
Desapropiación de la identidad costarricense y satirización de la figura del campesino en la película *Maikol Yordan de viaje perdido*

De-appropriation of Costa Rican identity and the peasant's satirization in the film *Maikol Yordan de viaje perdido*

INDIRA GONZÁLEZ ARIAS

Universidad de Costa Rica
ingrid.gonzalezarias@ucr.ac.cr

MARLENE SALAZAR HERR

Universidad de Costa Rica
marlene.salazarherr@ucr.ac.cr

Resumen: El cine costarricense ha crecido exponencialmente durante los últimos años y ha abordado múltiples temas que van desde la leyenda *La Segua* (1984) hasta la comedia *Maikol Yordan de viaje perdido* (2014). La película narra la historia de Maikol Yordan Soto Sibaja, personaje televisivo creado por el grupo de comediantes *La media docena*. Este artículo pretende abordar el tema de la construcción de la identidad campesina en dicha película y establecer relaciones con la construcción identitaria que hizo la literatura costarricense de inicios de siglo sobre dicha figura. Para tal efecto, se planteará el concepto de identidad y su construcción a partir de los postulados teóricos de Ortiz, Gubern y Eco con el fin de establecer las relaciones pertinentes con el filme. En segunda instancia, se trabajará con el concepto de sátira planteado por Hutcheon, además de varias aproximaciones a la construcción literaria del campesino en Magón (Manuel González Zeledón 1864-1936), autor perteneciente a la Generación del Olimpo, con el fin de identificar las relaciones presentes entre el cine y la construcción literaria en torno a esta figura tan importante de la identidad costarricense.

Palabras clave: identidad costarricense, Maikol Yordan, satirización, imagen especular, campesino magoniano

Abstract: Costa Rican cinema has dramatically grown during the last years and has tackled multiple subjects that go from the legend *La Segua* (1984) to the comedy *Maikol Yordan de viaje perdido* (2014). The film tells the story of Maikol Yordan Soto Sibaja, a television character created by the group of comedians "La Media Docena". This article addresses the issue of the construction of the peasant's identity in the film and establish relationships with the identity construction that Costa Rican literature made about this figure at the beginning of the century. For this purpose, the concept of identity and its construction will be based on the theoretical postulates of Ortiz, Gubern and Eco in order to establish the pertinent relationships with the film. Furthermore, we will work with the satire concept proposed by Hutcheon, as well as several approaches to the literary construction of the peasant in Magón (Manuel González Zeledón 1864-1936), in order to identify the present relations between cinema and the literary construction around this important figure of Costa Rican identity.

Keywords: Costa Rican identity, Maikol Yordan, satirization, specular image, Magonian peasant

Recibido: octubre de 2018; **aceptado:** diciembre de 2018.

Cómo citar: González Arias, Indira, y Marelene Salazar Herr. "Desapropiación de la identidad costarricense y satirización de la figura del campesino en la película *Maikol Yordan de viaje perdido*". *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 36 (2018): 90-105. Web.

El cine costarricense ha crecido exponencialmente durante los últimos años y ha abordado múltiples temas que van desde la leyenda *La Segua* (1984) hasta la comedia *Maikol Yordan de viaje perdido* (2014). La película narra la historia de Maikol Yordan Soto Sibaja, personaje televisivo creado por el grupo de comediantes *La media docena*. Este se presenta como un campesino costarricense “ingenuo” quien deberá viajar a Europa y enfrentar un sinfín de peripecias con el propósito de evitar que un malvado banquero se adueñe de la finca de su familia.

Este artículo pretende abordar el tema de la construcción de la identidad campesina en dicha película y establecer relaciones con la construcción identitaria que hizo la literatura costarricense de inicios de siglo sobre dicha figura. Para tal efecto, se planteará el concepto de identidad y su construcción a partir de los postulados teóricos de Ortiz, Gubern y Eco con el fin de establecer las relaciones pertinentes con el filme. En segunda instancia, se trabajará con el concepto de sátira planteado por Hutcheon, además de varias aproximaciones a la construcción literaria del campesino en Magón (Manuel González Zeledón 1864-1936), autor perteneciente a la Generación del Olimpo, con el fin de identificar las relaciones presentes entre el cine y la construcción literaria en torno a esta figura tan importante de la identidad costarricense.

La identidad cultural es un tema intrincado que se ha abordado desde múltiples perspectivas. Su carácter dinámico le imprime una complejidad propia de los fenómenos identitarios que se apartan de un comportamiento estático y que imposibilita adoptar posiciones deterministas u esencialistas respecto a estos, lo cual dificulta y proporciona a la vez insumos para tratar la temática a partir de nuevos enfoques de estudio. Renato Ortiz establece que la identidad es:

“una construcción simbólica que se hace en relación con un referente. Los referentes pueden, evidentemente, variar la naturaleza, son múltiples: una cultura, la nación, una etnia, el color o el género. Sin embargo, en cualquier caso, la identidad es fruto de una construcción simbólica que los tiene como marcos referenciales” (51–52).

En el caso de la identidad costarricense, el campesino se constituyó como un referente clave que ayudó a la articulación de un sentimiento nacionalista y a afianzar así el constructo de nación. Es a partir de esta figura que surge un elemento unificador el cual, dentro del discurso del imaginario social, contiene una caracterización del “ser costarricense”.

La Costa Rica de antaño se caracterizó por ser una sociedad poco estratificada que, a diferencia de otros países de América Latina, no poseía grandes riquezas minerales o cantidades significativas de indígenas a quienes los conquistadores pudieran explotar. Todo lo contrario, la región presentaba una serie de características que obligaron a todos sus habitantes a dedicarse a la agricultura para poder subsistir. Tal como lo menciona Isaac Felipe Azofeifa:

en nuestro miserable país, en cambio, nobles y plebeyos –se lamentaban los gobernadores– acabaron por dedicarse a trabajar toda la tierra, y se volvieron labradores los señores. Hasta el burócrata gobernador se ve obligado a *criar y sembrar lo que había de gastar y consumir todo el año, pues de lo contrario pereciera* (84).

