

EXPERIMENTACIÓN DISCURSIVA E HIBRIDACIÓN GENÉRICA EN *EL INFIERNO VERDE*

Álvaro Quesada Soto

RESUMEN

La producción de José Marín Cañas en la literatura costarricense introduce nuevos modelos de relación entre la conciencia y el mundo: una conciencia en crisis o en proceso de formación que se va destruyendo y reconstruyendo al mismo tiempo. El autor reflexiona sobre estos nuevos paradigmas en la obra *El infierno verde*.

ABSTRACT

José Marín Cañas' literary works bring new relational models between the conscience and the world into Costa Rican literature: his is a conscience in crisis or in the making, which simultaneously destroys and reconstructs itself. The author reflects upon these new paradigms in *El infierno verde*.

Las novelas de madurez: de Eros a Tanatos

El tema central de las dos primeras novelas de Marín Cañas -*Lágrimas de acero* (1929) y *Tú, la imposible* (1931)- era el amor; el de sus dos novelas de madurez -*El infierno verde* (1935) y *Pedro Arnáez* (1942)- es el tema de la guerra y de la muerte; el amor aparece aquí más bien como tema ancilar y subordinado, establece un contrapeso o un contraste que otorga mayor relevancia a los perfiles y consecuencias del primero. El enfrentamiento con la muerte -la disolución del sujeto individual- o la guerra -rompimiento del orden social- coloca a los protagonistas de estas novelas en situaciones límite, momentos de crisis, desde los cuales se hace posible percibir, con mayor evidencia que en las situaciones normales, el carácter incierto, convencional o arbitrario de los valores, discursos e instituciones que legitiman las identidades subjetivas o el orden objetivo.

Las dos novelas se construyen como novelas de iniciación o de formación, que se estructuran alrededor de un viaje desde un mundo relativamente cerrado, ordenado y seguro, con límites y normas tradicionales, estables y conocidas, hacia un mundo caótico, desconcertante e incierto. El viaje y el proceso de iniciación tienen doble faz, exterior e interior: la experiencia de una realidad exterior inédita lleva también a un replanteamiento crítico de los discursos que construyen la identidad subjetiva. El abandono del ámbito doméstico, regido por la autoridad y el orden garantizados por las figuras paternas -padre o abuelo-, el enfrentamiento con *desórdenes*

de la experiencia personal, la naturaleza o la vida social -la muerte, el mar y la montaña, la selva y el desierto o la guerra y la revolución- lleva a los protagonistas a una toma de conciencia que los obliga a poner en duda sus certezas y a replantear sus relaciones consigo mismos y con el mundo que los rodea.

En este sentido, las novelas de Marín Cañas introducen en la novela costarricense nuevos modelos de conciencia y de relación entre la conciencia y el mundo: una conciencia en crisis o en proceso de formación que se va destruyendo y reconstruyendo al mismo tiempo que ve quebrarse y ampliarse los contornos del mundo conocido. Con muy diversas formulaciones este nuevo modelo será el que prive en los textos de algunos novelistas de la siguiente promoción -la llamada "generación de 1940"- como Fabián Dobles, Joaquín Gutiérrez o Yolanda Oreamuno. Algunos recursos utilizados ya en los primeros textos narrativos de Marín Cañas: los experimentos que mezclan discursos y tradiciones genéricas diversas; la introducción de varios sujetos discursivos o puntos de vista superpuestos; los guiños al lector y los juegos con las convenciones que separan el testimonio "real" o "histórico" de la ficción literaria; la búsqueda de un lenguaje que transmita la experiencia de lo caótico, desintegrado y grotesco; cumplen en sus novelas de madurez, manejados con mayor sobriedad y soltura, la función de estructurar esa nueva relación entre la conciencia y el mundo.

Aunque sensiblemente distintas, *El infierno verde* y *Pedro Arnáez* se construyen sobre la oposición ley/transgresión, orden/caos o civilización/barbarie, pero el texto se sitúa en el umbral entre ambos términos, en un punto crítico donde se tornan ambiguos y difusos los límites y los valores asociados a esos términos. La ley y el orden, que desde el punto de vista "normal" se perciben como garantía de paz, armonía y estabilidad, muestran, desde el punto de vista de una conciencia y un orden social en crisis, su carácter convencional o arbitrario, legitimador de la rutina y la mediocridad, o de la represión, la violencia y la injusticia. Por otra parte, la transgresión, el intento de escapar, mediante la ruptura o la rebelión, a los aspectos represivos o enajenantes de la ley y el orden, se percibe en los textos como un esfuerzo inútil o destructor, pues conduce a la barbarie, la locura y la muerte, o la disgregación y el caos. Estos textos muestran entonces una posición ambigua con respecto a las instancias del poder: por una parte reconocen su carácter arbitrario y represivo; por otra parte refuerzan la futilidad o la esterilidad de todo esfuerzo por romper su dominio.

A la oposición ley/transgresión, orden/caos o civilización/barbarie, se superpone también la oposición humano/masificado. Al ámbito de lo masificado pertenece casi toda la vida social del ser humano, concebido como partícula de una "masa" impersonal y anónima, sujeto de la "colectivización" económica o la manipulación y el adoctrinamiento políticos e ideológicos del mundo moderno¹. A esta posibilidad de manipulación ideológica y política se asocia en los textos el fenómeno de la "guerra" -en los textos no se establecen diferencias entre ideologías o guerras imperialistas, nacionalistas o revolucionarias- como situación de caos, barbarie, destrucción irracional e incontrolable. A ese ámbito de las estructuras sociales masificadas, como mecanismo que impone a las conciencias individuales su lógica inhumana, se opone en las novelas de Marín Cañas el ámbito de lo propiamente "humano", ámbito privado y doméstico de relaciones interpersonales, que se realizan en el amor -a la mujer, al hijo o al prójimo- y asociado en el texto a valores cristianos como la fe, la lealtad, la resignación, y a construcciones liberales como la libertad, la propiedad o la autonomía de la conciencia individual frente a la programación social.

De esa manera, el ámbito de la masificación se percibe en los textos como el ámbito del anonimato ideologizado y politizado, donde la conciencia está sujeta a la manipulación y el adoctrinamiento; el ámbito de lo “humano” se percibe como un reducto donde la conciencia puede manifestarse y relacionarse con los otros en forma libre y espontánea. La relación del hombre con la naturaleza se permea también de esta dualidad: a la naturaleza, como un orden alienante y destructor para lo humano (el mar y la montaña, la selva y el desierto), se oponen la “tierra” como lugar de “siembra” y fecundidad, o el hogar y la ciudad como ámbitos donde la naturaleza o la sociedad han sido privatizadas, domesticadas o humanizadas. Estos ámbitos aparecen asociados a figuras femeninas (la Rusa o las indias de *El infierno verde*, la Cristina de *Pedro Arnáez*) o paternas y filiales (Nitsuga en *El infierno verde*, el padre y el hijo en *Pedro Arnáez*); figuras asociadas, a su vez, a nociones de vida y fertilidad o paz y seguridad.

