

## La intelectualidad costarricense, su misión y sus desdoblamientos. El caso de la novela *Elvira* (1940) y el filme epónimo (1955)<sup>1</sup>

The Costa Rican intelligentsia, its mission and its unfolding. The case of the novel *Elvira* (1940) and the eponymous film (1955)

**Bértold Salas Murillo**  
*Universidad de Costa Rica*  
*Costa Rica*

### RESUMEN

La novela *Elvira* (1940), de Moisés Vincenzi, y su adaptación cinematográfica (1955), producida por Carlos Alfaro McAdam, ofrecen, a través del protagonista de ambos relatos, Alberto Manara Bassi, un símbolo del intelectual costarricense de mediados del siglo XX. Estas representaciones, una anterior y otra posterior al establecimiento de la Segunda República en 1949, incluyen posiciones respecto a la patria, la etnia, las clases sociales y el género que pueden ser vinculadas al momento histórico de su producción. Por otra parte, el juego especular por el que coinciden las ideas y escritos del sujeto literario Manara Bassi

<sup>1</sup> Este artículo es uno de los productos del proyecto “Imágenes que cuentan Costa Rica”, inscrito en el Instituto de Investigaciones en Arte (IIArte), de la Universidad de Costa Rica.

(quien toma el nombre de Mariano González) y el autor Vincenzi, conocido principalmente por su obra filosófica, convierten la novela y el filme en una vía para examinar las aspiraciones, inquietudes y contradicciones de un sector de la intelectualidad nacional del período.

**Palabras clave:** Intelectual, Moisés Vincenzi, Costa Rica, Identidad, Clase, Género, Adaptación.

**ABSTRACT** 

The novel *Elvira* (1940), by Moisés Vincenzi, and its film adaptation (1955), produced by Carlos Alfaro McAdam, offer through Alberto Manara Bassi, the protagonist of both stories, a representation of the Costa Rican intellectual of the mid-twentieth century. These representations, one before and one after the founding of the Second Republic in 1949, include positions regarding the homeland, ethnicity, social classes and gender that can be linked to the historical moment of their production. On the other hand, the specular game by which the ideas and writings of the fictional subject Manara Bassi (who takes the name of Mariano González) and the author Vincenzi, known mainly for his philosophical work, coincide, turn the novel and the film into a way to examine the aspirations, concerns and contradictions of a sector of the national intelligentsia of the period.

**Keywords:** Intelectual, Moisés Vincenzi, Costa Rica, Identity, Class, Gender, Adaptation.

**Un intelectual nace...**

Para llegar a la capital, Alberto Manara Bassi ha de caminar cuatro horas. Realiza el trayecto a pie, pues apenas cuenta con recursos, pero también porque necesita pensar. Ha sido despedido de la finca de don Fernando Casanova, en la que trabajó por muchos años. Le duele caer en la cuenta de que no contará más con la biblioteca del hacendado, cuyos volúmenes leía a hurtadillas. Aún más, la conciencia de que el despido fue una decisión de Elvira, la hija del terrateniente, una joven hermosa y arrogante, cuyos ojos no puede olvidar. Sin embargo, es posible que nada le cause más dolor que el hecho de que el despido confirmó su precario lugar en el mundo: es un siervo, sin riqueza ni nombre.

Urde entonces un plan: al llegar a la ciudad se convertirá en otra persona. Con el dinero que, tras su despido, le obsequió doña Emma, la hermana de don Fernando —y la única que siempre lo trató amablemente—, se comprará los trajes que le harán pasar por un joven acomodado, rentará una habitación en una céntrica pensión y se dedicará a leer y escribir. Buscará un trabajo, pero será uno que le permita cumplir con este programa. Se llamará, ahora, Mariano González, y como tal, podrá conquistar lo que su origen humilde le ha negado hasta ahora. Y esto incluye, aunque no lo confiese, a Elvira.

Este es el punto partida de *Elvira* (1940), la quinta y última novela de Moisés Vincenzi Pacheco, un autor costarricense, quien además publicó poesía y ejerció el periodismo de opinión, pero cuyo reconocimiento se debe principalmente a su obra filosófica. Por esta, Láscaris lo consideró como el filósofo “más maduro, completo y original que ha producido Centroamérica”<sup>2</sup>. Un pensador con un legado vasto y ecléctico, cuyas principales líneas, que tocaban la metafísica, la epistemología, la estética, la pedagogía, la crítica cultural y la política, se asoman en numerosos pasajes de esta obra de ficción sobre el itinerario emocional e intelectual de Alberto Manara Bassi, presentadas como las ideas de Mariano González.

Tres lustros después de su publicación, la novela fue adaptada al cine, en una producción que se presentó como el primer largometraje costarricense<sup>3</sup>. Dirigido por el mexicano Alfonso Patiño Gómez y producido por el costarricense Carlos Alfaro McAdam, el filme retomaba, para subrayarlo, el componente melodramático del texto original: un joven de origen humilde surge gracias a su esfuerzo y conquista a la mujer amada. Si bien desdibujadas por las prioridades dramáticas de la apropiación cinematográfica de la fábula, aparecen allí nuevamente, presentadas como las de Mariano González, una serie de intuiciones que recuerdan a las del filósofo costarricense, además de que, en una operación ausente en el texto novelístico, se cita directamente a Vincenzi. Por estas ideas, el personaje de González (el otro yo de Alberto, quien a su vez resulta el alter ego de Vincenzi), es descrito, tanto en la versión novelesca como en la cinematográfica, como un “intelectual”; incluso,

2 Constantino Láscaris, *Desarrollo de las Ideas Filosóficas en Costa Rica* (San José: Stvdivm, 1983 [orig. 1965]), 283.

3 Sin serlo, pues *El retorno* (1930), de Albert Francis Bertoni fue estrenado un cuarto de siglo antes. Sobre estas primeras experiencias del cine costarricense, es imprescindible la consulta de los estudios de María Lourdes Cortés, y en particular *El espejo imposible. Un siglo de cine en Costa Rica* (San José: Farben, 2002).



como el “más importante” de un país, que en la novela no es nombrado, pero que en el filme de Alfaro McAdam es indudablemente Costa Rica.