El campesino se constituye como parte esencial de la identidad del costarricense. Es importante resaltar que una de las características que se le han atribuido históricamente al campesinado en nuestro país ha sido la sencillez de su *modus vivendi*. Aún, en la actualidad, persiste el imaginario de la figura del campesino relacionada con el paisaje idílico, la casa típica, la yunta de bueyes. Se le concibe como una persona amable, acogedora, ingenua, honrada e ignorante.

Este estereotipo del campesino ha sido validado y difundido por diferentes canales tales como la educación y las artes. Mucha de la producción artística nacional, tanto del teatro como de las artes visuales, la música, etc. y por supuesto del cine, reforzaron y refuerzan esta visión a través de películas como *Milagro de amor* (1955), *La apuesta* (1968) y *Juan Varela* (1985), solo por mencionar algunas. En este sentido, *Maikol Yordan de viaje perdido* (2014) no es la excepción.

Esta sencillez, ingenuidad e ignorancia que se le endilgan a la clase campesina tienen raíces históricas muy profundas las cuales emergen desde antes que Costa Rica se convirtiera en un país independiente. Y son una constante en la conformación de la identidad costarricense desde los tiempos de la colonia hasta la actualidad, pues no solo se le atribuyen al campesino sino al tico en general, ya que se considera una sociedad conformada principalmente por campesinos.

Es importante mencionar que para llevar a cabo el proyecto Estado-Nación, tal como lo establece Ortiz, “las identidades de cada país necesitan superar las identidades culturales dispersas en su interior” (124). Un ejemplo utilizado por el autor para ilustrar este hecho fue la conformación de Francia como nación, en la cual se consideró a la clase campesina como peligrosa al encontrarse dispersa en el territorio, pero además agrega que el campesino representaba la Francia “bárbara” frente a la clase que pertenecía a la Francia “civilizada” (124).

De este modo, surge el estigma que pesa sobre el campesino como sinónimo de atraso, como un símbolo contrario a la modernidad y, por ende, al progreso que encubre en sus raíces el miedo a la insubordinación de este sector, con lo cual se desestabilizaría la identidad hegemónica. Por tal motivo, se debe integrar al campesino como un ícono de la cultura nacional, pero, a su vez, rebajándolo al asignarle una serie de características que lo ubican dentro del imaginario cultural como un sujeto inepto e incapaz de asumir un rol de liderazgo, obstaculizando así su acceso al poder.

En el abordaje de la identidad costarricense dentro de la literatura, por ejemplo, la ignorancia del pueblo es una característica recurrente. Autores como Yolanda Oreamuno en 1961 e Isaac Felipe Azofeifa en 1971 hacían una crítica a este rasgo, el cual ha acompañado a esta sociedad. Por ejemplo, Isaac Felipe Azofeifa, en su ensayo *La isla que somos*, establece que “el costarricense es ignorante por costumbre” (87). Frase que ya había utilizado el bachiller Rafael Francisco Osejo, primer Rector de la Casa de Enseñanza de Santo Tomás y primer profesor de filosofía en Costa Rica en el siglo XIX, para referirse al costarricense, ya que este era uno de los grandes retos con los que tenía que lidiar el país al asumir su independencia. Por otro lado, Yolanda Oreamuno, en su ensayo *El ambiente tico y los mitos tropicales*, establece que poseemos “una ignorancia deliberada y entrenada” (126).

El cine nacional también se ha ocupado de esta temática. El documental *El tico promedio* (2014) de Cristian Bonilla y Juan Manuel Fernández realiza una fuerte crítica a la actual sociedad costarricense en este sentido. Es también en el año 2014 que se estrena la película *Maikol Yordan de viaje perdido* (2014), en la que se aborda el tema de la ignorancia, pero en este caso tal rasgo es exclusivo del campesino costarricense, no se ve reflejado en ninguno de los otros personajes que no pertenecen a este sector de la sociedad.

El personaje principal es víctima de su ingenua ignorancia, no puede desenvolverse en la ciudad, se ve impedido para realizar cualquier labor fuera de la que ha desempeñado toda su vida, ni siquiera logra trabajar en una construcción sin crear caos a su alrededor. También tiene una actitud conformista, ya que no muestra interés en aprender nuevas ocupaciones, no demuestra esfuerzo y tesón para conseguir sus metas, simplemente regresa de nuevo a su casa en el campo.

Estos rasgos también se observan en la familia de Maikol Yordan, quienes a pesar de que se encuentran a punto de perder todas sus posesiones materiales, no hacen nada al respecto para solucionar el problema más que preocuparse y esperar que la solución “caiga del cielo”. De hecho, el personaje deja el problema en manos del azar, primero jugando lotería y luego con una rifa de un viaje a Europa. Se evidencia el poco interés que tiene este personaje por resolver de una forma atinada y efectiva una problemática que lo afecta a él y a los suyos de una manera drástica, espera a que todo se resuelva casi por arte magia, al igual que toda su familia.

Milagrosamente consigue ganar el sorteo e irse de viaje por Europa. En este punto, la película demuestra un metadiscurso que sigue validando el estereotipo de la supremacía europea sobre Latinoamérica. Europa se constituye en la salvación, el lugar al cual hay que migrar para obtener oportunidades y resolver los problemas. Se sigue mirando hacia el extranjero, el personaje es incapaz de mirar hacia adentro y crear soluciones propias a partir de sus recursos.