El esquema anterior se hace más evidente en *Pedro Arnáez*, novela donde la intervención ideológica del autor en la construcción del texto es mucho más explícita y donde su voz irrumpe con frecuencia, por medio de juicios valorativos o digresiones de tipo ensayístico, en la voz del narrador. En *El infierno verde*, la presencia de la ley y el orden se expresa más como aspiración o nostalgia que como manifestación concreta. Las figuras paternas -padre y abuelo- toman una valoración ambivalente, más cercana al polo masificador que al polo de lo humano; el ámbito de lo humano solo aparece en forma esporádica y fugaz, ligado a figuras casi mudas y altamente idealizadas, como “la Rusa” o Nitsuga (figura esta última también ambivalente). En este texto más bien domina la presencia casi omnimoda de la guerra, la locura y la muerte; aquí la vida social aparece casi totalmente dominada por el ámbito de la barbarie, la masificación y la enajenación.

Sin embargo, aunque con sensibles diferencias, en las dos novelas los términos de las oposiciones y los valores asociados a ellos, se tornan vacilantes y ambiguos al situarse el texto en momentos de crisis y desintegración de las instancias del poder y de la autoridad, cuando tienden a disolverse o confundirse los discursos que construyen las delimitaciones entre el orden y el caos, la vida y la muerte, la obediencia y la transgresión, lo propio y lo ajeno, la conciencia subjetiva y el orden social.

***El infierno verde*: pre-textos**

Como todas las novelas de Marín Cañas, *El infierno verde* utiliza el recurso del “relato enmarcado”: un relato central se inserta dentro de otro que le sirve de marco o presentación. El texto de la novela se presenta al lector como perteneciente a, por lo menos, dos sujetos: uno que funge como autor o editor y otro que funge como narrador o protagonista; uno que firma con su nombre la novela y otro que presta su nombre o su voz para narrar. Al igual que *Tú, la imposible*, *El infierno verde* utiliza para este fin el recurso del “manuscrito encontrado”: el autor que firma la novela actúa como editor de las memorias o los apuntes autobiográficos -encontrados o adquiridos por él- de otro “autor” que funciona además como narrador y personaje protagónico del relato.

Como en *Tú, la imposible*, en el texto de *El infierno verde* intervienen varios “autores”, a los cuales se les atribuyen distintos fragmentos del texto. Los primeros fragmentos, más cortos, sirven de marco o introducción al más importante y extenso: el “cuaderno de impresiones”

de un soldado paraguayo anónimo que murió en la guerra del Chaco. El texto de la novela se inicia con una introducción, firmada con el mismo nombre (*José Marín Cañas*) que firma la totalidad de la novela², en la que se hace provenir de un amigo alemán, Herbert Erkens, el manuscrito que constituye el corpus central de la novela. Como en *Tú, la imposible* este primer autor funciona además como editor del texto. A la introducción sigue como anexo el fragmento de otro texto que pertenece a un tercer autor, cuyo “original” corresponde a un género extraliterario -el epistolar-, está escrito en otra lengua -el alemán-, y está dirigido en primera instancia a un destinatario -Herbert Erkens- que no es el lector de la novela. Se trata de una carta -reproducida en el “original” alemán y en su “traducción” española- escrita por el comerciante Wilfred Wandrey al mismo Erkens que entregó el manuscrito al José Marín Cañas de la introducción. En esa carta Wandrey explica cómo compró el manuscrito a un soldado paraguayo que regresó herido del frente y ofrece una primera apreciación sobre el género y el estilo del texto: es “un cuaderno de impresiones” que ofrece “retazos de la guerra del Chaco” (13).

A estos juegos con las convenciones que definen la autoría o la verosimilitud del relato y las certezas del lector, se agregaba, en su primera publicación, un juego más complejo con las certidumbres del lector en cuanto a las convenciones que determinan la autoría y el género de la obra, o sus relaciones con la literatura y la realidad. Como es bien sabido, Marín Cañas hizo publicar el texto por entregas en el periódico *La hora* que él dirigía, precedido de la introducción y la carta, sin reivindicar su autoría ni su carácter de ficción literaria. El primer lector de *El infierno verde* no tenía los elementos de juicio necesarios para leer el texto como una novela o un producto literario; más bien, partiendo de los indicios que se le daban y de los criterios convencionales para determinar la autoría y el género de las publicaciones, debía considerarlo un reportaje periodístico o un testimonio histórico, análogo al relato *Coto* que Marín Cañas, basado en el testimonio de Guillermo Padilla Castro, había publicado en el mismo periódico meses atrás³. Para el receptor que leyó el texto publicado en *La hora* -al contrario del receptor que lee la novela publicada en forma de libro- el José Marín Cañas que firmaba la introducción no era el autor del texto, sino más bien su editor y el Director del periódico. Despojado el texto de los signos de identidad que lo acreditan como novela, los relatos -el de la introducción y el del “cuaderno”- y los personajes -los de la introducción y los del “cuaderno”- pertenecían al ámbito de la realidad, no de la ficción literaria, y el texto se disgrega en fragmentos autónomos pertenecientes a distintas personas: José Marín Cañas, editor y autor de la introducción; Wilfred Wandrey, autor de la carta en alemán; el soldado paraguayo anónimo, autor del cuaderno de impresiones.

Pero más allá de los juegos con las convenciones que otorgan verosimilitud al relato o producen el desconcierto del lector, la introducción cumple también una función estética de distanciamiento y complementariedad con respecto al texto central de la novela, el manuscrito del soldado. La introducción coloca desde el inicio al lector en la perspectiva del autor-editor, una perspectiva temporal y axiológica totalmente distinta de la perspectiva del soldado narrador⁴. Este último escribe desde la inmediatez del sujeto que vive su propia vida, desde un presente en proceso de gestación, inacabado y abierto hacia un futuro indeterminado; desde un punto donde conciencia subjetiva y realidad objetiva se entrelazan sin delimitarse como unidades distintas. Uno de los principales aportes de *El infierno verde* a la literatura costarricense -y probablemente latinoamericana- de su época es el haber elaborado los procedimientos literarios adecuados para expresar esa perspectiva. Sobre esto se volverá más adelante.

La introducción hace que el lector inicie la lectura del texto con una perspectiva temporal y axiológica distinta de aquella del narrador. El presente del autor del cuaderno que vive su propia vida, se advierte desde la introducción como el pasado ya concluido de un soldado anónimo, desconocido y muerto, que no es *sujeto* sino *objeto* de conocimiento, curiosidad o interés para otros sujetos. Estos últimos observan el manuscrito -testimonio de su propia vida para el soldado- desde la posición distanciada y objetiva de periodistas y comerciantes, para los cuales ese cuaderno tiene el valor utilitario de un objeto que puede ser sometido a transacciones comerciales: vendido o publicado en un periódico⁵.

