de Buda su propio terror.

*Kathleen* Ud. no solamente se dedica a escribir; también es catedrática de literatura española e hispanoamericana. ¿Cree Ud. que el escribir y el enseñar son actividades complementarias?

*Victoria* Sí, son dos profesiones recíprocamente valiosas porque el escritor y el profesor tienen que expresar sus ideas con absoluta claridad para lograr sus respectivos cometidos. Al ejercitarse juntos los dones del estudio y la cultura, el profesor puede desentrañar con intuición de creador los textos que enseña, y el escritor, con la sabiduría objetiva del académico, podrá darle mayor dimensión a su obra.

[...]

*Kathleen* Ud. nació en Costa Rica, se doctoró en España y ahora enseña en los Estados Unidos. Así conoce tres mundos bastante distintos. ¿Podría comentar la situación de la mujer y particularmente la de la escritora en estos tres mundos?

*Victoria* Las guerras y las revoluciones económicas han sido una vía de liberación femenina. En general, la mujer norteamericana cuenta con más holgura económica porque en este país el trabajo está mejor remunerado, y por lo tanto, ella va a la cabeza del movimiento independiente. La mujer española está muy liberada y en las grandes capitales se maneja con soltura, y si es intelectual, aunque esté casada, usa y firma con su apellido de soltera. La mujer costarricense por pertenecer a un país sumamente pequeño está más sujeta al provincialismo, la tradición, y el miedo al "qué dirán", factores que restringen la libertad femenina. No obstante, hay muchas mujeres costarricenses que ganan un sueldo mejor que algunos hombres, y otros

preclaros ejemplos que han llegado a ocupar puestos altos por vías de la política.

En cuanto a la situación de las escritoras en estos tres países, podemos establecer el mismo orden anterior con relación a las oportunidades de publicar y darse a conocer. La norteamericana que escribe y publica tiene a su alcance una publicidad fabulosa y un mercado que puede enriquecerla económicamente. En España hay muchísimas escritoras de prestigio que han tenido que pagar por la publicación de sus libros y a lo sumo han ganado un premio en efectivo por medio de concursos literarios. En Costa Rica hay muy pocas escritoras porque ninguna podría vivir de lo que escribe. Por eso es todavía más admirable y meritoria la dedicación de las escritoras que hacen su obra sin remuneración ni esperanzas de alcanzar el pináculo de la fama. A ellas rindo yo mi homenaje y mi respeto.