Un aspecto que se debe recalcar es que son precisamente las raíces europeas y el legado de estas, representados en un cuadro de un famoso pintor europeo, quién era, además, familiar suyo, lo que le permite a Maikol Yordan ganar mucho dinero en el último momento y salir airoso del problema. Esto también hace alusión al imaginario de Costa Rica como la “suiza centroamericana”, en donde se exaltan las raíces europeas de sus habitantes. Contrario al héroe que debe pasar una serie de penalidades para lograr su cometido, Maikol Yordan lo alcanza por medio de un viaje de placer, con todo pago, con entradas a espectáculos exclusivos, haciendo amigos y rodeándose de personas que le facilitan alcanzar su cometido. No debe esforzarse para triunfar.

La ingenua ignorancia también hace que Maikol Yordan se encuentre imposibilitado para valorar y mucho menos disfrutar de manifestaciones de arte culto, entendido como “el arte académico propio de una elite capaz de adquirirlo y/o entenderlo” (Gil 18), contrapuestas con el arte popular propio del campesinado, aún cuando él mismo presenta grandes dotes artísticos, esto se evidencia en la ópera. Yordan no logra dimensionar el valor del arte culto como el Museo Vaticano, la Torre Eiffel e inclusive, el cuadro pintado por su pariente, que constituye un legado familiar.

La desapropiación de la identidad costarricense

Esta película muestra un cambio en la identidad del costarricense que ubica al campesino ya no como un referente central y unificador en la constitución imaginaria del “ser tico” sino que se convierte en un elemento identitario marginal y, por tanto, fragmentado que lo sitúa en el lugar del otro.

Como se mencionó anteriormente, los referentes pueden variar su naturaleza. En este sentido, el núcleo de la cultura se ve atravesado por una serie de elementos que son propios del contexto histórico que atravesamos. Fenómenos como la globalización, los avances en las tecnologías de la comunicación, las redes sociales, la industria cultural del entretenimiento, entre otros, hacen que la identidad nacional experimente cambios sustanciales, como en el caso de la identidad costarricense. Tal como lo plantea Ortiz “la identidad nacional pierde su posición privilegiada de fuente productora de sentido. Emergen otros referentes, que cuestionan su legitimidad. En el mundo de la “posmodernidad” –de la modernidad radicalizada–, su multiplicidad subvierte la jerarquía reconocida hasta entonces” (60).

Es así como la figura del campesino se convierte en un ser ajeno a la identidad nacional que se construye principalmente a partir de las dinámicas sociales y culturales concentradas en la meseta central. Y cuyos estilos de vida se alejan de la caracterización del campesino forjada en nuestra cultura, transformándolo en un personaje alejado, invisibilizado, que posee una serie de rasgos que no son deseables dentro del nuevo ideal identitario costarricense. El tico ya no desea ser como él, por lo que adquiere una connotación negativa que se pone de manifiesto en la película por medio de la sátira.

El efecto espejador de la identidad: Maikol Yordan y la sociedad costarricense

La película *Maikol Yordan de viaje perdido* (2014) se constituye como un hito en la historia cinematográfica costarricense al posicionarse como la producción fílmica más taquillera en Costa Rica, superando, inclusive, producciones hollywoodenses las cuales usualmente acaparan el mercado. Este *film* fue capaz de mantenerse en cartelera 22 semanas, recaudó un aproximado de 3.4 millones de dólares y logró que 770.000 personas asistieran a las salas de cine. Esto solo en Costa Rica, ya que es, además, la película más vista de toda Centroamérica (Sánchez, párrs. 1, 2, 8).

Nos encontramos, pues, ante un fenómeno que puede ser explicado desde la relación entre la imagen reflejada en la pantalla cinematográfica y la construcción de la identidad cultural, en este caso costarricense, y que como constructo identitario conlleva en sí mismo un proceso psicológico espejador que permite el desarrollo de la autoconciencia del Yo a partir de la Otredad. Esto hace posible la identificación del público con el personaje, tanto en el ámbito individual como colectivo, por medio del reforzamiento de caracteres culturales centrales propios de la identidad costarricense.

Este proceso puede ser abordado desde la *hipótesis del lago* planteada por Gubern, la cual se asemeja a la teoría espejadora propuesta por Lacan en cuanto

a la constitución de la identidad del niño. Gubern establece que la superficie acuática del lago sirvió como una suerte de espejo al homínido, antecesor del ser humano, que le permitió observar por primera vez su imagen reflejada en el agua. Este hecho se constituye en un momento trascendental, ya que es allí donde el homínido toma conciencia de su identidad y lo hace a partir de la imagen. “El reflejo en el agua mostraba al Otro que soy Yo o, si se prefiere, *la otredad como mismidad*” (13). Es así como Gubern señala que el inicio de la conciencia de la propia identidad se da a partir de la imagen, es decir, se pasa de lo icónico a lo conceptual, de lo sensorial a lo intelectual, esto permitiría en el futuro la creación del Otro artificial (ver 14).

Para Gubern, “la superficie reflectante de aquel lago remoto acabaría por constituirse, en nuestra cultura, en la pantalla/espejo en que se agitan las imágenes electrónicas de nuestros televisores contemporáneos” (16). De este modo, surge la función especular del cine y la televisión, espejos capaces de reflejar, ya no solo la dimensión individual del espectador sino también su dimensión cultural, la cual lo integra dentro de un colectivo y se constituye a su vez en un factor determinante en la conformación de la identidad personal.

De esta forma, el espectador puede experimentar un sentimiento de satisfacción al identificar su Yo con un personaje determinado. El límite entre la ficción y la realidad desaparece y se produce, de acuerdo con lo planteado por Eco, una falsa participación del espectador que se siente co-actor de las acciones representadas (375). Según Eco esta acción contemplativa crea un estado de aislamiento psicológico que propicia una intimidad pasiva la cual genera esta sensación de complicidad con lo que ocurre en la pantalla (ver 375).

En el caso de la película *Maikol Jordan de viaje perdido* (2014), este sentimiento de identificación personal se refuerza con una trama que integra el imaginario de la identidad cultural costarricense, es decir, que tiene la capacidad de englobar tanto los caracteres personales que son conferidos por la cultura a cada individuo, así como el carácter nacional dentro de la sociedad a la que pertenece. Esto ocurre por medio de la figura del campesino, ícono medular de la identidad tica, que sirvió y sirve aún hoy como un medio para cohesión del proyecto Estado-Nación.