La mediación del texto introductorio obliga al lector del manuscrito a realizar -advertida o inadvertidamente- una compleja operación, pues se coloca de manera simultánea en dos perspectivas que se superponen pero no coinciden: el presente subjetivo del narrador que vive su vida es leído desde la futura objetividad del editor de las memorias, para el cual ese presente es un pasado ya concluso y el *yo* del narrador algo menos que un *él*: un soldado desconocido, anónimo y ya muerto. El anonimato del protagonista tiene desde cada una de esas perspectivas diversos significados: desde el punto de vista del narrador es el anonimato del *yo* que no necesita mencionar su nombre para conocerse; desde el punto de vista del editor es el anonimato de un soldado cualquiera, sin nombre propio, muerto y desconocido. Por otra parte, ese doble juego de perspectivas recalca, por un lado, el carácter individual y único de la experiencia, al mismo tiempo que, por otro lado, recalca también que se trata -como anota Ramón Luis Acevedo- de la experiencia de “un hombre común, un soldado más, cualquier hombre víctima de la guerra” (Acevedo 1982: 403). Acevedo señala además otra función de esa doble perspectiva: el conocimiento que el lector tiene, desde el principio, de la muerte final del protagonista, marca su lectura total del relato, aumenta la tensión dramática y el sentimiento trágico, al anticipar la futilidad de todos los esfuerzos del soldado por sobrevivir (Ibidem.). El juego con las perspectivas se torna aún más complejo cuando el lector avanza en la lectura del cuaderno de impresiones, pues a la doble perspectiva ya mencionada se añadirá otra doble perspectiva desde el interior del manuscrito: el narrador realiza con frecuencia regresiones temporales en que ve su pasado con la perspectiva del presente; con frecuencia también el personaje se “desdobla” (Acevedo 1982: 406) para contemplarse a sí mismo -sus propios pensamientos y acciones- con un cierto distanciamiento objetivo, como si fuera otro.

Al igual que en *Tú, la imposible* los primeros textos liminares se hacen seguir de una segunda introducción o prólogo, una especie de exordio lírico sin firma, de autoría incierta: ¿pertenece al soldado narrador o al autor-editor?; ¿es un fragmento inicial del cuaderno escrito por el soldado anónimo?; ¿es una especie de montaje⁶ realizado por el autor-editor que, como en una obertura musical, expone los motivos que se desarrollarán y variarán más tarde a lo largo del manuscrito?

De hecho este trozo cumple varias funciones. Por una parte, sirve de transición entre el enfoque distanciada y objetivo de la introducción y el enfoque subjetivo y vivencial del cuaderno de impresiones. Por otra parte, introduce al lector en el tono, el ritmo, la atmósfera, los motivos y el estilo del manuscrito⁷: el ritmo convulso, entrecortado y delirante; las imágenes desarticuladas y grotescas; los bruscos cambios de enfoque (la primera mitad observa el exterior, aunque desde un punto de vista subjetivo, y habla sobre terceras personas; la segunda mitad varía repentinamente a la experiencia propia en primera persona); los motivos de angustia, horror y

locura, de destrucción, pudrición y muerte, de convulsión o cataclismo natural y social, de vidas y cuerpos tronchados e ilusiones perdidas.

El aprendizaje de la barbarie

El texto más extenso, que constituye el corpus central de la novela, es el “cuaderno de impresiones” autobiográfico que tiene como narrador protagonista a un soldado paraguayo anónimo, quien escribe sus vivencias de la guerra del Chaco. Como se mencionó ya, uno de los méritos de *El infierno verde* es la elaboración de los procedimientos literarios adecuados para sugerir al lector la inmediatez de lo vivido y la experiencia de un sujeto y un mundo en crisis, que toca los límites de su propia identidad. Esos recursos abarcan desde la gramática y la sintaxis, hasta la narración, el ritmo, la prosodia, las figuras retóricas, el ensamblaje del argumento y la combinación de géneros y discursos.

En *El infierno verde* se entrelazan varios géneros novelísticos de procedencia europea, latinoamericana y universal. Por una parte, el texto puede ubicarse dentro del género de la novela antibélica que se desarrolló en Europa tras la I Guerra Mundial, cuyo exponente más conocido fue *Sin novedad en el frente* (1928) de Erich Maria Remarque. Por otra parte, el texto puede ubicarse también dentro del género de la novela de la selva americana, donde tendría como antecedente inmediato a *La vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera⁸. De manera más tangencial, *El infierno verde* utiliza también elementos de dos de las principales vertientes de la novela de denuncia social: la indigenista y la antimperialista. Estos elementos, no obstante, aparecen apenas esbozados (sobre todo en el capítulo XVIII) y no plenamente desarrollados, ni consecuentemente sostenidos a lo largo de la novela.

Finalmente, las anteriores tradiciones genéricas se engloban en *El infierno verde* dentro de un tercer género, no estrictamente novelístico, propio de los mitos y relatos de todos los pueblos y de todos los tiempos: el relato de iniciación o de madurez de un héroe, que viaja a regiones desconocidas o inciertas -con frecuencia al infierno- y enfrenta situaciones extraordinarias, lo cual le permite adquirir un nuevo conocimiento del mundo y de sí mismo (Ovares y Rojas 1995: 121).

El infierno verde pone a dialogar las diversas tradiciones genéricas aludidas, reacentuando elementos comunes y combinando los elementos propios de unas y otras, de manera que todas se intersecten, superpongan, iluminen y enriquezcan mutuamente. El experimento no logra evitar también tensiones y contradicciones al chocar en algunos puntos las diversas tradiciones genéricas.

El infierno verde coincide con la novela antibélica de Remarque, en la denuncia de la guerra como un ámbito de enajenación, destrucción y muerte, cuya presencia lleva a los protagonistas a una revisión crítica de los valores transmitidos por sus padres y maestros sobre la patria, la civilización, el heroísmo⁹. El soldado narrador de *El infierno verde*, a semejanza del soldado narrador de *Sin novedad en el frente*, se percibe como miembro de una “generación perdida”, a la que la experiencia de la guerra ha truncado su juventud y desprovisto de fe en la autoridad de los mayores y en los valores que ordenaban su mundo.

Una experiencia en alguna medida semejante a la que transmite la novela antibélica europea de la primera posguerra, se expresa también en la novela de la selva americana. Roberto

González Echevarría, en un trabajo reciente -que toma como punto de partida *Canaima* (1935) de Rómulo Gallegos- reconoce en ese género un carácter “subversivo”, en la medida que replantea de manera provocativa y polémica “el eterno dilema de cómo incorporar la selva, lo bárbaro, lo autóctono, a lo nacional, por oposición a otras obras como *Facundo* donde lo salvaje aparece como lo Otro, inasimilable y digno solamente de ser sometido a la civilización” (González 1995: 24). Al situarse en el lado oculto, en la realidad negada de la barbarie, la novela de la selva polemiza con el modelo liberal de una nación occidental civilizada, que desconocía, negaba o reprimía, la existencia de esa otra realidad¹⁰. Por otra parte, señala también González, en estas novelas la selva se configura como “el oscuro origen literario del texto mismo, ...es el antro de la poesía, de lo bello, sin dejar de ser satánica en ningún momento, ...es un ámbito a la vez sagrado y maligno” (Ibidem.). El texto se contagia de la oscura poesía, de la atracción y el terror, suscitados por la presencia de la naturaleza bárbara.

