

# La deconstrucción del mito edénico y el discurso de la identidad nacional, en *Tanda de cuatro con Laura* de Carlos Cortés

Shirley Montero Rodríguez. Costa Rica\*

Recibido: 17/07/2013

Aprobado: 19/10/2013

## Resumen

El presente artículo tiene como objetivo analizar la deconstrucción del mito edénico y su relación con el discurso de la identidad nacional, en el texto *Tanda de cuatro con Laura* de Carlos Cortés. En primer lugar, se analiza la constitución del espacio urbano narrativo como reconstitución mítica, a partir de la imagen del *axis mundi*. En segunda instancia, se refiere a los vínculos de parentesco y el carácter simbólico del sacrificio humano. Así, la configuración de los ejes espacio-personajes de la novela posibilita una nueva lectura de la narrativa urbana costarricense de inicios de siglo XXI.

## Abstract

### Deconstruction of the Edenic Myth and the Discourse of National Identity in *Tanda de cuatro con Laura* by Carlos Cortés.

This paper aims at analyzing the deconstruction of the Edenic myth and its relation with the discourse of national identity in the text *Tanda de cuatro con Laura* by Carlos Cortés. Firstly, the setting of the narrative urban space is discussed as a mythical reconstitution from the view of the *axis mundi*. Later, there is reference to the kinship bonds and the symbolic carácter of human sacrifice. Thus the configuration of space-character axes in the novel allow for a newer reading of the Costa Rican urban narrative of the beginnings of the XXI Century.

## INTRODUCCIÓN

Históricamente, la literatura nacional ha desempeñado una función definitoria en la evaluación y reevaluación de los constructos discursivos que identifican esa abstracción llamada “ser costarricense”. A partir de la Independencia, se puso en marcha el proceso de convencimiento de que Costa Rica era una verdadera nación, para así crear paralelamente el Estado nacional. Dicho proceso debía darse

mediante un instrumento asertivo y metódico, el cual repitiera los semas requeridos, hasta obtener el convencimiento total de su existencia. Así, entraron en juego los discursos periodístico y literario: “El discurso sobre la identidad tiene, pues, una función reconciliadora: finge un origen, una coherencia, y un futuro, que pueden ser dominados por los moldes de una práctica civilizadora: la escritura” (Jiménez, 1997, p. 332).

Montero Rodríguez, Shirley. La deconstrucción del mito edénico y el discurso de la identidad nacional, en *Tanda de cuatro con Laura* de Carlos Cortés. Revista *Comunicación*. Año 34 / vol. 22, núm. 2. Julio-Diciembre, 2013. Tecnológico de Costa Rica. ISSN Impresa 0379-3974/ e-ISSN 0379-3974

### PALABRAS CLAVE:

mito edénico, identidad nacional, axis mundi, nueva narrativa costarricense, Carlos Cortés.

### KEY WORDS:

Edenic myth, national identity, axis mundi, new Costa Rican narrative, Carlos Cortés.

\* Máster en Literatura, Universidad de Costa Rica

El proceso de formación de la identidad nacional costarricense, como en el resto de América Latina, ha estado ligado al discurso literario, pues este ha debido dar unidad racional a disímiles fragmentos no señalados sobre pensamientos, sentimientos, y percepciones (Harré, 1986, p.36). Por supuesto, ha sido un discurso elaborado a partir de la escritura de la clase dominante (oligarquía), el cual respondía a sus intereses particulares.

El concepto de identidad nacional costarricense es el producto de un arduo esfuerzo por narrar, por medio de la literatura –entre otras prácticas culturales– un discurso unificador verosímil, que generara en cada individuo ese sentimiento de recíproca pertenencia al grupo: “Sólo en la modernidad fue posible el surgimiento de una imagen tan absoluta como el muro fronterizo” (Murillo, 2002, pp. 14 -16).

“Modernidad”, “identidad” y “literatura” han tenido su lugar en la historia de este colectivo humano llamado Costa Rica, acuñado como parámetro temporal en el siglo XX. Michael Foucault refiere esta unificación al indicar que el poder ideológico emplea el lenguaje, mediante el discurso, para desarrollar procedimientos de control, selección y redistribución: “El discurso, por más que en apariencia sea poca cosa, las prohibiciones que recaen sobre él, revelan muy pronto, rápidamente, su vinculación con el deseo y con el poder” (Foucault, 1984, p.2). En consecuencia, la modernidad ha utilizado el discurso para ejercer ese poder ideológico, que permite configurar una imagen mental de lo que es el “ser costarricense”.

Por otra parte, el concepto de nación –indica Homi K. Bhabha– posee una particular ambivalencia, ya que se pretende fijar a pesar de que la noción se inscribe en una realidad social transitoria (2000, pp. 211-212). En consecuencia, todo concepto de identidad no es fijo, llámese “nación”, “ser nacional” u otro. Por el contrario, es una imagen mental que se encuentra en permanente reforzamiento, sobre todo en momentos de crisis cuando ocurren acontecimientos que desestabilizan el concepto atribuido. Por ende, “las identidades nacionales tienen que ser redefinidas permanentemente, con la pretensión de crear imágenes de armonía más allá de diferencias materiales y simbólicas” (Sandoval, 2002, p. 11).

Si bien es cierto que la noción de “identidad nacional” está asociada a la de “modernidad”, se debe entender esta no sólo como:

Un tipo de organización social, es también una narrativa, una concepción del mundo que se articula con la presencia real o idealizada de elementos diversos [...] la idea de modernidad se irá transformando a lo largo de la historia, a cada momento, en función de acontecimientos políticos, económicos y sociales; irá tomando diferentes formas” (Ortíz, 2000, p. 45).

Entonces, tanto el discurso de la modernidad como el de identidad sufren transformaciones históricas.

Al finalizar el siglo XX, la humanidad (y Costa Rica dentro de ella) se topa de frente con el agotamiento del metarrelato discursivo de la modernidad. Sobre todo, señala Lyon (1997):

No existe ningún fundamento metodológico seguro; las certidumbres de las ciencias se han derrumbado. De hecho, el conocimiento tal y como lo concibieron los modernos se ha desvanecido: ya no son posibles las descripciones del mundo [...] El abismo lingüístico entre descripción y realidad, y la interacción de poder y discurso significan que la ciencia es sospechosa en más de un sentido: o bien es mera superficie o simplemente poder (p. 114).

Este autor indica cómo la ciencia ha ido perdiendo credibilidad y fiabilidad, siendo ella la base de la razón moderna.

Ante esta visión apocalíptica, Lyotard (1986) explica la incursión de un nuevo metarrelato discursivo: la posmodernidad, la cual define como una “reescritura de ciertas características que la modernidad no había querido o pretendido alcanzar” (p. 32). Propone el prefijo “pos” no solo como indicativo de “después”, sino de “re” como vuela al inicio (Lyotard, 1986, p. 25). Modernidad y posmodernidad pueden ser entendidas, dentro de las ciencias sociales, como intentos por comprender y organizar las sociedades occidentales, los cuales rebasan lo social para configurarse cada uno en una matriz.