Es justamente la dinámica especular pantalla/espectador lo que le ha conferido al cine y a la televisión un éxito sobre otros medios de comunicación, por ejemplo los escritos. Nuestra sociedad se caracteriza por la supremacía del audiovisual. En este sentido, Eco plantea que la televisión utiliza este juego especular para la retención de los espectadores. Es por medio del propio reconocimiento que se da el fenómeno en el cual el límite de la realidad se difumina y se confunde con la ficción. La imagen especular forzosamente lleva implícito ese “Estoy aquí, yo soy yo y yo soy tú” (*La estrategia* 196).

Pero este juego especular no solo abarca la dimensión psicológica individual, sino que necesariamente se extiende al ámbito cultural. La imagen es formadora de identidad, esta característica le es inherente. Es así como, a partir de la consciencia del Yo, se puede diferenciar al Otro. De esta relación ambivalente surge la confrontación de la mismidad frente a la otredad, fenómeno que

se encuentra presente en la construcción de la identidad cultural y sus dinámicas internas consecuentes. En relación con este fenómeno, Eco plantea en su libro *Apocalípticos e integrados* que:

La imagen es el resumen visible e indiscutible de una serie de conclusiones a las que se ha llegado a través de la elaboración cultural; y la elaboración cultural que se sirve de la palabra transmitida por escrito pertenece a la élite dirigente, mientras que la imagen final es construida para la masa sojuzgada (400).

Este carácter le permite a los medios como el cine y la televisión convertirse en canales para el control de masas. Su *modus operandi* se basa en la imposición de necesidades y/o creencias. Como señala al respecto este mismo autor:

La televisión puede así convertirse en instrumento eficaz para una acción de pacificación y de control, en garantía de la conservación del orden, establecido a través de la repetición de aquellas opiniones y de aquellos gustos medios que la clase dominante juzga más aptos para mantener el *status quo* (382).

En este caso, la película *Maikol Jordan* refuerza la caracterización del campesino hecha por la cultura hegemónica costarricense desde el comienzo del proyecto Estado-Nación, que es finalmente la que construye a su beneficio los imaginarios culturales que permiten la unidad de la sociedad y, por tanto, el surgimiento de la nación. Es importante señalar que los estigmas asociados a la imagen del campesino no han cambiado y aún hoy se le vincula con lo primitivo, lo atrasado, con la ignorancia, lo cual pone de manifiesto, como se planteó anteriormente, la existencia de un interés histórico recurrente por mantener a este sector alejado del poder.

Por otro lado, la identidad posee una ambivalencia que le es inherente, necesita de la otredad para poder construirse y constituirse como tal, para lograr diferenciarse del “resto”. Stuart Hall plantea:

Obedece a la lógica del más de uno. Y puesto que como proceso actúa a través de la diferencia, entraña un trabajo discursivo, la marcación y ratificación de límites simbólicos, la producción de “efectos de frontera”. Necesita lo que queda afuera, su exterior constitutivo, para consolidar el proceso (16).

De acuerdo con lo anterior, el campesino continúa formando parte esencial de ella, dentro del discurso nacionalista costarricense, desde la otredad. Su estilo de vida humilde y sencillo dista de aquellos basados en el consumismo, los lujos y el glamour que se imponen actualmente. Esto sirve como parámetro diferenciador entre el costarricense que imagina haber superado al labriego sencillo, constituyéndose así como un ciudadano que no guarda relación alguna con aquel, lo que le brinda un sentimiento de superioridad sobre este.

La otredad posee, además, una función especular que refleja, en este caso, aspectos negativos que la conforman dentro del imaginario nacional, revistiéndola de una especie de disfraz que le confiere un carácter monstruoso. Por consiguiente, el otro-monstruo padece el rechazo de aquellos que le consideran extraño, ajeno, diferente. Rafael Ángel Herra establece:

Un efecto de la monstruosidad es el de presentarse como *lo otro*, pero no lo otro en general, lo extrañamente hostil y sedicioso contra mí, sino *mi doble*. Lo otro de la monstruosidad tiene que ver de alguna manera con fuerzas íntimas que repudio. Muchas veces nada en el mundo es capaz de repugnarme más que lo que el otro reproduce de mí mismo y yo percibo recónditamente (29).

De esta manera, la película *Maikol Yordan de viaje perdido* (2014) funge como un espejo que refleja elementos identitarios que la sociedad costarricense rechaza, pero que a la vez forman parte de ella. Su personaje principal se constituye en ese doble social que refleja de forma generalizada la pasividad del tico frente a las problemáticas que le aquejan, su conformismo, el deseo de alcanzar sus metas con el mínimo esfuerzo, el poco interés por el conocimiento, reticencia a valorar y disfrutar manifestaciones culturales como el arte, especialmente el propio.

Es en esta contemplación inconsciente de ese reflejo especular que el costarricense no solo se identifica con una mismidad gratificante, pues refuerza los patrones identitarios costarricenses, así como su identidad individual. También se identifica con una Otredad inherente a la naturaleza de la imagen especular que irremediablemente le remite a una realidad problemática, incómoda y que evade minimizando los hechos: haciendo *chota*.

Satirización de la identidad del costarricense y construcción del campesino magoniano

En la figura de Maikol Yordan subyace la imagen del campesino costarricense construida por el proyecto Estado-Nación a partir de la década de 1880. Este proyecto ideológico tenía como fin establecer los parámetros que permitieran a la comunidad costarricense imaginarse a sí misma desde criterios de unidad política y cultural. Para lograr su cometido, en el ámbito histórico y patrimonial, se retoman varias figuras que servirán de modelo para establecer la conciencia de identidad, entre ellas, el labriego sencillo.