En los subtemas de la explotación de los indígenas y los caucheros, propio de los modelos clásicos de la novela de la selva americana (*La vorágine*, *Canaima*), o de la manipulación ideológica del nacionalismo y el heroísmo, propio de la novela antibélica (*Sin novedad en el frente*), esos géneros entroncaban tangencialmente con el género de la novela de denuncia social. Dos de las principales vertientes de este último género, la novela indigenista y la novela antimperialista, se asocian en aquellos pasajes de *El infierno verde* -sobre todo el capítulo XVIII- donde el narrador advierte cómo la oligarquía criolla (hacendados, maestros, políticos) y las compañías transnacionales petroleras, coinciden en la manipulación ideológica de los discursos sobre la patria y el heroísmo o la civilización y el progreso, con el objeto de explotar a las masas indígenas en tiempos de paz, u obligarlas a matar o morir para defender sus intereses en tiempos de guerra.

La guerra del Chaco permite al texto reunir los temas de la guerra, de la selva, de la dominación y la alienación, alrededor de la noción de *barbarie*, cercana también a la de *infierno*, como un ámbito de la realidad que se mantiene oculto, condenado o reprimido. Su manifestación remite por eso al espacio ambivalente de lo ominoso o siniestro¹¹: ámbito al mismo tiempo propio y ajeno, revelador y destructor. Revelador, en la medida en que descubre una verdad oculta, la parte bárbara de la civilización; destructor, en la medida en que destruye la autoimagen del hombre o la nación civilizados y obliga a asumir el trasfondo de arbitrariedad, irracionalidad y destrucción sobre el cual se dibuja y se legitima esa autoimagen.

Finalmente, los diversos elementos comunes a todas esas tradiciones genéricas se engloban en uno de los motivos centrales de la novela, proveniente del relato de iniciación: el viaje al “infierno verde” -representado por el Chaco, figura que encarna las dos caras de la barbarie: la selva y la guerra- y la visión desde el “infierno”, desde un mundo subterráneo, condenado o marginal, como una visión desde “el otro lado” de la realidad oficial. Al mismo tiempo que devela zonas ocultas o censuradas, ampliando los márgenes de la realidad reconocida, esta visión señala también la precariedad o la falsedad de las representaciones y discursos oficiales que delimitan los límites entre el orden y el caos, nación y enajenación, civilización y barbarie. Los temas del infierno, la guerra y la selva, propios de las tradiciones genéricas mencionadas, se combinan también en otro de los motivos principales de *El infierno verde*: la exploración de situaciones límite en personajes que viven experiencias cercanas a la locura¹² y la alucinación, el horror, la condena y la muerte, en un mundo infernal, ominoso y siniestro. A diferencia de

los modelos clásicos del relato de iniciación o de formación, donde el aprendizaje del héroe le permite reintegrarse a la vida y adaptarse mejor al mundo, en *El infierno verde* -como en las novelas de Rivera y Remarque- el aprendizaje del narrador protagonista, en un mundo que se revela como mecanismo implacable de enajenación, dominación y destrucción, apenas le sirve para enfrentar con más lucidez la muerte. En este sentido *El infierno verde* se diferencia de la última novela de Marín Cañas, *Pedro Arnáez*, texto que reproduce más fielmente los modelos tradicionales de la novela de formación.

El discurso de la enajenación

Al diálogo de los géneros se adjunta la combinación de diversos recursos técnicos y estilísticos que transmiten una multiplicidad de perspectivas, discursos y tonos narrativos, y refuerzan la imagen de un sujeto y un mundo que se fragmentan en piezas que ya no es posible acoplar en la forma acostumbrada.

La composición, el ensamblaje de los capítulos o secuencias y el desarrollo de la trama, contribuyen a ubicar al lector en la inmediatez de lo que se vive desde la subjetividad, en oposición al distanciamiento del narrador tradicional que describe, desde la omnisciencia impersonal y objetiva, un mundo totalmente ordenado y acabado. No son por eso casuales las referencias anteriores al montaje cinematográfico y a la composición musical, ni la autorreferencia en términos de “impresiones” y “retazos” que hace el texto a sí mismo en la carta de Wilfred Wandrey. En *El infierno verde*, el desarrollo tradicional del argumento, basado en la concatenación lógico-causal de los elementos, se sustituye por el montaje o la asociación de secuencias, escenas e imágenes; por cortes intempestivos y cambios de plano, ritmo o focalización; por los *flash-backs* o regresiones temporales; por la exposición y variación de temas y motivos que reaparecen transformados, con variadas tonalidades y matices, o la repetición anafórica de ciertas palabras, frases o párrafos, como *leit-motivs* que orientan el azaroso avance del relato y establecen un subcódigo de referencias cruzadas entre distintos puntos del texto.

El cuaderno se construye como un diario, donde el personaje escribe inmediatamente, tal como las va viviendo, sus impresiones y experiencias, sin la distancia objetivadora del autor de memorias que se mira a sí mismo y a su vida pasada desde el futuro. Escrito en primera persona y en presente indicativo como forma verbal predominante (Acevedo 1982: 404), el texto tiende a provocar en el lector la sensación de percibir los acontecimientos, como en una cinta cinematográfica, conforme van sucediendo. Por otra parte, la crítica (Acevedo 1982, Cañas 1981) también ha señalado la utilización de otros recursos gramaticales y sintácticos -que se hacen provenir tanto del periodismo como de la vanguardia- para transmitir al lector una experiencia, al mismo tiempo que prosaica, espontánea y directa, cercana también al horror, la locura y la alucinación: oraciones breves, casi telegráficas, construcciones nominales y verbales, ritmos y tonos que moldean un lenguaje nervioso, entrecortado, espasmódico, que pasa de la sencillez coloquial a la exaltación lírica, el distanciamiento irónico, la zozobra o el delirio. En este sentido es especialmente significativo el monólogo interior del capítulo XVIII, de factura joyciana, que reproduce en siete páginas de asociaciones libres, sin plena subordinación lógica o gramatical y sin signos de puntuación, el delirio del narrador herido y anestesiado, mientras reúne en una fantasía onírica los principales temas y motivos de todo el texto.