En ambas versiones de *Elvira*, lectores y espectadores encuentran que con el título de “intelectual” viene una misión: intervenir en el contexto a través de las ideas, incidir por este medio en sus coterráneos, en particular en los jóvenes. Así, Mariano González, un intelectual que deviene héroe novelesco y filmico, funciona como un vehículo para la enunciación de una serie de proposiciones respecto a las raíces culturales, el género y las clases sociales de su país –sin nombre en el texto novelístico–, las cuales pueden vincularse al pensamiento de Vincenzi, pero también a los momentos históricos en los que fueron producidos los textos: la antesala a las reformas sociales de los años 1940, en la novela, y la consolidación del modelo desarrollista de la Segunda República, en el caso del filme. Las dos obras constituyen, tras el velo de la ficción, una muestra privilegiada de la intelectualidad costarricense de la primera mitad del siglo XX, el rol que se atribuye, sus expectativas y, también, contradicciones.

Para examinar esta representación de la intelectualidad costarricense se propone el siguiente itinerario: en el apartado “Intelectuales en el espejo” se presenta la fábula de *Elvira*, distinguiendo sus materializaciones literaria y filmica; se presta especial interés a la construcción del protagonista, y en particular a la configuración especular por la que es, simultáneamente, Alberto Manara Bassi, Mariano González y Moisés Vincenzi. El siguiente apartado, “Las batallas de Mariano González”, se consagra a la misión que, como intelectual, se atribuye el protagonista. El cuarto apartado, “Una patria sin nombre ni color de piel”, examina la representación de la identidad costarricense que postulan la novela y el filme *Elvira*. Finalmente, en “Las mujeres de Vincenzi”, se identifican las características de la mujer que se desprende de las dos versiones de *Elvira*. En cada pasaje, se procura contrastar la representación (la novela y el filme *Elvira*) con las condiciones del contexto de producción y recepción.

### Los intelectuales en el espejo

La novela y el filme *Elvira* dan cuenta del ascenso de Alberto Manara Bassi, el humilde e inteligente criado de la hacienda de don Fernando, quien se convierte en uno de los principales intelectuales de su país, además de rico heredero y, lo más importante, feliz novio de Elvira. El relato es, de alguna

manera, el de un hombre que se constituye sujeto. Dicha constitución supone innumerables lecturas y reflexiones, pero también un cambio de nombre y de apariencia (que le hace pasar por alguien “de buena familia”, como dicen en el filme). Los esfuerzos tienen un premio: los artículos y libros de Mariano González son publicados y discutidos, y se le reconoce como un referente intelectual, incluso más allá de las fronteras nacionales. Entre las lectoras más entusiastas de González se encuentra Elvira, quien desconoce que se trata del sirviente que antes despidió. Con ella se encuentra finalmente Alberto, cuando decide regresar a la hacienda de don Fernando.

Sin embargo, antes de regresar con Elvira, Alberto entra en relación con Alicia, la joven mucama de la pensión donde se hospeda. El destino de la muchacha varía en las dos versiones: en la novela fallece, poco después de casarse con Alberto; en el filme también muere, pero de tristeza, al percatarse que el joven aún está enamorado de Elvira. En ambos casos, tras la muerte de Alicia, y porque puede vivir de las ventas de sus libros (que completan diez tomos), el protagonista recupera su antigua identidad y como Alberto recupera su puesto como criado en casa de Elvira. Impresiona a la muchacha al contarle que fue asistente de Mariano González y muy pronto se gana su confianza y la de su padre. Se convierte primero en bibliotecario y después en secretario de la familia. Cuando resulta evidente que la atracción entre Alberto y Elvira es recíproca, el relato permite el develamiento de dos secretos, uno ya conocido por lectores y espectadores: Mariano González es Alberto Manara, y este es en realidad el hijo de Emma, nacido fuera del matrimonio, y por tanto heredero de la mitad de la fortuna familiar. Como lo describe acertadamente María Lourdes Cortés, el argumento de la novela, traspuesto después al filme, reúne “un compendio de lugares comunes del melodrama”<sup>4</sup>. Curiosamente, la versión cinematográfica no ofrece un responsable del guion y, también según Cortés, hubo versiones contradictorias sobre si el mismo Vincenzi participó o no en su escritura.

Por supuesto, la fábula varía en sus distintas materializaciones: en la versión novelesca, Alberto se convierte en una suerte de don Juan intelectual, y finalmente se decide por la humilde Alicia; en la filmica, un beso de Alberto y Elvira, el primero del cine costarricense<sup>5</sup>, explica el despido del

4 María Lourdes Cortés, *Luz en la pantalla. Cine, video y animación en Costa Rica* (San José: Ediciones Perro Azul, 2008), 26.

5 Cortés, *El espejo imposible*, 52.



sirviente. En el texto literario, con la excepción de la referencia del Teatro Rex —cuyo nombre coincide con una sala de cine que estuvo situada al sur del Parque Central de San José—, no hay otro elemento que indique que la aventura emocional e intelectual de Alberto se desarrolle en Costa Rica. En el filmico, por el contrario, son abundantes las imágenes que aluden al país centroamericano. Pueden ofrecerse una explicación mediática y otra histórica para esta última diferencia; en cuanto a la primera: al tratarse de una narración audiovisual, *Elvira* requería de un escenario para la diégesis, y este es San José. Sobre la motivación histórica: el filme parece participar del optimismo de los primeros años de la Segunda República y del supuesto ingreso del país en la modernidad. Sobre esto se vuelve más adelante.