De igual forma, el cine costarricense ha retomado los elementos planteados en la literatura identitaria para representar la imagen del campesino. María Lourdes Cortés, en su libro *El espejo imposible Un siglo de cine en Costa Rica*, ha hecho un recuento de la producción audiovisual y rescata varias películas que se apegan a los parámetros planteados por la literatura del proyecto Estado-Nación. Además, indica:

El re-conocerse en la pantalla fue fundamental para una clase social que se hallaba en pleno proceso de construcción o invención de la nación. Momento de gestación de una identidad y una mitología nacionales, con sus héroes, su literatura, sus símbolos y tradiciones, y la cual recorrió todo el siglo XX (28-29).

En un primer momento, Cortés apunta que el cine costarricense se adhirió a los postulados del proyecto Estado-Nación en tanto se ocupó de la exaltación del campo frente a la ciudad, pues este refleja los valores propios de la identidad nacional. Para el caso de *El Retorno* (1930), indica:

La belleza de nuestras mujeres, de nuestros paisajes, tanto ciudad como campo, las buenas costumbres y tradiciones, son los valores más importantes... la película no solo constituía un hito en cuanto a ser la primera producción cinematográfica, sino que se proponía como un refuerzo en la construcción de la identidad nacional (44).

En este filme se retoman los tópicos de la literatura nacionalista en tanto rescata temas como la dicotomía entre la mujer ángel (campesina) y la mujer demonio (artista y ciudadina). La primera representa los valores nacionales y la segunda es portadora del pecado y la perversión. De la misma forma, Rodrigo se purifica al regresar al campo porque regresa a la familia. En el caso de la película *Elvira* (1955) se rescata la dicotomía campo-ciudad y la forma en que su protagonista Alberto se degenera al trasladarse a la ciudad, puesto que deja su identidad para transformarse en Mariano y amoldarse a la vida ciudadina y sus vicios. Solo la muerte de Alicia será capaz de hacerlo tomar conciencia de su deshumanización en la ciudad con el fin de que recupere su esencia en su regreso al campo y encuentre la felicidad.

Otras producciones cinematográficas como *Milagro de amor* (1955) refuerzan este imaginario, ya que rescatan la construcción de un ambiente nacional basado en el campo y retoman elementos tales como el lenguaje, los paisajes, la música y el baile. Como indica Cortés:

Milagro de amor sigue la línea costumbrista anecdótica, portadora de una visión idealizada –casi mítica– de la Costa Rica de antaño. En *Milagro de amor*, como en el costumbrismo más difundido, se produce un enfoque de la vida popular que parte de la idealización de las costumbres y tradiciones patriarcales y campesinas, en el que las diferencias sociales se disuelven entre las anécdotas y lo pintoresco (71).

También, una película como *Los secretos de Isolina* (1986) busca retomar la idea del campesino y la vida en el campo como ejes de la identidad. Como lo afirma Cortés:

“Isolina... sostiene el paradigma del campo como valor positivo, acercándose más bien a *El retorno*. Es justamente ese el paradigma que Salguero pretende sostener: el de una Costa Rica campesina, utópica y pura, representada por Isolina” (248).

Solo que en este filme entra en juego la comicidad alrededor de esta figura. Aún en la década de los 80 está presente la imagen del campesino, pero ha desarrollado otro matiz, ya no es necesariamente esa figura que exalta el valor de lo nacional prototípico. Ahora tiene un dejo de comicidad que atenúa el rigor del campesino propuesto por el Estado-Nación.

En la figura del labriego sencillo se condensan los valores y rasgos socio-culturales idóneos para construir la imagen del costarricense, en tanto es pacífico, noble, valiente, trabajador y sencillo, como se apunta en el libro *La Casa Paterna. Escritura y nación en Costa Rica*, al indicar que “se excluye en los primeros momentos de la literatura lo que es diferente de la Meseta Central, del campesino blanco idealizado y del tiempo idílico” (9). Esta caracterización responde a las necesidades de la oligarquía cafetalera, pues se hace hincapié en el rasgo de “pacífico”, en tanto se estructura como un individuo que no se rebela contra la injusticia y cree ciegamente en la honestidad de los otros y en las leyes.

Estos criterios identitarios serán afianzados, y a la vez criticados por medio de la literatura, específicamente por la Generación del Olimpo, primera generación de escritores costarricenses, compuesta por un grupo de intelectuales, el cual estaba conformado por historiadores, literatos, periodistas, entre otros, quienes tenían fuertes vínculos con la clase política del país. Así lo plantea Álvaro Quesada en su libro *Breve historia de la literatura costarricense* cuando indica:

Las costumbres tradicionales aparecen, por una parte, como índice de identidad y armonía, su conservación garantiza y legitima el orden y el concierto social o la integridad moral; pero pueden aparecer también, vistas desde otro ángulo, como signo de inercia, caducidad y conservatismo, lo que lleva a la decadencia y a la incapacidad para adaptarse a un mundo en rápido cambio y transformación (24).

De ahí que resulte idóneo recurrir a la literatura como mecanismo reproductor de los patrones de la pretendida identidad nacional para representarlos, siempre con un énfasis en las características emulables, y por tanto inherentes de esa identidad del costarricense. Y a la vez que sea posible cuestionar ese esencialismo de la identidad, en tanto no es capaz de ajustarse a los nuevos aires de modernidad que corren.

De esta generación se considera fundamental la figura de don Manuel González Zeledón (Magón), periodista y diplomático, quien escribió una gran cantidad de relatos costumbristas. En su producción trabajará la figura del “concho”, concepto planteado por su primo Aquileo Echeverría. En este se atisba una noción peyorativa del campesino, la cual será desarrollada por Magón a partir de la ridiculización de ciertos rasgos atribuidos a este, entre ellos la ingenuidad, la bondad y la sencillez. Así lo afirma Óscar Alvarado en su texto *Literatura e Identidad Costarricense* al plantear:

“En Magón encontramos al campesino envuelto en nostalgia, aunque en ocasiones revestido de una estupidez que raya en la molestia incluso, como lo es “El clis de sol”; pero al fin y al cabo es la suma de lo bueno y lo malo, lo hermoso y lo reprochable” (27).