La posmodernidad plantea el rompimiento con la razón científica de la modernidad, a partir de los núcleos de poder legitimados por esta. En consecuencia, establece una crisis de las totalidades, pero en el sentido etimológico: del griego κρινω (juzgar o evaluar), es decir como opinión o evaluación de algo. La posmodernidad es el discurso que reevalúa a la modernidad, y lo hace a través de sus mismas formas culturales, entre ellas la literatura.

El esquema identitario nacional respondía al discurso racional de la modernidad, elaborado mediante formas culturales como la literatura, a lo largo del siglo XX. No obstante, a partir de inicios de los años ochenta (junto con la caída del Estado Benefactor y su modelo agro exportador asociado a la social-democracia, así como el advenimiento del Estado Intervencionista y su modelo empresarial de índole neoliberal), la crisis se acentuó en todos los niveles sociales. Luego, con la década de los noventa y el período de fin de milenio, se expandió el cuestionamiento sobre ¿quiénes somos?, ante nosotros mismos y ante los demás. La duda sobre la heredada narración de nuestra identidad, sobre la supuesta



Bailongo la olla, Rodolfo Stanley.

estabilidad, la tierra pacífica, el campesino humilde y honesto, se volvió una constante. Esto permitió una revisión dialógica de esta autoimagen identitaria, la cual abre posibilidades discursivas, nuevas visiones de mundo y reinterpretaciones literarias.

De este modo, la novela costarricense finisecular se ubica en ese relativismo socio-cultural que permite la valoración de los diversos ámbitos sociales, desde la política y la economía, hasta la ética, la religión, la moral y la educación. Ahora, la crisis –en su sentido etimológico de “evaluación”– se ha vuelto permanente y la posmodernidad abre las puertas a la re-visión crítica de los metadiscursos constructivos de la identidad nacional costarricense. No se trata de una visión apocalíptica, sino de una posibilidad discursiva e interpretativa de lo que ha sido, es y será la identidad nacional.

En el caso de la novela de Carlos Cortés, *Tanda de cuatro con Laura*, el discurso posmoderno se constituye a

través de un espacio narrativo urbano, simbolizado con el cine Rex. Este espacio se concibe como núcleo ordenador de la historia y de los personajes, en un ambiente caótico, oscuro, casi un submundo. Es la marginalidad de un espacio que revisa, en acto especular, la idea de la “arcadia tropical” en el Valle Central costarricense, para reflexionar y redefinir el paisaje urbano y el sujeto nacional de principios de siglo XXI. Es un texto narrativo que insta al cuestionamiento posmoderno de lo que se ha dicho e imaginado –a partir de la modernidad– sobre el ser y el espacio nacionales.

#### EL DISCURSO DE LA IDENTIDAD NACIONAL COSTARRICENSE

La literatura costarricense ha servido como base para la popularización de una serie de ideas o nociones sobre ¿qué era ser costarricense? Los mitos transmitidos e institucionalizados respondían a un “afán civilizador” basado

en el aparato educativo, punto de apoyo en la divulgación de los valores patrios (Molina y Palmer, 2002, p. 55). Así, el discurso de la identidad nacional costarricense está sustentado a través de una serie de mitos, los cuales poseen una “capacidad para imponer como verdad social una determinada forma de definir la realidad, independientemente de su verdad o falsedad” (Pérez-Argote, 1986, p. 88).

Estos ejes discursivos o mitos son narrados por la literatura, adoptando diversas metáforas que parten de creerse “únicos”, es decir la “excepcionalidad costarricense”. Una de estas metáforas consiste en entender Costa Rica como una “gran familia”. Giovanna Giglioli (1996) explica que, al adquirir Costa Rica estos rasgos hogareños, se eliminan las diferencias mentales y todos participan del quehacer común. La igualdad se logra por medio del convencimiento de uniformidad sin centro de poder, ni político ni económico. Esta familia nacional posee una prioridad de la cual todos participan en idéntica medida sobre la tenencia de la tierra, desterrando así la idea de latifundio y desigualdad (p. 188).

Esta gran familia costarricense circunscribe su origen a una especie de paraíso edénico donde prevalecen la paz y la igualdad; una “arcadia tropical” de perfección y estabilidad es el sustento mítico del discurso de la identidad nacional, cuyo espacio es el Valle Central como prototipo del “paraíso perdido”, el “jardín del Edén”, lugar aséptico e inmune.

Sobre esto señala Cortés Zúñiga: “Un paraíso de campesinos pobres, aislados, sin conflictos, sin clases sociales, étnicamente blancos y que, como resultado de su propia pobreza e igualdad de condiciones materiales y sociales, opta por la democracia” (2003, p. 27). Por su parte, Jiménez (2002) agrega: “Para una consideración del prestigio imaginario y sagrado del centro [...]. Algunas ciudades, aunque también templos y palacios, son imaginados como ejes del mundo y puntos de encuentro del cielo y la tierra, zona de lo sagrado y de la realidad absoluta” (p. 237).

De esta manera, se teje una imagen de Costa Rica como paraíso perdido, cuyo centro de acción es el Valle Central. En este espacio, los sujetos son vistos como “hermaníticos” con un mismo origen primigenio, que marca el ideario nacional bajo la consigna de vínculos consanguíneos. De esta visión paradisiaca de Costa Rica-Valle Central, se desprende un nuevo simbolismo metafórico: su madre patria. La familia como unidad racional, cierra el discurso en la personificación maternal de un término abstracto, el cual se une al padre (*paters familia*) o presente, para la connotación final. Esta abstracción provee el mecanismo que logra integrar a toda la disímil población, bajo una metáfora identitaria firme: “Nuestra patria

es nuestra madre y de nuestra madre no podemos hablar mal” (Monge Amador, 1997, p.76).

En el caso específico de la literatura costarricense, al final del siglo XIX, la llamada generación del Olimpo fue la encargada de construir –discursivamente- esa imagen idílica del espacio y el sujeto nacionales, a partir de los textos de Manuel de Jesús Jiménez, Manuel Argüello Mora, Jenaro Cardona, Carlos Gagini, Manuel González Zeledón y Aquileo J. Echeverría, entre otros: “(...) el papel histórico, literario e ideológico que cumplieron esos autores, consistió en elaborar un modelo de literatura nacional que respondiera al proyecto nacionalista y civilizador que se iniciaba bajo el signo del liberalismo oligárquico” (Quesada, 2000, p.16).

Según Ovares et al. (1993):

El paisaje literario apela al lector como ciudadano de un país compartido, se despliega ante él como un escenario familiar. El lector se reconoce en la naturaleza pródiga, en las montañas y el cielo azul, que se le representan con la evidencia de lo ya visto. Inconsciente de la mediación literaria, se emociona ante las imágenes que, reiteradas en los cantos escolares, la literatura y la pintura, dibujan el terruño. El sentimiento de pertenencia a un territorio, a un lugar único, propio y diferente, cohesionan así la comunidad nacional (...). En los inicios del siglo XX, predomina aún la literatura criollista. La narración de costumbres se concentra en acciones y personajes típicos que se ubican en un paisaje, marco apacible de una vida campestre idealizada que omite el conflicto social (pp. 191 y 193-194).