La versión novelesca de *Elvira* se revela más apropiada para la caracterización del personaje de Alberto, así como para la muestra de las ideas de su alter ego, Mariano González. Lo hace a través de una voz narrativa que hace poco por distinguirse del personaje: no solamente conoce cada uno de sus pensamientos, sino que aprueba y celebra sus gestos y palabras, como cuando afirma que Mariano González protestaba “con *entera justicia* contra la prostitución de la vida moderna”<sup>6</sup>. Según el narrador, la forma cómo el protagonista adquiere una amplísima cultura y la incorpora a su propia vida, le convierte en alguien singular: mientras que otros jóvenes intelectuales poseían quizás conocimientos “más ordenados y más amplios [...] ninguno podía aventajarlo, en el *país entero*, en el impulso espiritual que llevaba; y en la limpidez de su idealidad, tendida, como un puente, hacia la gloria”<sup>7</sup>. Cuando el criado, Alberto, explica a Elvira el porqué tiene las obras completas de González, la narrativa confunde los nombres, seguramente no por un error, sino para recordar al lector que son la misma persona: “*Mariano repuso*: es mi autor favorito, por la audacia y novedad de sus ideas, como por la riqueza de su estilo”<sup>8</sup>. Esto cobra mayor relevancia si se considera que, como ya ha sido adelantado, Alberto Manara es una suerte de alter ego del filósofo costarricense; esto convierte la novela *Elvira* en un relato narcisista en el que un narrador, construido por Vincenzi, está dedicado a validar a un personaje que es, pese a sus desdoblamientos, también el filósofo costarricense. El juego autorreferencial se multiplica en la versión filmica, pues Alberto

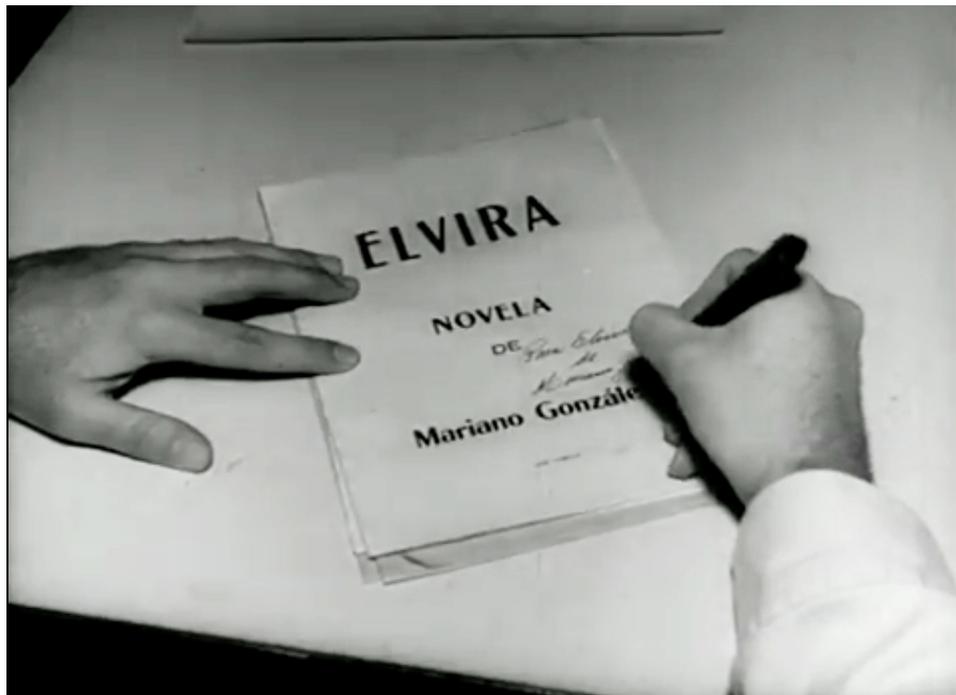
6 Moisés Vincenzi, *Elvira* (San José: Editorial UNED, 2019 [orig. 1940]), 34 (énfasis de la investigación).

7 Vincenzi, *Elvira*, 12 (énfasis de la investigación).

8 Vincenzi, *Elvira*, 37 (énfasis de la investigación).

lee a Moisés Vincenzi, y se presenta la portada de una obra de Mariano González, titulada justamente *Elvira* (ver Figura 1).

**Figura 1.** Fotograma de *Elvira*



**Fuente:** Película *Elvira*, del director Alfonso Patiño Gómez

¿Son Mariano González, Alberto Manara y Moisés Vincenzi la misma *persona*? Al menos tres elementos lo sugieren: la mencionada identidad entre la voz narrativa y los personajes, las inquietudes intelectuales compartidas y la defensa de un particular acercamiento a la vida. Incluso podría agregarse un cuarto elemento: ciertas similitudes entre las biografías y trayectorias intelectuales de Moisés Vincenzi y su personaje Alberto Manara.

Vincenzi nace en Tres Ríos, en 1895, en el seno de una familia que Cordeiro describe como humilde, como la de Alberto. Apenas veinteañero, participa en los primeros debates filosóficos que se dan en el país, como el que reseña Mora Rodríguez en torno a la teosofía y la obra *Metafísica de la materia*, de Roberto Brenes Mesén (a quien el joven pensador veía como un maestro), en la que también intervino Carlos Gagini. En esta discusión, Vincenzi es “el más auténtico filósofo, no sólo por vocación e inclinación



personal, sino también por su bagaje en lecturas y referencias bibliográficas<sup>9</sup>. Si bien la fecha de sus primeras publicaciones le hace contemporáneo de intelectuales como Omar Dengo, Elías Jiménez o Mario Sancho, Vincenzi suele ser situado, como León Pacheco, en la siguiente generación de ensayistas costarricenses<sup>10</sup>.

Su existencia no fue ajena a la política: becado por el gobierno de Cleto González, visita París en 1928; cuatro años después, participa en la respuesta cletista a la intentona golpista de Manuel Castro Quesada (*El Bellavistazo*). Afín al pensamiento socialcristiano, ocupa cargos durante los gobiernos de Rafael A. Calderón Guardia (1940-1944), cuando funge como director del Instituto de Alajuela, y Teodoro Picado (1944-1948), quien lo nombra director general de Bibliotecas Públicas. Se convierte en uno de los intelectuales mejor tratados por la oficialidad costarricense, al punto de que es el primer receptor del premio Magón, en 1962, y es declarado benemérito de la patria apenas un día después de su fallecimiento, el cual ocurrió el 22 de marzo de 1964.