De ahí que sea importante abordar la noción de la sátira, puesto que la construcción hecha por Magón reproduce, en un espejo deformante, estos rasgos y los lleva al absurdo, y esa es la nueva imagen del campesino, el adversario del hombre ciudadano, considerado culto.

En este sentido, se puede plantear que lo satírico se instala en un punto que difiere completamente de la postura ideológica del Estado-Nación. Hutcheon indica que “la sátira paródica apunta a un objeto fuera del texto pero que utiliza la parodia como dispositivo estructural para llevar a cabo su finalidad correctiva” (185). La risa producida por esta nueva imagen lleva consigo el germen del desprecio hacia esa figura que es la base de la identidad nacional. Esa vestimenta jocosa o humorística es, en realidad, un ataque ácido, corrosivo, sin ningún tipo de intención constructiva o edificante.

La ironía es, en este caso, un elemento esencial para el funcionamiento de la sátira, puesto que gracias a ella se da el señalamiento peyorativo de la figura

campesina. Hutcheon afirma: “La burla irónica se presenta generalmente bajo la forma de expresiones elogiosas que implican, al contrario, un juicio negativo” (176). Por ende, los relatos de corte satírico están marcados por una risa de exclusión que pone en evidencia al elemento rebajado por medio de una exageración de sus rasgos. De ahí que se esté frente a una retórica del desprecio la cual se enfoca en evidenciar y minimizar al otro en diversos aspectos, tales como el moral, cognoscitivo, económico, entre otros.

Finalmente, es necesario retomar el concepto bajtiniano del cronotopo, el cual expresa un carácter indisoluble entre el espacio y el tiempo, de esta forma, se presenta el interior y el exterior de los textos. Además, es el lugar en el que los nudos de la narración se atan y se desatan. Tal como lo plantea Bajtin al indicar que “En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto” (237–238). A su vez, este concepto se subdivide en clases que responden a núcleos semánticos. Se considera pertinente abordar los siguientes cronotopos: el sociocostumbrista o folclórico, el cual se enfoca en las festividades y rituales relacionados con el ciclo laboral agrícola. Este es de carácter colectivo y refleja el crecimiento productivo. También es espacial y concreto en tanto está unido a la tierra, la naturaleza y el hombre.

Por otro lado, está el cronotopo idílico en el cual se fijan los hechos y la vida a un lugar determinado. Este cronotopo de corte espacial se limita a las realidades básicas de la vida y combina la vida humana con la vida de la naturaleza. También se encuentra el cronotopo idílico-familiar, el cual presenta a los niños como sublimación del acto sexual. Y, por último, el idílico laboral-agrícola, en el cual se establece un nexo real entre los fenómenos de la naturaleza y los hechos de la vida humana, de ahí que todo lo cotidiano se vuelva importante, ya sea para la sociedad o para la familia.

Si bien se ha comentado que uno de los pilares utilizados por el proyecto Estado-Nación para establecer la identidad costarricense fue la imagen del campesino, es claro que en la película *Maikol Yordan de viaje perdido* (2014) esa imagen se encuentra degradada y satirizada en tanto que sus rasgos son llevados a niveles absurdos. Particularmente, su pretendida nobleza y sencillez, ya que en una primera instancia él se ofrece como salvador de su patrimonio familiar al darse cuenta de la deuda que tiene su familia con el banco. Sin embargo, en escenas anteriores los espectadores hemos sido testigos de su incapacidad para conseguir trabajo en la ciudad por su marcada ignorancia sobre cómo desenvolverse y desempeñar labores en un ambiente urbano.

Esta situación ha sido abordada en varios episodios de la serie televisiva, por medio del artículo “Análisis crítico del discurso sobre el campesino costarricense en ‘Maikol Yordan’ de la ½ Docena”, de los estudiantes de la Escuela de las Ciencias de Comunicación Colectiva, David Díaz, Rebeca Soto, Karina Vargas y Daniella Víquez. En dicho texto, los autores analizan dos episodios en los cuales Maikol Yordan interactúa con profesionales en la ciudad y en ambos casos se refleja su ignorancia e incapacidad para entender e insertarse en las labores del espacio urbano. Como se ve a continuación:

En el primer caso, Maikol Yordan se encuentra en una farmacia pidiendo trabajo y su “fuera de contexto” se representa por medio de las confusiones que sufre el personaje. En este caso se puede destacar el momento donde llega a la farmacia a comprar chORIZO, creyendo que es una carnicería por la gabacha que utiliza el farmacéutico (41).

De igual forma, en la película su sencillez raya en la estulticia en varias de las pruebas que tiene que vencer para conseguir trabajo. Entre las más llamativas se ubica la ridiculización de su masculinidad como bailarín de Night Club. Y aunque en un determinado momento, el personaje encuentre en la ciudad una persona que le clarifique su panorama en ese espacio ajeno e incomprensible y le recomiende regresar al lugar al que pertenece, Maikol Yordan ha fracasado en la primera gran prueba para identificarse con esta imagen identitaria nacional de la actualidad. De ahí que se plantee como una identidad anquilosada muy al estilo magoniano.

Maikol Yordan ha demostrado no ser el labriego sencillo con el cual se ha construido la identidad costarricense, pero definitivamente está enrumbado hacia la construcción magoniana del “concho”, del campesino ridiculizado que no responde al patrón o modelo por seguir que había proyectado la Generación del Olimpo. El protagonista de esta película es, sin duda, ese espejo deformante que distorsiona los rasgos del campesino y los hiperboliza hasta llevarlos a un punto ridículo, como se evidencia en la escena donde él, un campesino ligado completamente a la tierra, pues es incapaz de insertarse en el espacio ciudadano, no es capaz de reconocer la diferencia entre la tierra y la boñiga. Es evidente que se retoma la chota del costumbrismo literario que se ha visto en los textos de Magón y su prototipo de sujeto cultural.