Los escritores posteriores, por el contrario, partieron de ese primer modelo para cuestionarlo, a la luz de las transformaciones socio-históricas de principios de siglo XX (Quesada, 2000, p. 28). La generación de *Repertorio Americano* inició el proceso de separación entre la literatura y los círculos de poder de la oligarquía cafetalera: “La literatura costarricense que se inscribe a partir de 1900 y durante los treinta primeros años del siglo XX, empieza a perfilar la imagen de una nación en conflicto. Los grupos marginales surgen ya con cierto protagonismo y se habla del dolor y el desamparo (...)” (Rojas y Ovares, 1995, p. 63). *El Moto* de Joaquín García Monge es, en este sentido, un texto paradigmático, pues sigue la línea del criollismo pero abordando la imagen del campesino desde una actitud crítica más que nostálgica.

Escritores como Max Jiménez, José Marín Cañas, Carlos Salazar Herrera, entre otros, seguirán ese proyecto re formulador de los mitos en el discurso de la literatura nacional: “(...) la literatura costarricense de las décadas de 1920 y 1930 todavía trataba de representar o recrear lo nacional. Sin embargo, cada vez era más fuerte en los

textos el desencanto y el alejamiento de la imagen idílica de la nación” (Rojas y Ovares, 1995, p. 116). Esto se produce en el contexto histórico de dos guerras mundiales y la crisis económica de 1930, que afectó a la sociedad costarricense de la época.

Textos como *Vida y dolores de Juan Varela* (1939) de Adolfo Herrera García, *Mamita Yunai* (1941) de Carlos Luis Fallas y *El sitio de la abras* (1950) de Fabián Dobles, abordan una especie de neorrealismo que propone la pérdida de la arcadia tropical, según Ovares et al. (1993): “El nuevo territorio tiene condiciones paradisíacas junto a los elementos de salvajismo y dureza propios de territorios vírgenes” (p. 234).

En la generación de 1940, “(...) junto con la visión crítica de la sociedad y la imagen de una integración problemática del sujeto en un orden social represivo y enajenante, se delinea también la búsqueda de un nuevo orden, formas inéditas de reintegración del sujeto o de reordenamiento del mundo” (Quesada, 2000, p. 53). El mito del viaje y la transgresión de fronteras van más allá del espacio físico, para introducir la idea de explorar zonas censuradas de la conciencia (Quesada, 2000, p. 54). Yolanda Oreamuno, Joaquín Gutiérrez y Eunice Odio son algunos de los escritores que proponen una literatura de la experimentación, la vanguardia, que traslada –paulatinamente– la imagen del campo a la ciudad o a la interioridad del sujeto.

Esa idea de pérdida, nostalgia o desamparo llega a la literatura de las décadas de 1960 a 1980 como forma de re-conceptualizar una perspectiva socio-histórica donde “(...) la modernización se percibía también como generadora de descomposición y disgregación social, enajenación, pérdida de valores e identidad nacionales” (Quesada, 2000, p. 69). Se perfila una imagen del sujeto y el espacio nacionales imbuidos en un mundo urbano, desarraigado, individualista. Alberto Cañas, Julieta Pinto, Virgilio Mora, Fernando Durán Ayanegui, Quince Duncan, Rima de Vallbona, Carmen Naranjo..., luego, Rafael Ángel Herra, Tatiana Lobo, como otros, son parte de los narradores que construyen una literatura que oscila entre “el entusiasmo y la esperanza o el escepticismo y el desencanto” (Quesada, 2000, p. 81), como condición ambivalente que trae consigo el proceso modernizador, en la Costa Rica de la segunda mitad del siglo XX.

De acuerdo con Ovares et. al. (1993), la literatura de estos años aborda el discurso de lo nacional a partir de un elemento simbólico:

En el mundo de la ciudad, cada vez más desesperanzado y riesgoso, aparece la casa como último reducto del idilio. Pero este asilo también se ve amenazado por el paso del tiempo, por la historia. La casa no alberga las relaciones armoniosas ni el cambio de las generaciones sino

el odio y el conflicto entre los miembros de la familia (...) se convierte, después de la década de los cincuenta, en el símbolo de la familia y la nación (p. 275).

De este modo, la literatura costarricense ha construido y deconstruido un discurso sobre el “ser nacional”, a partir de las coordenadas espacio-temporales del mito de la “arcadia tropical”, “paraíso perdido”, “jardín del Edén”. Esta mitología identitaria ha establecido una noción generalizada de Costa Rica como excepcionalidad centroamericana, la cual se ha intentado reflexionar en la escritura literaria del siglo XX. No obstante, a pesar de todos los intentos de relectura crítica, esa imagen idílica ha permanecido en la conciencia de este colectivo humano llamado nación costarricense, muchas veces, reafirmado por el discurso de los poderes ideológicos del Estado.

La novísima narrativa costarricense, ubicada en la primera década del siglo XXI y marcada por el signo finisecular, establece –como heredera de las generaciones precedentes– una revisión de mundo, de este mundo aséptico narrado por el mito, a partir de la epistemología de la posmodernidad. Ahora, la identidad no solo se cuestiona, sino se propone la existencia de una crisis de identidad. La literatura ya no formula un nuevo orden que sirva de solución al mundo desigual, enajenante y represivo. Simplemente, instaura la duda de si existe un futuro, planteando la interrogante sobre ¿quién soy? Desesperanzadora, apocalíptica o violenta para algunos, esta novísima narrativa costarricense cede la palabra al lector del siglo XXI quien, en última instancia, cierra el proceso de lectura-escritura del texto.

#### LA CONSTITUCIÓN DEL ESPACIO MÍTICO: EL AXIS MUNDI

La novela *Tanda de cuatro con Laura*, del escritor costarricense Carlos Cortés, responde en todos sus parámetros a la nueva narrativa nacional. Publicada en el 2002, utiliza como marco de referencia el espacio josefino de finales del siglo XX, específicamente los últimos momentos del conocido cine Rex ubicado frente al Parque Central.

Tal como lo propone Amalia Chaverri (2002): “*Tanda de cuatro con Laura* se desarrolla en un microcosmos del espacio de la anterior: un circuito teatral con el antiguo –ahora de nuevo presente– cine Rex, a cuyo alrededor giran recuerdos del Líbano, Roxy, Adela, Coliseo o Raven-tós, Palace, Center City” (p. 1). Efectivamente, en concordancia con Chaverri, se observa que el escritor retoma lo urbano como núcleo de la narración. Pero, lo hace en la especificidad del cine, elemento simbólico del desarrollo urbano y del proceso modernizador costarricense, a partir de la segunda mitad del siglo XX. Este singular espacio



Bailongo la olla, Rodolfo Stanley.

del relato provee una serie de significancias importantes en la configuración de una novela urbana.