Vincenzi fue uno de los primeros costarricenses que se identificó como filósofo, sino el primero. Según Cordero, por ello fue visto muchas veces como un “excéntrico”<sup>11</sup>. A esto atribuye el biógrafo que sus escritos revelen un cierto resentimiento, dirigido al “aldeanismo” nacional, así como las fricciones con los “académicos”, que es el nombre que brinda a la intelectualidad vinculada a la burguesía, de la que estaba excluido por su origen social. Estos choques nutrieron una serie de artículos que Vincenzi escribió sobre la figura del intelectual, entre los que se cuentan uno sobre la “crítica aldeana” y otro respecto a las “argollas”<sup>12</sup>.

Resulta sintomático de este resentimiento el que siempre que pudo recordó el buen trato y las alabanzas que recibió por parte de intelectuales latinoamericanos como José Santos Chocano, Pedro Henríquez Ureña, José Vasconcelos y Antonio Caso (quien lo identifica como “el filósofo”); de esta

9 Arnoldo Mora Rodríguez, “En los albores de la filosofía costarricense: el debate entre Roberto Brenes Mesén, Carlos Gagini y Moisés Vincenzi (1916-1919)”, *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, vol. 37, no. 93 (1999): 426.

10 Luis Ferrero, “Panorama histórico del ensayo costarricense”, en Luis Ferrero (ed.), *Ensayistas costarricenses* (San José: Antonio Lehmann, 1972), 43. Álvaro Quesada Soto, *Uno y los otros: identidad y literatura en Costa Rica (1890-1940)* (San José: Editorial UCR, 1998), 154.

11 Rodrigo Cordero, *Moisés Vincenzi* (San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1975), 17.

12 Estos artículos se encuentran en Cordero, *Moisés Vincenzi*, 133-188.

manera se vio, según reseñaba, “(r)epudiado por los aldeanos vestidos de oropel y halagado por los mejores”<sup>13</sup>. De esta manera, el éxito de Mariano González parece suponer un ajuste de cuentas de Vincenzi, en el terreno de la ficción, con su propia suerte como intelectual en Costa Rica: “Bien pronto llenó las revistas con sus artículos y las ventanas de las librerías, con sus libros. El nombre de Mariano González traspuso, de esta suerte, las fronteras de su patria. Y su espíritu, la de la *vulgaridad ambiente*”<sup>14</sup>.

Láscaris identifica tres etapas en el pensamiento de Vincenzi. La primera, juvenil, comienza en 1919, con piezas como *Valores fundamentales de la razón* (1919) o *Mi segunda dimensión. Principios de crítica filosófica* (1928), y que son las que le situaron como filósofo en un país en el que pocos se identificaban como tal. El año 1930, con la publicación de *El caso Nietzsche*, abre otro período, en el que también publica obras de temática político-social como *El hombre máquina* y *Marx en la fragua*, que resuenan en distintos pasajes de las materializaciones novelesca y filmica de *Elvira*<sup>15</sup>. La tercera etapa es descrita como de madurez, con una obra como *El hombre y el cosmos* (1961), subtitulada *Síntesis de una filosofía*<sup>16</sup>. Además de filosofía, Vincenzi publicó poesía, periodismo de opinión (la columna *Bandera blanca*, en *La Prensa Libre*) y cinco novelas: *Atlante* (1924), *La Rosalía* (1931), *Pierre de Monval* (1935), *La señorita Rodiet* (1936), *Elvira* (1940); entre todas la última es, según Bonilla, la menos interesante<sup>17</sup>.

Ecos de este itinerario filosófico y literario aparecen en la novela y la película examinadas. Estos ofrecen no solamente elementos del pensamiento de Mariano González, sino los títulos de algunas de sus obras, que también son semejantes a los de las de Vincenzi, como *El hombre nuevo*<sup>18</sup>, *La crítica del materialismo histórico*<sup>19</sup> y el *Ideario vitalista*, dedicado al “vitalismo integral”<sup>20</sup>. Son también mencionadas las lecturas a través de las cuales Alberto, impulsado por sus amigos Dimitre y don Alejo, se consti-

13 En Cordero, *Moisés Vincenzi*, 21.

14 Vincenzi, *Elvira*, 12 (énfasis de la investigación).

15 Por su fecha de publicación, puede suponerse que la gestación de estas obras coincide con la de *Elvira*. Moisés Vincenzi, *El hombre máquina. Ensayo sobre el descontento de la civilización contemporánea* (San José: Imprenta Lehmann, 1938). *Marx en la fragua. Ensayo de una nueva teoría del valor económico* (San José: Imprenta Lehmann, 1939).

16 Láscaris, *Desarrollo de las Ideas...*, 286 y ss.

17 Abelardo Bonilla, *Historia de la literatura costarricense* (San José: Editorial Costa Rica, 1967), 162.

18 Vincenzi, *Elvira*, 12; también citado en el filme, 21 minutos.

19 Vincenzi, *Elvira*, 37.

20 Vincenzi, *Elvira*, 49.



tuye como un intelectual: el primero renueva su abordaje de la literatura, mientras que el segundo le invita al estudio de la Economía Política y el Derecho Internacional; de esta manera, las reflexiones de Mariano González incluyen autores como James Joyce, Max Scheler, Georg Hegel y Karl Marx<sup>21</sup>, todos abordados por Vincenzi en obras como *El arte moderno*<sup>22</sup> o la citada *Marx en la fragua*. También son citados los asuntos sobre los que la cohorte de admiradoras de Mariano González le pide disertar (Proust y la novela moderna), y figuran las referencias a través de las cuales Alberto describe sus propias circunstancias (se dice un personaje de Luigi Pirandello: “un criado y un filósofo; un hombre fogoso y un moralista; un victorioso y un vencido”<sup>23</sup>).