El estilo del cuaderno acusa el uso generalizado de figuras e imágenes de factura expresionista (Anderson 1974, Acevedo 1982), que transmiten la experiencia de un mundo de pesadilla, distorsionado y grotesco, percibido a través de la subjetividad del personaje protagónico. Es un tipo de percepción que ubica al lector en las fronteras entre lo subjetivo y lo objetivo, la experiencia interior y la experiencia exterior, el ámbito de lo humano y el ámbito de la naturaleza. La naturaleza se anima y, viceversa, los hombres adquieren las características de cosas o máquinas inanimadas. El Chaco se describe “como una locura inmóvil”, producto de “una batalla gigantesca, cuyas dentelladas perduran en la roca y la ciénaga, y cuyo eco aún está dando tumbos en el vientre de la pampa”; la arcilla se abre en grietas “como hocicos desencajados... por entre cuyas rendijas se retuercen hacia el cielo los bejucos... que arden en una huida paralizada”; los palmares “son una fornicación en la cálida nalga del mediodía”; la pampa “aúlla... (con) gorda mescolanza de gemidos” (IV, 34-5). El Chaco como cataclismo geológico se corresponde con la guerra como cataclismo social: los soldados succionan “por los pies la lucha geológica, la tragedia visceral del Chaco” (IV, 86). La selva y la guerra confunden su horror en imágenes macabras que asocian árboles y cuerpos tronchados y desmembrados: “En las ramas y en los troncos la selva está exornada con macabros guindajos... ¿Quiénes son? Nadie sabe. Son hombres despedazados por la metralla que se bambolean a veces, cuando las ramas se bambolean con el paso de la columna. Hay unos que cuelgan por el abdomen, como trapos puestos a secar, con los brazos alargados hasta la tierra...” (IV, 77). Los hombres adquieren las características de autómatas¹³ o máquinas bélicas, que actúan condicionados por impulsos exteriores, despojados de conciencia o voluntad propia, mientras las ametralladoras adquieren cualidades eróticas humanas. Hombre y máquina, lo animado y lo inanimado, vida y muerte, erotismo y destrucción, se asocian y confunden en las imágenes de la ametralladora:

Ya actuamos sin saber por qué. Maquinalmente, como las ametralladoras que matan, matan, matan, sin pensar en que están matando (IV, 103-4).

Me abrazo a la ametralladora. La sinfonía de la máquina se riega... y los cuerpos que avanzan se tronchan... Una feroz alegría, la alegría de sentirme vivo, me hace apretar hasta el delirio el disparador de la máquina (IV, 101).

Me han entregado la máquina, y yo me quedo pegado a ella, mirándola, mirándola, como si hubiera apoyado la cabeza en los muslos de la ametralladora (IV, 94).

Me acomodo detrás de la ametralladora, la muevo sobre su eje, miro a ras del cañón. Es una hermosa máquina. Tiene unas piernas gruesas, abiertas. Así se abría la india, despattarracada, cuando el sexo la enfurecía. Así también debía abrirse aquella toba de los pechos sueltos bajo el desgarrado poncho (IV, 121).

Abundan las imágenes grotescas de cuerpos abiertos, rotos, mutilados o desmembrados, como en un carnaval aterrador y siniestro:

Está destrozado. Una cinta de ametralladora le partió en dos. Quizá el tórax no corresponda a las piernas que le han puesto en las angarillas... Miembros mutilados, brazos rotos, vientres con las tripas enroscadas y llenas de polvo (IV, 74).

Es un relincho prehistórico y desgarrado... como resto de una tragedia primitiva... Es un caballo loco, con las crines erizadas, con las ancas tendidas por la huida. Salta y relincha, tenebrosamente, desgarradamente... y se hunde en el matorral, pisándose las tripas desovilladas, sangrantes, abierto el vientre, por el que se le escapa la vida (IV, 43-4).

No ve. Está ciego. La metralla le ha vaciado las dos cuencas. Pero alarga el brazo, recoge la manga, muestra el reloj... Se pone de pie como un energúmeno. Salta a tientas... Da trapiés y va con el sable levantado. Se bate ciego (IV, 83).

El uso de metáforas y antítesis que reúnen asociaciones insólitas o términos inconciliables, fortalecen la imagen de un mundo grotesco, fantasmagórico, cercano a la alucinación o la pesadilla. Las frecuentes anáforas, repetición regular o rítmica de palabras o frases, sirven como leit-motiv que refuerza la sensación de caos; recurrencia obsesiva e incoherencia. Este recurso es utilizado sobre todo para ir sembrando a lo largo del texto palabras y frases que exponen y desarrollan el motivo de la pérdida de identidad y de orientación -física, síquica o ideológica- en un mundo que se torna cada vez más absurdo, ominoso y ajeno¹⁴. En términos generales, todos los recursos remiten a la experiencia de la enajenación; a la sensación de vivir en medio de un mundo desarticulado, inconexo, que se hunde en la disgregación y el caos; a la pérdida de identidad o ausencia de sentido, en un orden deshumanizante, ajeno y destructor.

Conciencia y fatalismo

Como se señaló anteriormente, los principales temas y motivos del texto se funden en el monólogo interior del capítulo XVIII, donde los “caciquillos” del pueblo (el maestro, el viejo rico, el diputado) guían con gritos “desaforados” una inmensa multitud de hombres sin rostro: “los pobres indios de los yerbales” conducidos a la guerra. El narrador ha descubierto una “verdad” que las figuras dotadas de autoridad y poder -el abuelo, el “maestrillo” y los “caciquillos”, calificados como “espectros de la patria... canallas mentirosos, falsos hipócritas... iscaríotes” en diversos puntos del monólogo, habían enmascarado cuidadosamente bajo la “farsa” del patriotismo y el heroísmo¹⁵. La patria es un ideal “que los politiquillos y los enfermos de retórica han mixtificado cruelmente”; con él empujan a “la indiada... a la depauperización, a la soledad, a la hediondez, al sacrificio y a la muerte”, mientras venden “sus yerbas a mejor precio y (hacen) discursos en el local donde... venden el fraude del voto... con que se compensa al indio embrutecido de lo que le están robando(:) la vida” (IV, 163-5). El himno nacional (“Paraguayos al grito de guerra”) se convierte en una “música infernal” (IV, 164), una “canción funeraria” (IV, 168), o la “marcha fúnebre de todos los pueblos” (IV, 166).

La imagen del abuelo y los caciques criollos azuzando a la masa indígena alienada y enardecida, se confunde más tarde con la imagen de unos “hombres rubios que se dicen mormones puritanos moralistas”, e invocan con grandes reverencias la moral, la civilización y el progreso, la defensa de la legalidad y el estado, mientras “se muerden como hienas” en una “borrachera de robo de locura y de exterminio”. Los indios, convertidos ahora en esqueletos, brincan grotescamente al compás de un *fox-trot* “infernal y negrero” -que sustituye a la marcha fúnebre del himno nacional- y entregan su sangre convertida en petróleo para que los hombres rubios ríen, brinden y chupen en grandes copas “el petróleo que los esqueletos sacan de sus venas”, acariciados por mujeres desnudas “con pechos de oro y senos oscuros como de petróleo” (IV, 168-9)¹⁶.