La llegada del cine, durante la década de los años cincuenta, significó la inserción de la sociedad costarricense en el mundo de la modernización y la globalización. Ahora no se trataba del teatro como forma cultural exclusiva de una clase social privilegiada. El cine era para una clase media urbana, si se quiere burócrata, que podía experimentar la sensación de poder, a través del acceso a otras culturas y visiones de mundo.

El cine Rex fue inaugurado en el año 1958, con la película *Algo para recordar*, protagonizada por Cary Grant y Deborah Kerr, y fue cerrado en 1999. Durante sus cuarenta años de existencia, el edificio fue testigo de las múltiples transformaciones del San José del siglo XX. Enmarcado en el distrito central de la capital costarricense, responde a esa visión panóptica del tiempo y el espacio, pues durante la década de los años sesenta, reinó como

una de las salas de proyección cinematográfica más modernas del país.

Del griego πόν, que significa “todo”, y ὀπτικός que significa “óptico”, el “panóptico” se refiere al edificio construido de modo que toda su parte interior se pueda ver desde un solo punto (*Diccionario de la Lengua Española*, 1984). En este sentido, el cine Rex —como uno de los edificios más altos de la capital, a inicios de los años sesenta— se configura en la novela como vector que concentra la fuerza del ejercicio del poder omnipresente y omnividente sobre la ciudad: “Hasta la llegada de los bancos y ministerios, en los ochenta, el Rex dominó el área del Parque Central ganándole en altura al Coliseo y al Palace. Tal vez el Rex era una construcción menos hermosa pero más impresionante y llegó con el cinemascope, el technicolor y los chicles Adam’s” (Cortés, 2002, p. 152).

En la novela de Cortés, el cine-panóptico privilegia la mirada, el ojo que todo lo ve. De este modo, da prioridad a las imágenes que van más allá de las películas y que re-presentan la historia de San José, a través del laberinto temporal que es este edificio. Así, el espacio donde se circunscriben las acciones y los recuerdos de los personajes, es una especie de umbral del tiempo. El cine Rex, como su nombre lo indica, es Rey sobre la urbe:

(...) el Rex se había inaugurado el 6 de mayo de 1958 con cinco pisos, proyectores Phillips, butacas importadas y marquesinas eléctricas, en el antiguo emplazamiento de un minúsculo teatro de madera en forma de lira, el Moderno, establecido a su vez sobre otro teatro aún más pequeño, el Olimpia. El Moderno fue construido en 1913 para recibir la presentación anual del Don Juan Tenorio cada 2 de noviembre, el Día de todos los Muertos, así como para las compañías ambulantes de zarzuela y los espectáculos de vistas cinematográficas, como se llamaba entonces al cine (Cortés, 2002, p. 152).

El espacio de la narración no es una selección azarosa por parte del escritor. Por el contrario, responde a específicas coordenadas espacio-temporales de la deconstrucción mítica de la identidad nacional.

Como panóptico, el cine Rex sería también un centro ordenador, propio del discurso racional de la modernidad. Por ende, a partir de lo sagrado, se entiende como el origen del ser. De acuerdo con Mircea Eliade (1973), el espacio de lo sagrado se estructura a partir de un punto fijo o centro excluyente, lo cual inicia la separación de dos mundos: el cosmos (orden) y el caos (desorden) (pp. 26-32); de tal manera, el cosmos o mundo de lo sagrado responde al discurso de la racionalidad: "Se trata evidentemente de realidades sagradas, pues lo sagrado es lo real por excelencia. Nada perteneciente a la esfera de lo profano participa del Ser, ya que lo profano no ha recibido un fundamento ontológico del mito, carece de modelo ejemplar" (p. 85).

Esta idea religiosa del espacio se asocia con la noción de moral o ética que rige a las sociedades. Es un asunto de fiabilidad religiosa básica en Latinoamérica, ya que lo sagrado involucra la credibilidad, la integración de todo lo permitido, la trascendencia del ser hacia un proceso de mejoramiento moral y espiritual. Es decir, la concepción de "progreso" desde la epistemología de la modernidad. En este sentido, se observan las prohibiciones que establece el discurso de lo sagrado-racional-religioso, como parte de un ordenamiento social a través de normas específicas.

En este ordenamiento (cosmos), la sociedad establece sus relaciones de confianza y fe, puesto que las restricciones sobre el "pecado", en sus diferentes manifestacio-

nes (sexualidad, homicidio, moral), están dadas a partir del mundo del "trabajo" en contraposición con el mundo de la "naturaleza" y los impulsos violentos: "[...] el trabajo es cosa de una colectividad; y la colectividad debe oponerse, durante el tiempo reservado al trabajo, a esos impulsos hacia los excesos contagiosos en los cuales lo que más existe es el abandono inmediato a ellos. Es decir: la violencia" (Bataille, 1997, p. 45).

Con respecto a la primera coordenada de la narración, el espacio, Micea Eliade (1973) propone dos nociones básicas para su entendimiento: "lo sagrado y lo profano constituyen dos modalidades de estar en el mundo, dos situaciones existenciales asumidas por el hombre a lo largo de su historia [...] no interesan solo a la historia de las religiones o a la sociología [...] interesan por igual al filósofo que al hombre indagador ávido de conocer las dimensiones posibles de la existencia humana" (pp. 21-22).

A partir de esta concepción teórica, la novela de Cortés abre una serie de signos discursivos importantes en su lectura. En primera instancia, la ubicación del "centro" como punto fijo del mundo; como organización de lo sagrado dentro de la homogeneidad caótica de lo profano: "Para vivir en el Mundo hay que fundarlo, y ningún mundo puede nacer en el caso de la homogeneidad y de la relatividad del espacio profano. El descubrimiento o la proyección de un punto fijo –el Centro– equivale a la Creación del Mundo" (Eliade, 1973, p. 26).

Para los personajes principales, Alejandra y Andrés, el cine se constituye en ese punto fijo, ese centro del Mundo que los origina. Sobre esto señala Amalia Chavarri: "Andrés regresa al Rex. Su regreso no es otra cosa que un regreso a sus orígenes, pues sus recuerdos, su memoria, y su vida, comienzan a tomar forma a partir del momento en que ingresó y fue abandonado en el Rex" (2002, p. 1). Luego, Soriano explica sobre Alejandra: "... no fue nada...de piba [Alejandra] se perdió en un cine... siempre les tuvo miedo. Y ahora acabamos en un cine de mierda. La vida es una desgracia" (Cortés, 2002). El símbolo identitario de la "casa" que alberga al sujeto nacional, en el espacio armonioso y aséptico del "mito edénico", no aparece. De hecho, la novela va más allá de la crítica a estos tópicos de la literatura nacional. Construye personajes urbano-marginales, que orbitan alrededor de un edificio en ruinas, sin identidad ni sentido de pertenencia. Su ser se liga al espacio donde se circunscriben y este es contrario al "cosmos", es el "caos".