Puede sumarse otro referente intelectual, centralísimo en el pensamiento vincenziano: Alberto es un héroe nietzscheano. Pese a su origen y actitud humildes, el personaje esconde “una altivez que no sospecha Elvira”<sup>24</sup>. El deseo de no ser nunca más humillado –... y lo humillante es ser un sirviente– es lo que motiva a Alberto. En su constitución como sujeto se combinan la inteligencia y la virilidad, y ambas condiciones lo convierten en un objetivo de las damas, quienes incluso se muestran admiradas por lo armonioso de su cuerpo<sup>25</sup>. En este caso, la constitución del superhombre pasa por la contención de los instintos (“De aquí su respeto por la mujer, en pugna sin tregua con sus deseos juveniles y con su gran vitalidad humana”<sup>26</sup>) y el seguimiento de una ética cristiana (“Mariano tenía un vigor moral con base en las doctrinas cristianas, inmovible”<sup>27</sup>). Vincenzi dedicó un estudio a Nietzsche<sup>28</sup> que revela, según Láscaris, el rol que jugó el filósofo alemán en la evolución de su pensamiento, así como el hecho de que la influencia sobrepasó lo puramente conceptual:

Nietzsche es catalizador violento que exige autenticidad y adentramiento. Meditar Nietzsche es hacer examen de conciencia y tener que optar entre cerrarlo cautamente y mentirse, o replantearse acremente el sentido de la radicalidad de la existencia. Moisés Vincenzi, en 1930, dio la muestra impresa de una nueva conciencia de la

21 Vincenzi, *Elvira*, 9.

22 Moisés Vincenzi, *El arte moderno. Ensayo de una explicación sinóptica de las tendencias artísticas contemporáneas* (San José: Imprenta Lehmann, 1937).

23 Vincenzi, *Elvira*, 30.

24 Vincenzi, *Elvira*, 3.

25 Vincenzi, *Elvira*, 17.

26 Vincenzi, *Elvira*, 21.

27 Vincenzi, *Elvira*, 21.

28 Moisés Vincenzi, *El caso Nietzsche* (San José: Antonio Lehmann, 1963 [orig. 1930]).

integralidad del filosofar. Y la aceptó plenamente. Filosóficamente, representó el paso de la adolescencia a la juventud, o, si se quiere, la sistematización del filósofo en el pensador: un hombre concreto se ha dado su destino.<sup>29</sup>

El carácter nietzscheano del pensamiento de Vincenzi tiene continuidad con su filosofía de la educación<sup>30</sup>. Para el pensador costarricense, el mundo experimentaba una crisis de la razón en la primera mitad del siglo XX, y era deber del maestro el ayudar a la juventud a enfrentarla. Esta inquietud aparece en las materializaciones novelesca y filmica de *Elvira*. En la novela, se convierte en una preocupación para Mariano el que “aquellos muchachos [los estudiantes universitarios] carecían, en el país, de un verdadero maestro”<sup>31</sup>. En cuanto al filme, Alberto y Elvira lamentan la superficialidad de los jóvenes, y el muchacho afirma: “No hacen más que decir tonterías. Ninguno de ellos es interesante, ni ellas. Le aseguro que no se han puesto a pensar por qué viven, y para qué” (*Elvira*, 4 m).

### Las batallas de Mariano González

En 1940, el año que fue estrenada *Elvira*, Vincenzi publicó también el ensayo *Filosofía de la educación. Líneas capitales de la filosofía educacional*. Esta obra da cuenta de su inquietud por los jóvenes, indefensos en medio de lo que consideraba una crisis moral y de la razón, y advertía respecto a los “[e]fectos del materialismo, el escepticismo y el pesimismo sobre la civilización y la cultura”<sup>32</sup>. Esta inquietud es compartida por Mariano González, quien, según el narrador de *Elvira*, llamaba la atención sobre “los avatares que hacía en la juventud el materialismo histórico”<sup>33</sup>. Es como consecuencia de estos que el intelectual convierte el combate al pensamiento marxista en una misión:

29 Láscares, *Desarrollo de las Ideas...*, 287.

30 Muy nietzscheanamente, la filosofía de la educación de Moisés Vincenzi señala la autonomía del sujeto (“autoconciencia”, “autoeducación”) como una propiedad tanto del ser humano como del educador. A continuación, un pasaje ejemplar: “*Sed hombre y seréis educadores*. Sé hombre. Haciéndote cada vez más dueño de tu mundo interior; venciendo las disidencias internas, organizando la multiplicidad siempre resurgente de tu vida individual, descubrirás el fin, los ideales, porque los encontrarás vivos en ti mismo; comprendiendo a los otros, esto es, descubriendo las fuerzas activas que gobiernan su lucha interior, descubrirás los medios, lo real a que conviene que te atengas para no predicar vanamente o hacer una labor ociosa, si no es disolvente y retadora”. Moisés Vincenzi, *Filosofía de la educación. Líneas capitales de la filosofía educacional* (San José: Lehmann, 1940), 120.

31 Vincenzi, *Elvira*, 10.

32 Vincenzi, *Filosofía de la educación*, 61.

33 Vincenzi, *Elvira*, 11.



Por eso estudió el igualitarismo marxista; y empezó a batallar contra los ateos o los falsos ateos que lo propalaban, con buena o con mala intención, pero con resultados funestos para la sociedad. Injusticias sociales, las había. Sin embargo, el remedio no podía ser, de ninguna manera, considerar al hombre como a un simple autómatas; y al mundo, como a una máquina fría y ciega ante los intereses del espíritu.<sup>34</sup>

El narrador y el personaje parecen fundirse en este pasaje, en que son reconocibles los principales elementos, y acaso las contradicciones, de la posición de Vincenzi respecto al marxismo. Por un lado, la referencia al automatismo y la máquina, así como al ateísmo. Por el otro, el reconocimiento de la existencia de las injusticias sociales. Esta crítica al marxismo coincide, también, con la efectuada por el movimiento del cristianismo social, al cual Vincenzi se sumó a finales de los años 1930 y que, como explica Tinoco, incluía la crítica al maquinismo y al desigual reparto de recursos dentro del capitalismo<sup>35</sup>.