A esas imágenes de dominio, alienación masiva, adoctrinamiento y terror, destrucción y autodestrucción, se opone en el texto un “grito que nace de la conciencia” y no de los “prejuicios de la sociedad” o los “vicios del conglomerado humano” con su “código en el que establece el valor y la cobardía el deber y el crimen el respeto y la honradez” (IV, 166). Es la “verdad” que el protagonista ha extraído del “infierno” (IV, 165): son falsos los argumentos “de la tierra propia y la ajena ‘todo es de todos’ ‘no hay límites’ no hay mío ni tuyo, hay que vivir, vivir para amar, para sembrar(.) La guerra es una cosecha de horrores y el horror no hace patria... dejarse matar es una cobardía, matar es otra gran cobardía” (Ibidem.). Pero el esfuerzo del protagonista por concientizar a las masas es vano frente a los llamados al sacrificio patriótico del abuelo, el “garrote en alto” del caciquillo y la civilización y el progreso de los petroleros: “no tienen remedio están vencidos por el miedo a ellos mismos por el vicio de las frases ampulosas por el terror que han mamado en los pechos de esa madre que ahora invocan ‘patria’...” (IV, 166).

Al ámbito “humano” de “la verdad” y la vida como entrega desinteresada al otro, amor y siembra -opuesto al ámbito de la guerra y la enajenación- se asocian también, en distintas partes del texto, diversas secuencias e imágenes que remiten al pasado del narrador previo a la guerra (los recuerdos de su niñez en “la hacienda verde undívaga” del abuelo, su visita a Buenos Aires, o su vida en Villarrica y su relación con la india Mencha), o al transitorio “renacer” (IV, 172) del narrador durante su convalecencia en el hospital. Esas secuencias están ligadas a las figuras de diversos personajes. En primer lugar, del indio Nitsuga, quien remite a una ambigua relación con el narrador que oscila entre la lealtad servil al “patroncito”, la protección paternal¹⁷ o maternal¹⁸ y la amistad del “compadrito”. Están ligadas también a la figura de la enfermera rusa anónima, asociada a la experiencia de un amor espiritual y a la fantasía del hogar, el matrimonio y la familia¹⁹; o a la figura de la mujer igualmente idealizada, anónima y muda, que el narrador ama a la distancia en Buenos Aires. Están, asimismo, ligadas a las figuras de diversas mujeres indígenas asociadas con el erotismo, como experiencia que sugiere la plenitud vital y la fertilidad de la tierra o la naturaleza. Entre todos estos elementos se establecen diferentes tipos de referencia y asociación que los relaciona entre sí. En todos estos pasajes la posibilidad de una relación “humana” con el otro se opone a la experiencia de la manipulación ideológica masificada que lleva a la incomunicación y la deshumanización. También en estos pasajes la imagen de una naturaleza “humanizada”, aliada a las nociones de vitalidad y fecundidad, contrasta con la imagen del Chaco, como cataclismo cósmico, ligado a las nociones de terror, muerte y destrucción²⁰.

Pero, así como la “verdad” del narrador no logra contrarrestar en las masas el miedo a ellos mismos y el terror que han mamado en los pechos de la patria, tampoco esa misma “verdad” y el llamado de la vida y el amor -las “rebeldías” y los “sueños” (IV, 188), logran contrarrestar en el propio narrador el poder enajenante de un “fatalismo” que lo lleva de nuevo al Chaco, a la guerra y a la muerte. Como se señaló antes, en *El infierno verde* el ámbito idealizado de lo humano aparece solo como un motivo esporádico y subordinado, que se demuestra además ingenuo, débil e inconsistente, ante la presencia “fatal” y casi omnímoda de la enajenación, la destrucción y la muerte.

Por otra parte, como se había también ya mencionado, la combinación de diversos discursos ideológicos y tradiciones genéricas, provoca ciertas tensiones, ambivalencias o contradicciones, en diversos puntos del texto. Hay una tensión entre un discurso -cercaño a la novela

de denuncia social- que tiende a explicar el fenómeno de la enajenación y la violencia como un efecto del poder y el condicionamiento ideológico ejercidos por las oligarquías criollas -hacendados y “caciquillos”-, en alianza con los “hombres rubios” de las transnacionales, para explotar a la “indiada” o al “populacho”; y otro discurso, yuxtapuesto al anterior -cercano más bien a los estereotipos liberales y positivistas- que tiende a explicarlo como el producto de un determinismo telúrico o racista: es producto del “fatalismo” de la raza india que ha “sorbido por los pies” la “locura del Chaco”, o ha heredado una “historia atávica de sufrimientos y de derrotas” (IV, 131) que la condena a “la esclavitud y el embrutecimiento”(IV, 25)²¹. También se puede percibir una ambivalencia semejante en la identificación, por un lado, con el sufrimiento y la explotación de los indios, no exenta -sobre todo en la figura de Nitsuga- de una cierta idealización; y el uso, por otro lado, para caracterizar a los personajes indígenas, de estereotipos racistas que tienden a bestializarlos o deshumanizarlos²². Por otra parte, y de manera menos explícita aunque más sugerente, a estos discursos de explicación ideológica se superpone otro discurso que se contagia de la oscura poesía, del horror y la atracción de lo otro, de lo oculto y lo siniestro, de la experiencia de la disolución de los límites que resguardan el orden y la identidad, los modelos tradicionales de conciencia y orden social o las instituciones y valores establecidos: la familia, la patria, el honor, el heroísmo, la civilización, el progreso.

También se puede advertir una tensión en el texto, entre la fidelidad a una tradición realista y documental, con su lenguaje regional, con sus marcas de verosimilitud, fechas y datos históricos o geográficos; y la utilización de técnicas de vanguardia y recursos innovadores -a los que se hizo ya referencia- que rompen con el lenguaje y las convenciones literarias y narrativas tradicionales.

Desde otro punto de vista, *El infierno verde* implica un rompimiento sensible con los estereotipos, tradicionales en la narrativa costarricense, sobre el nacionalismo, la familia, la autoridad o los modelos de conciencia y orden social (Quesada 1990 y 1992, Ovares et al. 1993). Sin embargo, se puede aquí percibir lo que será una constante en la obra madura de Marín Cañas: el tratamiento de conflictos que denuncian un rompimiento violento o revolucionario de los valores o el orden social establecidos, se sitúa siempre fuera de la realidad costarricense y se traslada a otros países o regiones latinoamericanas: El Chaco, en *El infierno verde* o El Salvador, en *Pedro Arnáez*. Coto, que toca el tema de la guerra en territorio costarricense, se limita a una reproducción documental de la experiencia de los soldados; pero no alude, como lo hace *El infierno verde*, al trasfondo de intereses nacionales y transnacionales -a pesar de ser bien conocido el papel de las compañías bananeras en ese conflicto- que se enmascaraban tras los llamados a la guerra, el patriotismo y el heroísmo. En este sentido, *El infierno verde*, si bien rompe con ciertos estereotipos tradicionales de la narrativa costarricense, no rompe -más bien indirectamente refuerza por contraste- el estereotipo de Costa Rica como un lugar ajeno a conflictos y desgarramientos sociales, una isla civilizada y blanca en medio de la barbarie latinoamericana.

Notas

1. En este sentido se pueden encontrar paralelismos temáticos e ideológicos entre las novelas de Marín Cañas -especialmente *Pedro Arnáez*- y otros textos contemporáneos como *El valle nublado* (1944) de Abelardo Bonilla o *El punto muerto* (1938) y *Aguas negras* (1947) de H. Alfredo Castro.