El cine Rex asume esas connotaciones místicas de un espacio sagrado que sirve de "umbral" o frontera entre los dos mundos existenciales del ser humano (cosmos-sagrado y caos-profano): "distingue y opone dos mundos y el lugar paradójico donde dichos mundos se comunican, donde se puede ejecutar el tránsito del mundo profano

al mundo sagrado" (Eliade, 1973). Pero, la imagen que la novela *Tanda de cuatro con Laura* establece es la de un centro-origen que se opone a la noción de lo sagrado. Más bien, el espacio del cine unifica los opuestos (sagrado/profano) y, en consecuencia, se produce una profanación de lo sagrado.

Ese espacio fronterizo, denominado *axis mundi* "es en sí el pilar entre la Tierra y el Cielo, de ahí su representación por medio de múltiples formas, como montaña, árbol o templo; y en todo caso siempre en el Centro del Mundo" (Eliade, 1973). La verticalidad conferida por la novela, al espacio que habitan los personajes, se asocia con esa representación sagrada de la montaña:

-Aquí se sube desde abajo hasta la cumbre, como me dijo una vez el viejo -anunció la voz-. De las marquesinas a las azoteas con la torre del Rex. Es como el faro del fin del mundo. ¿No viste la película? Vale la pena asomarse. Alejandra te puede llevar a conocer [...] "El Rey del mundo nos resucitará para la vida eterna" (II Macabeos, VII, 9). (Cortés, 2002).

El cine Rex se constituye en este *axis mundi* o centro del Mundo, en el cual se origina míticamente la civilización. Asimismo, asume otras caracterizaciones, como de templo: "Andrés se quedó contemplando la facha de haces verticales de neón en la que se demoró adivinar los trazos del antiguo cine. Vio el edificio de arriba abajo como si se tratara del portal de una catedral medieval y estuviera obligado a descubrir un enigma en el espeso bosque de imágenes" (Cortés, 2002). Esta *imago mundi* en el Centro, desata una nueva referencia: "puesto que la creación del hombre es una réplica de la cosmogonía, el primer hombre fue formado en el "ombligo de la Tierra" (tradición mesopotamia), en el Centro del Mundo (tradición irania), en el Paraíso situado en el "ombligo de la Tierra" o en Jerusalén (tradiciones judío-cristianas)" (Eliade, 1973). Sin embargo, el simbolismo del espacio narrativo desvirtúa la idea de la unión Tierra-Cielo; la verticalidad está dada en la relación Tierra-Infierno. El cine es un centro descentralizador, caótico, un submundo tormentoso.

El espacio de la novela confiere al cine Rex esa connotación del Centro del Mundo, o punto de origen para los protagonistas. Se refiere así a una visión fundacional del mundo, emplazada en el Génesis bíblico, pero reestructurado en el mito fundacional de Costa Rica, ahora como espacio infernal: "Los habitantes principales de este singular y esperpéntico espacio son dos adolescentes que se atraen y se repelen por las fuerzas de los instintos y de la soledad compartida. Ella, Alejandra, argentina, viajera forzada por las vueltas de tantas vidas difíciles; él Andrés, tico criado entre el reformatorio y el cuarto de una supuesta tía que lo martiriza" (Durán Luzio, 2003, p. 1).

Alejandra y Andrés, Eva y Adán, descubren sus impulsos primigenios ahí, en ese laberinto caótico y a la vez familiar y seguro, en medio de una ciudad asfixiante; "Andrés la envolvió como si estuviera abrazándose a sí mismo y quiso desvanecerse con ella y perderse en su cuerpo tembloroso [...] -Mi amor, mi amor" (Cortés, 2002).

El espacio del cine Rex, como umbral entre lo sagrado y lo profano, sirve de morada a estos sujetos marginales que lo habitan: "un laberinto que sirve de guardia a indeseables de variados pelajes, incluidos sus dueños" (Durán Luzio, 2003, p.1). Se constituye así en un panóptico y en el *axis mundi* degradado (un Hades), que privilegia la mirada voyerista a través de imágenes estáticas del tiempo: "el ojo cósmico registrando sus mínimos actos, viéndolo todo con aquellos ojos que eran como lámparas en la noche invisible [...]. Tal y como había supuesto, al ciudad permanecía desierta y el Parque Central le produjo la sensación de una escenografía en abandono. Durante el trayecto vio la ciudad entera como la escena inmóvil de una película, una imagen detenida en una burbuja de ámbar a la que volviera después de muchos años, el resumen de su vida en un esquivo juego de luces y sombras" (Cortés, 2002, pp. 12-14).

Los personajes, atrapados en este espacio, oscilan entre las múltiples realidades que se les presenta: Rony, la historia de su madre y abuelo; Andrés y el abandono sufrido; Alejandra y la huída de su país; Soriano y su ceguera. Así, el cine Rex abre la posibilidad de una nueva coordenada: el tiempo. Unido a la verticalidad espacial, el tiempo posee una horizontalidad que no avanza, pues se construye a partir del presente y el pasado, donde no hay futuro más allá del cine.

En este lugar de múltiples imágenes, el tiempo se detiene, avanza y retrocede a voluntad del propio cine; pues este "centro" es en sí una frontera o umbral: "Siguió caminando como si atravesara una frontera, una línea imaginaria entre una realidad y otra, sintiendo que las cosas de alguna manera lo seguían, estaban pendientes de él, con sus ojillos sigilosos pegados a su espalda, acechándolo con pasos de felino" (Cortés, 2002). La idea de una historia ordenada, propia de la modernidad, se sustituye en este espacio (el cine) por una fragmentación y superposición temporal (presente-pasado-presente).

El cine Rex es -para los personajes- el punto de encuentro de su memoria, como un collage de imágenes inconexas que se re-visan a través de la pantalla del cine: "El palacio de cristal, como amaba situarlo en la moviola de su memoria [...] Se mantuvo sólidamente plantado en la esquina del Rex como quien detiene el tiempo con un cronómetro en la mano" (Cortés, 2002, p. 17).

Ese espacio omnividente está marcado por el tiempo que no transcurre, que se detiene a las cuatro. Desde el



título, *Tanda de cuatro con Laura*: “remite tanto al lenguaje coloquial, como a costumbres y prácticas que cubren a un espectro amplio de la colectividad” (Chaverri, 2002, p. 2). No obstante, la referencia simbólica al número cuatro trasciende la práctica común: “Símbolo de la tierra, de la espacialidad terrestre, de lo situacional, de los límites externos naturales, de la totalidad “mínima” y de la organización racional” (Cirlot, 2000).