Estas críticas a la axiología y al maquinismo contemporáneos, y a lo que Vincenzi parece considerar su consumación atea, el marxismo, hacen parte de la que Láscaris considera la segunda etapa del pensamiento del filósofo costarricense, en la que destacó obras como las citadas, *El hombre máquina* y *Marx en la fragua*, y que tienen sus equivalentes en obras de Mariano González: *El hombre nuevo* y *La crítica del materialismo histórico*.

Más allá de su título inequívoco, en *Elvira* no se ofrecen detalles del contenido de *La crítica del materialismo histórico*. Sin embargo, las objeciones vincenzianas al pensamiento marxista sí aparecen en el resumen que Alberto hace del *Ideario vitalista*. Según explica a Elvira, Mariano González afirma que “la cultura es un problema *de gestos y de actitudes*, frente a una realidad que fluye, en inesperadas formas, a los ojos, también variables, del observador”<sup>36</sup>. Este fluir incumbe el espacio y el tiempo, los cuales no puede ser aprehendidos efectivamente por la ciencia abstracta y la filosofía clásica: “En este mismo minuto en que le hablo, culmina un aspecto de su realidad y de la mía, en una florescencia divina, cualquiera que ella sea, de

34 Vincenzi, *Elvira*, 11.

35 Luis D. Tinoco, “Prólogo. El pensamiento social cristiano”, en Eugenio Rodríguez Vega y Luis D. Tinoco, *El pensamiento neoliberal. El pensamiento social cristiano* (San José: Editorial Costa Rica, 1980), 197.

36 Vincenzi, *Elvira*, 40 (énfasis de la investigación). Hay en este diálogo además otra referencia al pensamiento vincenziano, pues el año de la aparición de la novela *Elvira*, el filósofo publicó también el ensayo *El conocimiento antinómico*, el cual tiene por significativo subtítulo: *Ensayo de una filosofía del gesto* (San José: Imprenta Lehmann, 1940).

estados de ánimo”<sup>37</sup>. Esto deriva directamente, al menos en la exposición de Alberto, en una crítica del marxismo:

La nivelación de los valores marxistas, en unidades homogéneas de trabajo y de tiempo, deforman la masa vital, su flujo inasible e infinitamente múltiple, de fórmulas secas y vacías. La igualdad de los derechos del hombre es, desde este punto de vista, un ideal romántico inalcanzable. El comunismo es cosa abstracta, que persigue la justicia con huecas palabras.<sup>38</sup>

Ante la objeción de Elvira de que existen una realidad y una justicia colectivas, Alberto continúa con su análisis del pensamiento de su *alter ego*:

No lo niega Mariano González: lo que niega es que se intente nivelar la vida de todos los hombres y convertirlos, en obsequio a la colectividad, en simples números de celda. Pretende, por otro lado, que debe obtenerse un *mínimum vital* para que nadie carezca de lo indispensable a que tiene derecho por la sola razón de existir. La sociedad debe garantizar a sus miembros, el trabajo, el pan y el techo. Fuera de esto, cada uno buscará su propia colocación en la vida, de acuerdo con la herencia que la naturaleza misma —la sola responsable de esto en su mayor parte— le haya otorgado. La masa vital a que alude González en su obra es incontrolable; es lo no contenido que se desborda sobre la razón humana, sobre los sistemas científicos y filosóficos, sobre las diversas concepciones, más o menos abstractas del Estado y de la sociedad.<sup>39</sup>

Esta es pues la respuesta de Mariano González —quien es también Alberto Manara, y este es a su vez Moisés Vincenzi— al marxismo como propuesta para la justicia colectiva. Porque los tres pensadores que aparecen, en una constante autocitación, en las materializaciones novelesca y filmica de *Elvira*, se esfuerzan por aclarar que son conscientes de los problemas sociales<sup>40</sup>. Sobre esto, es pertinente señalar que, en su ensayo “La moral en la crisis contemporánea”, el filósofo costarricense acepta que este es un “aspecto moral respetable” del proyecto soviético: “el planteo del ineludible problema social, aunque lo desfigure históricamente a cada paso”<sup>41</sup>. En

37 Vincenzi, *Elvira*, 41.

38 Vincenzi, *Elvira*, 41.

39 Vincenzi, *Elvira*, 41. Una parte de este razonamiento, ese que afirma que “(l)a sociedad debe garantizar a sus miembros, el trabajo, el pan y el techo”, es retomado en la película, como una lectura que Alberto comparte con Elvira (27 minutos).

40 La condena del materialismo histórico aparece también entre la docena de acciones que la señora Monlau, un personaje de *Elvira* que es un probable guiño al movimiento sufragista costarricense, considera como indispensables para mejorar la administración pública: “El país no cambiará nunca (...) si no ataca los horribles avances del materialismo histórico, con el análisis de la dialéctica misma, desde la cátedra de la universidad y del colegio”. Vincenzi, *Elvira*, 26.

41 Moisés Vincenzi, “La moral en la crisis contemporánea”, en Ferrero (ed.). *Ensayistas costarricenses*, 201.



*Elvira*, esta inquietud es expuesta desde la vivencia misma del protagonista, Alberto:

Él mismo era un caso en que se apreciaba la injusticia social. Detestaba a don Fernando por altanero en su riqueza; a Elvira misma, por su desdén contra los humildes; a los tribunales que se doblegaban ante el estudiante millonario, por débiles; a ciertos políticos, por su incapacidad para apreciar los dotes de los ciudadanos más distinguidos y de elevarlos a sus posiciones más altas<sup>42</sup>.

Mientras que, como se expone más adelante, las dos versiones de *Elvira* pasan por alto la diferencia étnica, el tratamiento es muy distinto respecto a las clases sociales. Estas son descritas como una “fuerza de la naturaleza” que “somete a la servidumbre” al protagonista<sup>43</sup>. El filme retoma esta conciencia de clase: “Ellos no se olvidan de que soy el criado”, dice Alberto, apenas en el inicio del relato (*Elvira*, 3 m).