Se retoma la historia clásica del campesino con la única diferencia de que la ciudad de San José no implica ningún giro dramático para la vida o el pensamiento de Maikol Yordan. El choque que se evidencia en las producciones literarias está ausente en el texto filmico, porque el personaje carece totalmente de una conciencia clara sobre sus capacidades. Este “típico” representante del alma nacional está construido como una copia defectuosa de discursos foráneos. Esto se evidencia a partir del nombre del personaje: Maikol Yordan. Su nombre remite a una imagen diametralmente opuesta a la imagen, no solo del campesino, sino del latinoamericano en general. Se evidencia que el humor no es una broma, sino una burla, cruel y descarnada, con toda la acidez de la ironía satírica, y esto se puede constatar en Europa durante la escena cuando la gente se burla al escuchar su nombre. Por ende, se presenta como un otro en el cual se condensa la imagen del atraso y el subdesarrollo. Aquí, igual que en Magón, el campesino es risible.

Por otro lado, cuando Maikol Yordan gana el viaje a Europa se completa la chota, la burla, porque ha ganado el derecho de perderse en otro espacio en el que no encaja. Esto nos presenta una contraposición entre los criterios de superioridad e inferioridad. Él es quien está en el plano más bajo, desde varios sentidos, ya que es un campesino pobre (en oposición a la supremacía urbana) puesto que emprende su viaje en busca de dinero para salvar su patrimonio y por último, en condición de ignorancia, puesto que desconoce desde el lenguaje hasta las diferentes manifestaciones culturales de ese otro espacio. La película

juega con los conceptos de mentira y verdad en tanto un sujeto en alto grado de indefensión se desplaza hasta un espacio extraño con el fin de encontrarse. Maikol Yordan, en esas grandes urbes, no pasa de ser un campesino ignorante que prácticamente raya en la estulticia y cuya única ventaja es el factor suerte que recuerda, de algún modo, los clichés de las telenovelas.

Maikol Yordan, en este viaje, va en busca de una parte de su identidad que es desconocida: el abuelo europeo, para decirlo en términos de Rojas Mix, pero este abuelo europeo es también un reflejo hiperbolizado que no cabe en la noción de realidad. Incluso, el nombre Yordano Soto (pariente de Maikol Yordan) recuerda el juego cruel de ñor Cornelio Cacheda en tanto es juego del lenguaje. Es también una satirización del discurso de la blancura del costarricense, otro elemento del proyecto Estado-Nación, en tanto ese linaje le permite, de una u otra manera, poder salir airoso de su aventura.

Otro aspecto relevante es el lenguaje. Definitivamente, Maikol Yordan no destaca por sus dones comunicativos, es un sujeto con un discurso limitado en tanto no desarrolla argumentos en ninguna parte de la película para lograr su cometido: conseguir dinero y, sin embargo, el dinero llega a él a partir de múltiples situaciones fortuitas, por lo cual se evidencia que este personaje se acerca al campesino magoniano en tanto se ve imposibilitado para actuar heroicamente al mejor estilo de ñor Cornelio, su vida se resuelve a partir de un golpe de suerte, atribuido al poder de Dios.

Otro elemento utilizado es la satirización de la figura de Maikol Yordan a partir de las destrezas artísticas del individuo, puesto que con su particular dicción (remarcado elemento campesino) es capaz de cantar un aria de una ópera en otro idioma de manera impecable, no sin antes, claro, ser la diversión de los presentes. Como se verá posteriormente, este acto jocoso e involuntario le redituará al recibir una gran cantidad de dinero. Esta parodia irónica retoma el conflicto entre lo falso y lo verdadero.

De igual manera, el episodio en el restaurante francés es otro acto completamente involuntario que al final redundará en un beneficio económico. Esta escena es más llamativa en tanto el supuesto truhan francés le indica a Maikol Yordan que lo que él llama alimentos en ese otro espacio superior, más civilizado, son solo desperdicios. Ese “chifrijo” que prepara el protagonista accidentalmente llega a manos del presidente de Francia, pero originalmente este no era el destinatario. En este apartado llama la atención que un representante de una cultura “superior” acceda, de buen grado, a alimentarse con lo que él culturalmente reconoce como desperdicios. En este punto se evidencia la forma en que se retoma el mito de la superioridad del tico pues Maikol Yordan, como representante de esa tiquicidad, es capaz de lograr tal hazaña.

Posteriormente, viene el encuentro con el antepasado que pretende constituirse en un criterio de validación para Maikol Yordan, pero este también falla en tanto que su pariente no está en la condición de riqueza esperada. Es decir, es otro sujeto sin recursos, incluso el primo de Maikol Yordan le indica que sus familiares perdieron esa propiedad que él cuida por malas decisiones. ¿Será esto un antecedente que clarifique o justifique el porqué de la situación de Maikol Yordan?

La totalidad de las grandes aventuras del protagonista (de las cuales sale airoso) son fabricadas por los villanos (al estilo telenovela parodiada) que, aunque suene inverosímil, temen que Maikol Yordan sea capaz de insertarse eficientemente en ese ambiente extranjero y logre lo que no pudo en su tierra: conseguir el dinero para salvar su patrimonio. Aquí se resalta lo noble de lo ridículo, porque ese ser considerado inferior, desvalorizado y despreciado es visto con recelo. Esta voz que presenta a Maikol Yordan como el prototipo del concho costarricense lo denigra desde la ternura que inspira la pretendida inocencia del campesino, que dicho sea de paso es su mayor debilidad, porque esta inocencia es sinónimo de la más absoluta estulticia.