Lo sagrado y lo profano convergen en este *axis mundi* que es el espacio del cine Rex, y la pantalla –con sus múltiples imágenes- sostiene el tiempo terrestre en el cuatro, lo terrenal, lo mundano, la hora cuando se quema el cine y la hora de muerte de Álvaro Peralta, fundador del Rex: “No se me podrá olvidar nunca. Don Álvaro era inmenso y se llevó el techo. Nadie se dio cuenta hasta que se hizo de día y empezaron a pasar los buses. Fue como a las 4 de la mañana” (Cortés, 2002). Luego, se refiere la hora en que fue abandonado Andrés: “Al rato sale de la tanda de 4 y la fila para las 7 se pone más pesada y los dejan pasar [...] – ¿Greta qué?, ¿Greta, qué? –grita Andrés, entusiasmado, antes de la tanda de 4 [...]. El anuncio más popular de la tele, tan popular que lo pasan antes de la tanda de 4” (Cortés, 2002).

El cine Rex, lugar donde se ejercía la censura, cede al paso del tiempo condensándolo en imágenes y sirviendo de punto de partida para los personajes protagónicos: Alejandra y Andrés, quienes buscan consuelo a su soledad a través de la unión sexual. Como la pareja fundadora, descubren las prohibiciones del espacio circundante;

huyen de sus propios temores y se encaran para descubrirse a sí mismos en el tiempo: “-¿Me va a expulsar del paraíso, señor? –le dijo tragando saliva. Los huesos se le llenaron de frío [...] -¿El paraíso? Esto es el infierno, querido. Todos nos vamos a ir para la mierda” (Cortés, 2002).

Cielo o infierno, el cine Rex asume características de un lugar que accede a la purificación. Andrés cree vivir en el paraíso con Alejandra, donde el rojo permea el lugar como símbolo pasional del amor (Cirlot, 2000); así lo manifiesta la recurrente descripción del espacio, las alfombras rojas del cine, el pelo rojo de la peluca de Alejandra y el amor: “Andrés tembló al contacto de su piel. Le acarició los hombros, bajó por el reverso de sus brazos y llegó a sus muñecas. Se detuvo. Estaban llenas de cicatrices. Quiso aclarar su situación, pero el ardor no lo dejó y esta vez fue él quien la besó con frenesí y terror [...] Estaban acucillados sobre una alfombra raída, uno frente al otro, y los senos de Alejandra quedaron suspendidos con una suave vibración [...]” (Cortés, 2002, p. 111).

En este aparente paraíso, solo la imagen del padre los puede expulsar. Por eso, el espacio pasa por agua, con una inundación, y luego por fuego, para purificar las imágenes decadentes de un pasado estático: “Entraron al cine Rex [...] Sólo alcanzó a divisar el antiguo reloj como un ojo ciego y la hora, las 4. Imaginó que ya no servía” (Cortés, 2002, p. 41).

## EL SACRIFICIO Y LOS VÍNCULOS DE PARENTESCO

En la novela de Cortés, el espacio del cine funciona como eje central de la narración, refiriendo un *axis mundi* degradado al cual se circunscriben los personajes. Este centro posee la particularidad de recordar con imágenes diversos sucesos: “la gran pantalla como si fuera un ojo capaz de verlo todo [...] las pantallas conectan con otra realidad, cuanto más grandes mejor, son pasajes a la ciudad eterna” (Cortés, 2002). Tal como lo plantea Mircea Eliade: (1973) “todos los símbolos y los rituales concernientes a los templos, las ciudades y las cosas derivan, en última instancia, de la experiencia primaria del espacio sagrado” (p. 55). Por otra parte, lograr la sacralización de ese espacio que se origina requiere del sacrificio: “Para que dure una construcción (casa, templo, obra técnica, etc.) ha de estar animada, debe recibir a la vez una vida y un alma. La transferencia del alma sólo es posible por medio de un sacrificio sangriento” (Eliade, 1973, p. 53). Sin embargo, no se logra y, lo que se propone, es una profanación de lo sagrado.

El *incipit vita nova* se provee en la novela mediante una prohibición universal: el incesto, y también otras formas degradadas como la sodomía. Esto transgrede completamente la noción sacra del espacio. Por el contrario, lo

Cabareteras, Rodolfo Stanley.



convierte en un núcleo originario de profanación: Andrés fue abusado por el padre Morgan, en el reformatorio; Alejandra fue violada por su abuelo materno, al igual que su madre; Ronny fue iniciado en las prácticas homosexuales por su abuelo materno; Clarisa fue violada por el viejo Peralta. En una realidad aparente, las imágenes que ofrece el cine Rex constituyen esas otras realidades ocultas, vedadas. Es decir, frente al olvido, el cine se vuelve memoria: "Siempre pensó que el cine estaba lleno de admoniciones, de la premonición surrealista, del déjà vu: el fotograma futuro que se cuele en el presente por un azar del gran proyccionista y llega a la pantalla del arte" (Cortés, 2002, p. 125).

Ante el horror de las atroces verdades del "padre" contra los "hijos", el olvido se requiere, pero el cine lo impide pues es memoria(s): "Siguió viéndolo todo con los ojos vacíos: el viejo escoltado por un harem de niñas desnudas. ¿Era cierto o se lo había imaginado, Dios mío? Jesús, María y José, suspiró con pánico. Les daba a cada una de ellas la mano, las depositaba en unas diminutas casitas de muñecas que formaban una hilera en un siniestro pasillo y luego cerraba con llave [...]. Cuando se murió Peralta hicieron desaparecer el piso privado lo que él mismo llamaba su granja" (Cortés, 2002, p. 126). El pasado vuelve para atormentar el presente del sujeto, anulando un posible futuro.

Un rasgo importante que une a los diferentes personajes de la novela es su carácter de sujetos iniciáticos u objetos del sacrificio. La iniciación sexual de Andrés, Alejandra, Ronny, Clarisa y la Bruja (Nora) es propiciada por la figura del "padre", en el espacio específico del cine: "No sé qué pasó. La llevaba al cine. No sé qué hacían. No sé ni quiero saber, soy un cobarde, pero el viejo se enamoró de ella y tuvimos que arrebatarla y dejar el país [...]. Tal vez nos equivocamos y lo juzgamos mal. Qué sé yo [...]. Con el tiempo entendí que su padre también había abusado de ella [...]" (Cortés, 2002). La noción racional de un padre protector desaparece en la narración, contraponiendo a la imagen idílica de un lugar ameno, la violencia-violación.

El cine no es paraíso sino infierno. Esto porque es memoria de aquello que aterroriza al sujeto. Un elemento que condensa este eje temático y estructural de la narración, es la pintura que Soriano le muestra a Andrés:

La reproducción mostraba una pintura un tanto sombría dividida en dos por un muro oscuro, rematado por una columna con motivos florales, que correspondía a uno de los lados de una sala de cine. En el extremo derecho una mujer uniformada y rubia, posiblemente la acomodadora, espera a que termine la proyección en un pasillo lateral iluminado por el cono doble de luz que proviene de una lamparilla de tres brazos son sombras de tela roja. A su lado, entre cortina-

jes rojos, hay una escalera que sube al segundo piso. Ella aguarda como separada del mundo [...]. En el otro extremo se observa un ángulo gris de la película proyectada en el fondo del cuadro. Se aprecia con un poco más de detalle el contorno de los espectadores que vigilan la pantalla. El resplandor de la película ilumina el rostro de uno de ellos, un hombre viejo con poco pelo (Cortés, 2002, pp. 72-73).