Numerosos elementos de la fábula convierten la novela y el filme en una denuncia ambivalente de la injusticia social. Ciertamente, abundan elementos dramáticos que caracterizan a una clase dirigente arrogante y desinteresada por la condición de los menos favorecidos: el texto literario y el fílmico dan cuenta de cómo cocineras, peones y sirvientes son víctimas de la altanería y grosería de Elvira; Alberto es despedido porque toma un libro de la biblioteca, y según la joven la lectura no corresponde a alguien de su estatus. En la universidad, reconoce cómo los profesores “tratan a los alumnos de familias influyentes con especial cortesía, y a los demás, con mal disimulado desdén”<sup>44</sup>. Sin embargo, el relato parece confiar también en una suerte de “aristocracia del espíritu”, representada por Alberto, quien requiere solamente de comprarse un buen traje, cambiar de nombre y publicar unos cuantos libros para ser aceptado como un igual por los don Fernando y las Elvira de la capital. La clase social, y acaso el éxito económico, son asuntos de apariencia y gesto, parece pensar Alberto (y Vincenzi): “Bien vestido pediría trabajo, no como un mendigo: con la indiferencia del hombre acomodado que busca una simple distracción en él”<sup>45</sup>.

Cerca del final del relato, esta ambivalencia se torna aún más problemática. En la novela, cuando la buena relación con Elvira conduce a que Alberto

42 Vincenzi, *Elvira*, 11.

43 Vincenzi, *Elvira*, 3.

44 Vincenzi, *Elvira*, 10.

45 Vincenzi, *Elvira*, 8.

sea ascendido de criado a bibliotecario, los Casanova deciden despedir a todo el personal de la hacienda, a fin de “evitar alusiones desagradables”<sup>46</sup> respecto al retorno y el rápido ascenso del joven. Consciente de la radicalidad de la medida, el relato disculpa a Alberto, pero no censura a los hacendados: “Alberto no objetó nada, porque sabía que, en materia de cambios, los Casanovas eran gente definitiva”<sup>47</sup>.

En el mismo sentido, la misma idea de una espiritualidad superior, la de Alberto, que consigue superar con su talento y tesón la diferencia de clases, consecuencia del nacimiento, resulta rebajada en la conclusión del relato, cuando es revelado que Emma, la hermana de don Fernando, es en realidad su madre. En la novela, la mujer desconoce que Alberto es su hijo: tras su “error” de juventud, entregó su hijo, y una importante suma de dinero, a una familia de pobres campesinos. Estos tenían otro hijo, y lo educaron con el dinero que Emma les entregó por recibir a Alberto. Según recuerda el muchacho, en este hogar nunca recibió amor ni apoyo para sus estudios. De esta manera, mientras que el relato se compadece de la mujer de origen opulento, los campesinos, que apenas son nombrados, resultan egoístas y desleales. En el filme, por el contrario, Emma sí sabe que Alberto es su hijo, pero no se lo confiesa hasta que este se ha ganado el corazón de Elvira. Cuando revela su secreto, su hermano Fernando le dice que “siempre supo” que Alberto era hijo de su hermana, lo cual hace entonces más sorprendente la forma cómo aprobó que Elvira lo despidiera al inicio de la película.

Hasta el momento en que Emma revela su secreto, tanto la novela como el filme habían presentado a un joven de origen humilde, Alberto, que se hacía pasar por un muchacho, Mariano González, quien, gracias a su cultura y buena pluma, era tomado como de “buena familia”. La novela concluye que, más allá de los trajes y el buen verbo, el protagonista proviene efectivamente de una “buena familia”, esto es, de la clase opulenta. Puesto de otro modo: el éxito del protagonista, que parecía contradecir el vínculo entre abolengo y cultura, finalmente la legitima. Tan pronto como se enteran de la verdadera condición de Alberto, don Fernando le encomienda la administración de los negocios. Se sugiere, entonces, que lo que permite el ascenso definitivo de Alberto no son los méritos intelectuales y morales,

46 Vincenzi, *Elvira*, 39.

47 Vincenzi, *Elvira*, 39.



sino la sangre. Con la hacienda viene Elvira, ahora su secretaria y novia. Culmina así su ascenso en la escala social: tiene el reconocimiento (confiesa que es Mariano González), la alcurnia (hijo de Emma) y el capital. La interdicción social muestra sus prioridades: la unión de Alberto y Elvira es imposible mientras el primero sea un simple criado, pero sí es viable cuando posee la validación que brindan la herencia y el éxito.

Como fue mencionado, *Elvira* enuncia, por medio de Mariano González, una respuesta a las asimetrías sociales, que es también una réplica al pensamiento marxista, y que coincide con la propuesta del cristianismo social que abrazó Vincenzi<sup>48</sup>. Explica el relato que, para González, “el problema no había de resolverse expulsando a Dios del corazón de los hombres, sino haciendo comprender al rico que el pobre abandonado es una terrible amenaza contra él”<sup>49</sup>. Dos elementos destacan en la anterior propuesta: la importancia de “mantener” la relación con lo divino, y la posibilidad de “razonar” con las clases pudientes: “Es posible [...] educar a los niños ricos con una ideología nueva, más equitativa y más justa. Es esta, según él, la única manera de sosegar al siglo y de rendirlo ante el altar divino”<sup>50</sup>. Esta formación de los “niños ricos” es puesta en práctica en la novela y el filme, cuando Alberto consigue educar, “sin violencias”, a Elvira.

### Una patria sin nombre ni color de piel

Al contrario de la novela, en la que solamente la referencia al Teatro Rex vincula el relato a Costa Rica, el filme aparece colmado de referencias al país, en particular en su secuencia de apertura. En sus primeros minutos, el filme presentaba a los espectadores de mediados del siglo XX un país culto y moderno, de la cual podrían sentirse orgullosos, con una capital que parecía majestuosa y moderna, y en la que circulaban elegantes automóviles. De manera significativa, las imágenes se veían acompañadas por la canción *Linda Costa Rica*, del compositor nicaragüense Tino López Guerra (1906-1967), en la que fue su primera versión, cantada por el mexicano Miguel Aceves Mejía (1915-2006). Así, como señala Cortés, *Elvira*,

48 Sobre el impacto en Costa Rica de la encíclica *Quadragesimo Anno* (1931) y la confluencia de los intereses de la Iglesia católica y el movimiento comunista, se recomienda *Anticomunismo reformista. Competencia electoral y cuestión social en Costa Rica* (2007), de Iván Molina Jiménez, y en particular el capítulo 6: “El fortalecimiento del catolicismo social” (97-113).