2. Al menos en las ediciones del texto como novela. Para los lectores de la primera publicación periodística de *El infierno verde*, el texto no era una novela, ni José Marín Cañas su autor, sino su editor. *El infierno verde* fue publicado originalmente en entregas en el periódico *La hora* de San José del 16 de enero al 20 de marzo de 1935. Esto se discutirá más adelante.
3. La versión de Marín Cañas sobre la publicación de Coto y *El infierno verde* puede verse en Acevedo 1982: 400-2. Un detalle significativo: el texto de *El infierno verde* y el texto de Coto, que tuvieron ambos el mismo origen periodístico, al ser publicados luego como libros independientes sufrieron una metamorfosis asombrosamente diversa. Mientras el primero se convirtió en novela, el segundo se convirtió, según los bibliotecólogos de la Universidad de Costa Rica, en texto histórico. La segunda edición de Coto, publicada por la Editorial Costa Rica en 1976, está catalogada en la Biblioteca Carlos Monge de la Universidad de Costa Rica, según la ficha bibliográfica correspondiente, como un texto de “historia” y no como un texto literario; el libro está situado en la sección de historia y no, como todos los demás textos de Marín Cañas, en la sección de literatura costarricense. Un ejemplo fehaciente de la precariedad de las clasificaciones que separan la ficción y la realidad o los discursos literario, periodístico e histórico. Coto fue publicado originalmente en el periódico *La hora* en 1934.
4. Para estas reflexiones se parte del texto sobre “El autor y el héroe”, en Bajtín 1982. También han sido útiles sus reflexiones sobre la novela en Bajtín 1989.
5. El José Marín Cañas que firma como editor la introducción es, para el lector de la primera publicación, director y redactor del periódico donde se publica el texto; Erkens, quien entrega a Marín el texto, es comerciante de calcetines y periodista aficionado; Wandrey, de quien Erkens recibe el texto, es comerciante de productos agrícolas. Wandrey además compra el manuscrito y lo envía a Erkens con el propósito de que éste pueda venderlo y enviarle algún dinero. Erkens, por su parte, no podía leerlo ya que “no conocía más de cincuenta o cien palabras del castellano” y no logra venderlo pues “no sabía el valor de él”, por lo que decide obsequiárselo a su amigo periodista, quien lo publica en su periódico (Marín Cañas 1976: 9-14). Podría especularse con otra lectura de estos mismos datos y suponer que las dos perspectivas señaladas marcan una dualidad en los propósitos del autor al escribir el texto: por un lado el periodista que especula con las posibilidades de atraer a los lectores con un tema sensacionalista (la guerra del Chaco); por otro, el escritor que descubre en ese mismo tema la posibilidad de explorar nuevas formas de expresión literaria.
6. En realidad el fragmento es un montaje o collage de diversas frases que se repetirán luego -textualmente o con mínimas variaciones- en distintos pasajes distribuidos a lo largo del relato.
7. En una entrevista con el investigador puertorriqueño Ramón Luis Acevedo, Marín Cañas dio su versión sobre el significado de ese fragmento inicial: “Hice un esfuerzo para escribir un trozo que contuviera el estilo, el tono y el paisaje” (cit. en: Acevedo 1982: 402).
8. La otra novela clásica de este género, *Canaima* de Rómulo Gallegos, se publicó el mismo año que *El infierno verde* en 1935. Roberto González Echevarría (1995) ubica las novelas latinoamericanas de la selva dentro de un género más amplio, los libros de la selva, género al que pertenecerían textos como *The Jungle Book* de Kipling, *The Lost World* de Conan Doyle, *Heart of Darkness* de Conrad, *La voie royale* de Malraux, crónicas de viajes y descubrimientos, textos antropológicos y otros textos difundidos por la cultura de masas y el cine desde Tarzán hasta Indiana Jones. Esta generalización excesiva es al menos discutible; en este trabajo las referencias a la novela de la selva se limitarán al contexto latinoamericano.
9. “La guerra nos ha estropeado todo... Somos fugitivos. Huimos de nosotros mismos. De nuestra vida... Estamos al margen de la actividad, del esfuerzo, del progreso... Ya no creemos en nada (...) Veo cómo los más ilustres cerebros inventan armas y frases para hacer posible todo esto durante más tiempo y con mayor refinamiento. Y como yo lo ven todos... Conmigo lo está viviendo toda mi generación. ¿Qué harán nuestros padres si un día nos levantamos y les exigimos cuentas?... Nuestro conocimiento de la vida se reduce a la muerte... ¿Qué podrán hacer de nosotros? (...) Tampoco nos comprenderá nadie, tenemos delante una generación que, ciertamente, ha vivido estos años con nosotros pero ya tenía hogar y profesión y regresará ahora a sus antiguas posiciones en las que olvidará la guerra; detrás de nosotros sube una pareda a la que formábamos y nos arrinconará. Estamos de más incluso para nosotros mismos...” (Remarque 1980: 70, 201-2, 222)