El cuadro refiere la imagen del padre violador, cuyo rostro es expuesto por la película. Asimismo, las relaciones incestuosas son develadas en el cine-memoria. La imagen del vínculo familiar primigenio se sustituye por el descreimiento en los lazos familiares.

Cada uno de los personajes vive su profunda e íntima soledad. Víctimas del "padre", sufren el abandono en una ciudad-imagen que los vuelve fantasmagóricos: "Ser hijo de Jimmy Vargas lo llenaba de vergüenza y pronunciar aquel otro nombre, Echeverría [...] parecía restituir la perdida unidad de su vida [...]. A partir de aquel episodio, sin embargo, su abuelo lo apartó hasta su muerte [...] el sátiro recordaba aquellas ocasiones envueltas en un sentimiento de pérdida y abandono" (Cortés, 2002).

Alejandra, Andrés, Ronny y Soriano, los personajes sufren esa inexistencia del espacio irreal del cine-memoria. Es "otro lugar" que refiere múltiples lugares: el sótano-bodega, la sala principal inundada, el nido, la azotea plagada de murciélagos, el piso de los baños de Lugo, el piso privado o granja y la habitación roja: "La habitación era espaciosa y tapizada de rojo [...]. A su alrededor Andrés observó montones de botellas vacías y en el fondo un gigantesco árbol fálico con una boa en una de las ramas [...]. El árbol del bien y del mal, pensó al verlo [...] Hasta entonces había vivido en el paraíso con Alejandra, y dijo, como una pareja de ciegos" (Cortés, 2002, pp. 209-211).

La verdad, el conocimiento al que se accede en las imágenes temporales del cine, es lo que convierte ese espacio en un infierno llameante. Es más fácil la ignorancia: "Darse cuenta de la verdad fue lo que lo hizo sentirse expulsado del paraíso y de la felicidad de creer que Alejandra le pertenecía" (Cortés, 2002, p. 212).

Los vínculos de parentesco son de suma importancia en la cultura costarricense, pues la unidad racional de organización social ha sido la familia, formada por padre, madre e hijos: "La vinculación entre individuo y comunidad está mediada por la familia" (Lungo y Martel, 2004, p. 2).

La novela *Tanda de cuatro con Laura* provee de una revisión del metadiscurso sobre la familia. La identidad de los personajes es inaprensible, es crisis de identidad, pues carecen de un sentido de pertenencia que les brinde enlaces absolutos. En el caso de Andrés, su único víncu-

lo era la tía Moira; una mujer negra que lo abandona en el cine Rex cuando era un niño: "La amaba sabiendo que no tenía a nadie más en el mundo" (Cortés, 2002, p. 63), y una almohada sucia que lleva consigo para soñar. De ahí el juego de nombres: Andrés Gutiérrez H. o Andrés Heine, tomado del cine. Por su parte, Alejandra o Laura, el presente o el pasado, se transforma en múltiples imágenes cinematográficas: Rita Hayworth, Sofía Loren, Laura Antonelli: "La falda que le bañaba las piernas cruzadas, los tacones, el maquillaje excesivo y la gestualidad la hacían verse como otra persona. Parecía otra mujer" (Cortés, 2002, p. 84).

La ruptura de los lazos de unión con los demás, origina el caos interno en el individuo y, por ende, su desestabilización. La contradicción de asumirse como seres identitarios, implica no solo la inestabilidad del vínculo familiar en general, sino de las figuras de la madre y el padre, respectivamente. Esto ya que la identidad es una categoría dual por excelencia: "La identidad, esa humana que se persigue es una categoría dual" (Verdú, 1986, p. 59). En la novela, se presenta en la supresión del mito de la gran familia.

Los vínculos con el origen identitario, metaforizado en la infancia, asume ambivalencias sobre los recuerdos: "Volvió a mirar a La Negra con una sonrisa y ella le

El chulo, Rodolfo Stanley.



devolvió el gesto [...] –Quédate aquí. Ahorita vengo [...]. Andrés la siguió hasta que la miró perderse entre las sombras. Jamás volvió a verla” (Cortés, 2002, p. 66). El cine se transforma en el paraíso aborrecible del cual no se puede escapar: paraíso perdido = casa paterna = familia = lugar de origen = identidad irresuelta.

En cuanto a la figura materna, esta es la metáfora de mayor afiliación de parentesco, tanto por los vínculos sanguíneos como afectivos. No obstante, la (s) madre (s) en la novela no pasan de personajes nominales, asociados con la locura y el trauma de la violación paterna (o de un sujeto que cumple esta función): “La primera vez Clarisa tenía 15 ó 16 años cuando la violó Peralta [...] Nadie quiso creerle o más bien podía creerle aunque se dijeran las peores cosas del viejo. Innombrables como todo lo que se dice de la alta sociedad. Nunca perdonó a los hombres y él, el sátiro, era uno de ellos” (Cortés, 2002, pp. 204-205).

La figura de la madre-patria metaforizada en *La Bruja* (Nora), la tía Moira y Clarisa, están –a lo largo de la novela– marcadas por la violencia, el abandono y el desapego afectivo. Mujeres enloquecidas o violentas que transmiten a sus hijos esos sentimientos.

El agua como símbolo genésico, representa la vida y el bautismo en el mito de la purificación. Sin embargo, en la novela adquiere otra interpretación: Es el agua del diluvio que limpia el espacio a través del cual transita; es un agua sucia que extrae los recuerdos del cine y de la casa de Ronny, donde muere ahogada la madre, Clarisa.

El “padre violador” y la “madre loca” son dos imágenes que se unen a una nueva: la desunión amorosa. El juego de encuentros y desencuentros entre Andrés y Alejandra, va más allá de las relaciones de parejas. Según Bataille (1997), el erotismo es en sí esa experiencia interior del ser humano que moviliza la conciencia, y que se rige paradójicamente por el hecho de que los seres discontinuos buscan la continuidad (pp. 15-19-33). No obstante, este vínculo de parentesco también se rompe en la narración: “Durante varios días visitó sus ruinas con la esperanza de volver a acecharla [...]. Una noche, mucho después, pensó que la había visto salir de Chelles, sola, íngrima [...] Ella pasó a su lado caminando como si nada y se perdió definitivamente en el horizonte. Quizá era otra mujer” (Cortés, 2002, p. 229).

La desunión amorosa es un elemento constante en la novela. Ninguno de los personajes logra una verdadera relación de pareja; son seres solitarios y destruidos por sus recuerdos; viven en un profundo estado de abandono. Por lo tanto, los vínculos de parentesco (padre, madre, pareja) del individuo desaparecen en la narración. Sin asideros dónde establecer su pertenencia, quedan desvinculados de la “unidad familiar” racional; así, se

constituyen en “seres sin referente” y en permanente cuestionamiento o crisis:

¿No es irresistible? La tragedia del mundo moderno. El antihéroe recorre la ciudad como si fuera la noche y es incapaz de recuperar el orden. Nada que lo salude o que lo condene. En vez del caos lo que encuentra no es ni siquiera el absurdo sino la banalidad, el hastío, el vacío (Cortés, 2002, p. 93).