Esta construcción del campesino como espejo deformador de la realidad se continúa en la descendencia de Maikol Yordan, pues todos sus hijos son burdas sátiras de personajes que responden a una cultura de masas arraigada en los procesos de globalización. Un ejemplo de ello es Maikol Yacson, quien viste como el ídolo del pop en ese espacio idílico campestre, lo que genera una gran disonancia con el discurso identitario en la figura del campesino. Otro ejemplo en esta misma línea es Maikol Bolton, el hijo menor, que también responde a referentes alejados de esa realidad nacional particular. Aquí estamos frente a un proceso que perpetúa esa conducta de degradación de la imagen campesina, la cual en su momento ayudó a conformar la identidad nacional.

Al regreso del protagonista nos encontramos con el cronotopo idílico. El personaje vuelve al terruño añorado donde lo espera su familia, creyendo que no ha conseguido nada y, sin embargo, se da el *Deus ex Machina*, solución mágica al problema y logra salvar su patrimonio, razón por la cual el colectivo familiar celebra el triunfo. De manera simbólica este acontecimiento plantea el rescate del espacio nacional campesino frente a las garras del espacio urbano voraz. Un rescate que en el fondo perpetúa lo costarricense, término planteado por Carlos Cortés para referirse a la oficialidad. Así lo plantea Esteban Fernández en su artículo “Entre historia y ficción: *Historia personal de la narrativa costarricense*, de Carlos Cortés”, pues indica que Cortés critica el “arquetipo de novela costarricense”, es decir, la producción literaria que aborda elementos presentes en el constructo identitario nacional, a saber: lo costumbrista, lo realista, la problemática agraria, bananera o social (15). Este último postulado se vincula directamente con el final de la película en tanto es el hombre del espacio urbano quien termina insertándose en el espacio rural. Y, por último, el sonido de la Patriótica Costarricense de fondo caracteriza un discurso magoniano que establece lo costarricense, lamentablemente, como lo autóctono, lo tico-campesino satirizado en su máxima expresión, pero exorcizado con una risa liberadora, a partir de la que el costarricense actual se distancia de ese tico campesino. Así, se contempla este elemento base de la identidad nacional, el campesino, desde la salvadora distancia del espacio urbano moderno.

La pantalla se transforma en el lago propuesto por Gubern para que el costarricense pueda crear a ese otro llamado campesino y así desmarcarse de los ideales identitarios que este representa, en tanto no responden a su nueva visión del mundo. De ahí que esta figura sea satirizada en la pantalla a partir de Maikol

Yordan, pues esta es el espejo deformante donde se exageran, hasta el absurdo, los rasgos de la identidad campesina. Por tanto, ese reflejo visto en la pantalla, como diría Eco, es el instrumento para indicarle al individuo los parámetros por seguir, para garantizar el orden social. Este es el campesino, no puede ser diferente, de ahí que el “tico” no se identifique con esa imagen. Y, al fin y al cabo, la gran pantalla termina por constituirse en una frontera entre el yo y el otro. Y la sátira que se hace de la figura del campesino genera la risa liberadora, con la cual, el tico se distancia de ese otro: el campesino.

Obras citadas

- Alvarado, Óscar. *Literatura e identidad costarricense*. San José: EUNED, 2008. Impreso.
- Azofeifa, Isaac. “La isla que somos”. *Identidad, invención y mito. Ensayos escogidos*. Ed. Marianela Camacho. San José: Editorial Costa Rica, 2010. 77-93. Impreso.
- Bajtín, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Barcelona: Editorial Taurus, 1989. Impreso.
- Cortés, María Lourdes. *El espejo imposible. Un siglo de cine en Costa Rica*. San José: Ediciones Farben, 2002. Impreso.
- Díaz, David, et al. “Análisis crítico del discurso sobre el campesino costarricense en ‘Maikol Yordan’ de la 1/2 Docena”. *Cuadernos de Investigación del Hormiguero del CICOM*, 2016. Web.
- Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Editorial Debolsillo, 2014. Impreso.
- Eco, Umberto. *La estrategia de la ilusión*. Barcelona: Editorial Debolsillo, 2012. Impreso.
- Fernández, Esteban. “Entre historia y ficción: *Historia personal de la narrativa costarricense*, de Carlos Cortés”. *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 31 (2015). Web.
- Gil, Adelaida. “Entre lo culto y lo popular: reconfiguración de lo sensible”. *Artes* 5.2 (2011): 16-25. Impreso.
- Gubern, Román. *El simio informatizado*. Madrid: FUNDESCO, 1987. Impreso.
- Hall, Stuart. “¿Quién necesita ‘identidad’?” *Cuestiones de identidad cultural*. Ed. Stuart Hall y Paul Du Gay. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2003. Impreso.
- Herra, Rafael Ángel. *Autoengaño: Palabras para todos y sobre cada cual*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2012. Impreso.
- Hutcheon, Linda. “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”. *Poétique* (1981). 173-193. Web.
- Oreamuno, Yolanda. “El ambiente tico y los mitos tropicales”. *Identidad, invención y mito. Ensayos escogidos*. Ed. Marianela Camacho. San José: Editorial Costa Rica, 2010. 123-129. Impreso.
- Ortiz, Renato. *Otro territorio. Ensayos sobre el mundo contemporáneo*. Bogotá: Convenio Andrés Bello, 1998. Impreso.
- Ovares, Flora, et al. *La casa paterna: Escritura y nación en Costa Rica*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1993. Impreso.
- Quesada, Álvaro. *Breve historia de la literatura costarricense*. San José: Editorial Costa Rica, 2008. Impreso.
- Sánchez, Alexander. “La Media Docena ya piensa en ‘Maikol Yordan 2’”. *La Nación* 23 de mayo 2015. Web.

Filmografía

Maikol Yordan de viaje perdido. Dir. Miguel Alejandro Gómez. Producción Audiovisuales LMD. 2014. Fílmico.