10. En este sentido, en la proyección de la novela antibélica sobre la novela de la selva americana se puede detectar una doble operación desmitificadora, al poner en evidencia el mito de la nación occidental como nación civilizada y el mito de la nación americana como nación occidental y civilizada.
11. Freud 1979. "Das Unheimliche", traducido como "Lo ominoso" o "Lo siniestro".
12. El tema de la locura en esta novela ha sido tratado en Alvarado 1993.
13. "No siento ya la vida. Camino como un autómeta..." (Marín Cañas 1976: 78).
"Los soldados caminan como autómetas... parecen sonámbulos" (49).
"Es un fantasma de él mismo que se maneja como los autómetas" (200).
14. Ya el primer capítulo repite tres veces, obsesivamente, la frase: "¿De dónde vengo? ¿Hacia dónde voy?" (18-20-23). Los motivos del absurdo, la pérdida de identidad, la desorientación, la incomunicación y la enajenación, se repiten más tarde a lo largo de todo el texto. Algunos ejemplos: "Los soldados caminan como autómetas... parecen sonámbulos" (49). "En las caras de aquellos hombres el calor ha puesto los primeros toques de locura... parecen ya embrutecidos" (50). "Ezcarru... es ya una máscara de sí mismo" (65). "Los hombres están alejados de sí mismos...aislados y solos como el desierto" (73). "Solamente soy un pedazo de ser, una cosa grávida y dura, insensible y sorda, ausente de sí misma, que se encoge sin pensar por qué" (75). "No soy yo. He ido perdiendo la noción de mí mismo, el sentido de tacto íntimo, la sensibilidad exterior" (78). "Ya no tengo noción ni del tiempo que transcurre ni del que pasó..." (90) "Pero en el fondo quizá estamos muertos... ¿Estaré muerto? ¿Por qué sé que no estoy muerto?..." (93) "No nos conocíamos. Yo miré a Rodríguez y él me miró un largo rato. Surgíamos del absurdo. Eramos dos locos asomados a un espejo" (134). "No sé quién soy ni qué hago en este instante..." (172). "No hablamos... Hemos perdido el habla... No sé hablar" (198-9). "Es un fantasma de él mismo que se maneja como los autómetas" (200). "Estamos perdidos. No he podido orientarme. Camino, camino, y la selva es siempre igual" (203), etc...
15. "...el cacique me mira asustado teme que le descubra su farsa sin la máscara los indios podrían verle las intenciones adivinarían la verdad de sus discursos comprenderían la ignominia de su conciencia degarrada (sic) en las truculencias de la politiquilla inmunda donde todos los años el cacique ha puesto cara de santo invocando los intereses del país mientras piensa nada más que en la plata..." (Marín Cañas 1976: 167).
16. Ver también las reflexiones del narrador en el capítulo VIII: "¿Qué sabe este indio de los oleoductos que traerían pingües ganancias para la Standard Oil de Santa Cruz, si los hacen llegar hasta la cuna del río Paraguay? ¿Qué entiende este pobre ser, a quien todo se le ha negado, engañándolo con la burda estafa democrática que impone el fraude del voto popular? ¿Qué ganará o que ha ganado con venir aquí a que lo despojen del único derecho propio, concedido por la misma naturaleza que le dio el hálito de vida?..." (Marín Cañas 1976: 98).
17. La figura de Nitsuga sustituye como figura paterna a la del padre y el abuelo, por los que el narrador se siente engañado y traicionado. Ver p. ej: "...lloro de verte, guaraní, porque has sido mi padre (...) Nitsuga eres mi padre" (Marín Cañas 1976: 167).
18. La imagen maternal de Nitsuga aparece asociada al amor idealizado del narrador por la enfermera rusa: "...el día en que la enfermera subió las persianas, sentí una extraña emoción, no recordada desde muchos años atrás. Cuando niño quizá alguna vez me esponjé como ahora. Y hasta esa mañana... me di cuenta de que eran aquellas manos de la enfermera las que se posaron sobre mi frente... Era una caricia y un susurro un lamento y una bendición. Creí algunas veces que había vuelto el vaho de Nitsuga a acercárseme al rostro... (Marín Cañas 1976: 174-5).
19. La imagen de "la Rusa", como posible esposa en "un hogar apacible y honesto" (IV, 189) contrasta también con la imagen del Chaco o la guerra como una "querida" que "envicia" o "derrumba mis fuerzas, absorbe mis energías, abate todas (las) rebeldías y todos (los) sueños" (Marín Cañas 1976: 187-8).
20. Ver p. ej., el contraste entre las imágenes del Chaco que se citaron más arriba y la imagen del jardín del hospital, "roseado y fecundo", donde el narrador ve pasar "las inditas jóvenes de cuerpos en primavera" y observa gallinas "cacareadoras, ponedoras, fecundas y opimas". Aquí el sol no es, como el sol del Chaco,

“una maldición metida dentro de las venas requemadas”, es “un sol piadoso, porque no retuesta, sino que calienta y fecunda”; “las manchas rojas de sangre” no remiten a la guerra y la muerte, sino a las rosas y las flores “que han reventado prolíficamente”; el “aroma de la arboleda” contrasta también con “el hedor de los senderos enjorjados con cadáveres” (Marín Cañas 1976: 173, 5).

21. Nitsuga, por ej., según el texto, “se había dejado la risa en la matriz de la india que lo parió. Fue producto de un contacto de lujuria entre dos sexos esclavos. Nació de la gran derrota india, adogalado por la melancolía de los cadáveres verticales que no esperan nada: ni dinero, ni tierra, ni libertad” (Marín Cañas 1976: 19).
22. Nitsuga, por ejemplo, en algunos pasajes es idealizado como un “padre” por el narrador (167), y al pensar en él hasta el Chaco se “torna más humano... (y) se despoja de un pedazo de su horror” (190); pero en otros pasajes se compara su lealtad con la de un “perro” (19) o se llega a dudar incluso de que posea alma humana (196). Por otra parte las mujeres indígenas de la novela, en contraste con la rusa o la bonaerense que remiten al ideal del amor puro, se miran siempre como objetos sexuales, que solo apelan a la sensualidad y la lujuria.

Bibliografía

- Acevedo, Ramón Luis. 1982. *La novela centroamericana*. Río Piedras: Editorial Universitaria.
- Alvarado Vega, Oscar G. 1993. *El infierno verde: texto y locura*. Tesis de Licenciatura, U.C.R.
- Anderson Imbert, Enrique. 1974. *Historia de la literatura hispano-americana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, M. M. 1982. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
1989. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Bianchini Gutiérrez, Melba. 1977. *El infierno verde*. Relato tradicional con algunos rasgos del discurso moderno. Tesis de Licenciatura, U.C.R.
- Bonilla Abelardo. 1967. *Historia de la literatura costarricense*. San José: Ed. Costa Rica.
1944. *El valle nublado*. San José: Trejos.
- Cañas Escalante, Alberto. 1981. “Prólogo”. En: Marín Cañas J.
- Castro, H. Alfredo. 1938. *El punto muerto: drama en tres actos*. San José: Trejos.
1947. *Aguas negras: drama en tres actos*. San José: s.p.i.
- Duverrán Carlos Rafael. 1978. “Notas sobre la narrativa de José Marín Cañas”. En: Marín Cañas, 7-24.
- Freud, Sigmund. 1979. *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu, 217-251.
- González Echevarría, Roberto. 1995. “Canaima y los libros de la selva”. *Casa de las Américas*. (201): 22-31.

- Marín Cañas, José. 1929. *Lágrimas de acero: novela*. Madrid: Rivadeneyra.
1931. *Tú, la imposible: novela*. Madrid : Rivadeneyra.
1935. *El infierno verde; La guerra del Chaco*. Madrid: Espasa Calpe.
1937. *Pueblo macho: ensayo sobre la realidad española*. San José : Trejos.
1942. *Pedro Arnáez*. San José : Trejos.
1976. *El infierno verde*. San José: Ed. Costa Rica .
1976. *Coto*. San José: Ed. Costa Rica.
1978. *Los bigardos del ron*. San José: Ed. Costa Rica.
1981. *Valses nobles y sentimentales*. San José: Ed. Costa Rica.
- Ovares, Flora et al. 1993. *La casa paterna. Escritura y nación*. San José: Ed. Universidad de Costa Rica.
- Quesada Soto, Álvaro. 1990. "El amor, el matrimonio y la familia en los inicios de la literatura costarricense". *Memoria del IV Congreso Nacional de Filología, Lingüística y Literatura*. San José: Universidad de Costa Rica, 351-7.
1992. "Identidad nacional y literatura nacional en Costa Rica: la generación del Olimpo". *Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies*, 17 (34): 97-113.
- Remarque, Erich Maria. 1980. *Sin novedad en el frente*. Barcelona: Bruguera.
- Rivera, José Eustasio. 1969. *La vorágine*. La Habana: Instituto del libro.
- Rojas, Margarita y Flora Ovares. 1995. *100 años de literatura costarricense*. San José: Farben-Norma.
- Varios autores. 1936. "El infierno verde y la crítica". *Repertorio Americano*, 31(10): 160.