Finalmente, el fuego –que se asimila al agua– es un símbolo de transformación y regeneración (Cirlot, 2000), propicia un significado final para el sujeto, pues al quemarse el cine-memoria es absorbido por el olvido. Pero, la regeneración no se da, pues la desvinculación del sujeto impide la creación de un nuevo orden y de una verdadera identidad. Un final apocalíptico, cerrado por el olvido y la soledad heredados.

## CONCLUSIONES

La novela *Tanda de cuatro con Laura* de Carlos Cortés, responde a las características de la nueva narrativa costarricense, la cual se ubica a partir de las últimas dos décadas del siglo XX. Esta narrativa nacional se vincula con el discurso de la posmodernidad, como una revisión de las consecuencias socio-culturales de la modernidad.

La novela retoma el sentido urbano, al trazar los acontecimientos en el antiguo cine Rex, lugar que representa simbólicamente el desarrollo de Costa Rica durante la segunda mitad del siglo pasado. La verticalidad atribuida al espacio marca su sentido de *axis mundi* de la narración y, en consecuencia, punto de origen para los personajes. Como *axis mundi*, el cine Rex adquiere rasgos de umbral entre el plano sagrado y el profano; asimismo funciona como “panóptico” que condensa el tiempo y sirve de memoria de los sujetos. El cine es paraíso e infierno simultáneamente, pues significa la búsqueda de pertenencia y aceptación de los sujetos protagónicos (Andrés y Alejandra), a través de los encuentros eróticos; pero la inexistencia de esos lazos, la soledad y el abandono se imponen. El tiempo se fragmenta en presente y pasado, anulando el futuro. Espacio y tiempo constituyen las coordenadas de un lugar mítico, sombrío y caótico.

La visión de Alejandra y Andrés como la pareja original se ve destruida por la irrupción del “padre” violador. La memoria y el conocimiento que proveen el cine, implica la expulsión violenta del paraíso y la imposición del sujeto violento, quien realiza el sacrificio sobre sus hijos-iniciados. Así, la memoria de Álvaro Peralta, el abuelo de Alejandra o el padre de Morgan, como victimarios, se evidencia en las múltiples imágenes que provee el cine y en la imposibilidad de definirse de los personajes. El mito de la unidad familiar se destruye; la madre-patria

metaforizadora en las figuras maternas (Clarissa, la tía Moira o La Bruja), se constituye en una loca que abandona, producto de la violación paterna. Los hijos-personajes son herederos de esa desunión. Sin lazos o asideros, están destinados a la absoluta soledad y a la carencia de una identidad definida. No hay identidad; hay crisis de identidad del sujeto que habita el espacio marginal, violento y profano.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bataille, G. (1997). *El Erotismo*. Barcelona: TusQuets Editores.
- Bhabba, H.K. (2000). Narrando la nación. *La invención de la nación*. Compilado por Álvaro Fernández Bravo. Buenos Aires: Ediciones Manantial, pp. 211-222.
- Chaverri, A. (2002). Tanda de sueños, visiones y ficciones. *Revista Istmo*.
- Cirlot, J.E. (2000). *Diccionario de símbolos*. 4ª ed. Madrid: Ediciones Siruela.
- Cortés Zúñiga, C. (2002). *Tanda de cuatro con Laura*. Bogotá: Editorial Alfaguara.
- Cortés Zúñiga, C. (2003). *La invención de Costa Rica*. San José: Editorial Costa Rica.
- Dobles, F. (1950). El sitio de las obras. 11ª edición, 2008. Editorial Costa Rica.
- Durán Luzio, J. (2003). Tanda de cuatro con Carlos Cortés. *La Nación*, Suplemento Cultural Áncora.
- Eliade, M. (1973). *Lo sagrado y lo profano*. 2ª ed. Traducido por Luis Gil. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- Fallas, C.L. (1941). *Mamita Yúnai*. 4ª edición, 2010. Editorial Costa Rica.
- Foucault, M. (1984). *El orden del discurso*. Traducción de Alberto González Troyano. San José: Universidad de Costa Rica.
- Giglioli, G. (1996). ¿Mito o idiosincrasia? Un análisis crítico de la literatura sobre el carácter nacional. *Identidades y producciones culturales en América Latina*. Compilado por María Salvadora Ortiz. Colección Identidad Cultural. San José: EUCR, pp. 167-206.
- Harré, R. (1986). Sintaxis y estructura de la experiencia: La gramática y el sí mismo. *Revista Occidente*, 56, pp. 35-45.
- Herrera, A. (1939). *Vida y dolores de Juan Varela*. 4ª edición, 2009. Editorial Costa Rica.
- Jiménez, A. (1997). Los países también están en otra parte: Cultura y discurso filosófico en Costa Rica. *Cultura y contra cultura en América Latina*. Compilado por Olmedo España. Heredia, Costa Rica: EUNA, pp. 327-354.
- Jiménez Matarrita, A. (2002). El imposible país de los filósofos. *El discurso filosófico y la invención de Costa Rica*. San José: Ediciones Perro Azul.
- Lungo, M., y Martel, R. (2004). Ciudadanía social y violencia en las ciudades centroamericanas. *Revista Istmo*.
- Lyon, D. (1997). *Posmodernidad*. Madrid: Editorial Alianza.
- Lytard, J.F. (1986). Reescribir la modernidad. *Revista de Occidente*. Nº 66, pp. 23-33.
- Molina, I., y Palmer, S. (2002). *Historia de Costa Rica*. 3ª reimp. San José: EUCR.
- Monge Amador, J.A. (1997). El inconsciente étnico del mestizo. *Cultura y contra cultura en América Latina*. Compilado por Olmedo España. Heredia, Costa Rica: EUNA, 69-110.
- Murillo Fernández, J. (2002). *Costa Rica (des)dibujada*. San José: Editorial Costa Rica.
- Ortiz, R. (2000). América Latina. De la modernidad incompleta a la modernidad mundo. *Nueva Sociedad*, 166, pp. 44-61.
- Ovares, F. et al. (1993). *La Casa Paterna. Escritura y nación en Costa Rica*. San José. EUCR.
- Pérez-Argote, A. (1986). La identidad colectiva: una reflexión abierta desde la sociología. *Revista de Occidente*, 56, pp. 76-90.
- Quesada, A. (2000). *Breve historia de la literatura costarricense*. San José: Editorial Porvenir.
- Rojas, M., y Ovares, F. (1995). *100 años de literatura costarricense*. San José: Editorial Farben.
- Sandoval, C. (2002). *Otros amenazantes*. San José: EUCR.
- Verdú, V. (1986). La identidad o el amor. *Revista de Occidente*, 56, pp. 59-64.