49 Vincenzi, *Elvira*, 11.

50 Vincenzi, *Elvira*, 11.

colaboraba “en la cohesión de una imagen que la literatura y los discursos patrios estaban fijando en torno a la identidad nacional”<sup>51</sup>.

La apertura de *Elvira* destacaba la cultura y modernidad nacional, dos rasgos que no han figurado frecuentemente entre las características que el cine costarricense atribuye al país; el filme (ver Figura 2):

[...] muestra la emergente Costa Rica de la Segunda República, una capital de grandes edificios, en la que además ocurren grandes discusiones, como si fuera una París tropical, encabezadas por el fulgurante intelectual que es Mariano González [...]. La narración se vuelca sobre la modernidad costarricense, a partir de la presentación cultivadas sobremesas, automóviles y representativos puntos urbanos: el Parque Central, la estatua de León Cortés, el Cine Palace, el Gran Hotel Costa Rica, la Corte Suprema de Justicia, los edificios del Correo y de la Facultad de Ingeniería de la Universidad de Costa Rica.<sup>52</sup>

**Figura 2.** Fotograma de *Elvira*



**Fuente:** Película *Elvira*, del director Alfonso Patiño Gómez

51 Cortés, *Luz en la pantalla*, 23.

52 Bertold Salas Murillo, “De *Elvira* a *Gestión*: amor e identidad, mujer y sociedad”, *Comunicación*, vol. 20, no. 2 (2011): 46.



La versión filmica da cuenta de un proceso urbanizador iniciado a finales del siglo XIX y que se prolonga durante la primera mitad del siglo XX<sup>53</sup>. *Elvira* fue estrenada un cuarto de siglo después *El retorno* (1930), pero aquella obra pionera no creó una tradición cinematográfica y pocos la recordaban; por ello, para sus primeros espectadores, *Elvira* era la primera película nacional<sup>54</sup> y esto la convertía en una oportunidad para el orgullo nacionalista: “El mismo acto de filmar un largometraje es una muestra de modernidad, como los automóviles y el elegante espacio urbano. Como señala orgulloso el texto que introduce el filme, con el empeño de su gente, Costa Rica ha producido su ‘primera’ película”<sup>55</sup>. Quizás para que esta condición de obra nacional no sea puesta en entredicho, los créditos no identifican al realizador, el mexicano Alfonso Patiño Gómez.

Novela y películas revelan, por otra parte, un juicio de la composición étnica costarricense que en nada se diferencia de la perspectiva heredada de la colonia y que fue central en la que Acuña identifica como la “invención de la diferencia costarricense” en la segunda mitad del siglo XIX<sup>56</sup>. De esta manera, ambos textos participan de lo que Jiménez denomina el nacionalismo étnico metafísico, el cual “construye una falsa universalidad [...] y d]a la espalda a las diferencias de clase, de género, de raza, y a las condiciones materiales de existencia.”<sup>57</sup> Poco importa si la novela no identifica el país en el que se desarrolla, mientras que el filme resalta, a través de la imagen, que el contexto es Costa Rica: en ambas materializaciones de la fábula está ausente el debate en torno a su raíz étnica. Así, al no problematizar la diferencia, la novela y el filme ofrecen, cada uno a su manera, lo que Quesada Soto denominó un “modelo metonímico del ser nacional”<sup>58</sup>.

Como muchos intelectuales centroamericanos, Vincenzi intervino en la definición de la identidad racial latinoamericana en la primera mitad del siglo XX. Como explica Alvarenga, el filósofo costarricense, en artículos como “La esperanza americana” y “Naciones provinciales en nuestra América”, publicados en la revista *Ariel* en 1941 (es decir: apenas un año después que *Elvira*), se sumaba a las críticas que los intelectuales latinoamericanos

53 Patricia Fumero Vargas, *Cultura y sociedad en Costa Rica 1914-1950* (San José: Editorial UCR, 2005), 3.

54 Cortés, *Luz en la pantalla*, 25.

55 Salas Murillo, “De *Elvira* a *Gestación...*”, 46.

56 Víctor Hugo Acuña, “La invención de la diferencia costarricense. 1810-1870”, *Revista de Historia*, no. 45 (2002): 191-228.

57 Alexander Jiménez, *El imposible país de los filósofos* (San José: Perro Azul/Arlekin, 2002), 44.

58 Quesada Soto, *Uno y los otros*, 18.

hacían al nazismo, sin abandonar por ello un argumento que hoy se reconoce como colonialista. Por ejemplo, Vincenzi auguraba que la inmigración europea traería al continente “la sangre que nos hace falta, sangre objetiva y cultural”<sup>59</sup>.

El eurocentrismo y el etnocentrismo europeo, como los entiende Quijano, según los cuales Europa produce y protagoniza la Modernidad<sup>60</sup>, describen con bastante precisión los escritos vincenzianos, sean estos filosóficos o de ficción. Por ejemplo, en “La moral en la crisis contemporánea”, atribuye al pensamiento del Viejo continente, pero particularmente al francés, la responsabilidad de rescatar al mundo de la crisis de valores por la que atraviesa<sup>61</sup>. En la versión novelesca de *Elvira* abundan las referencias a la cultura europea, siempre como distintivos de sofisticación o buen gusto: Dimitre, el amigo de Alberto, “bromeaba con la ligereza de un cronista de Versalles”<sup>62</sup>; cuando asisten a una fiesta, los músicos “tenían un programa de vales vieneses para el baile de la tarde, que habían arreglado como una protesta contra el jazz-band ciudadano”<sup>63</sup>; en una reunión escuchan el *Claro de luna*, de Claude Debussy, que es descrito como “cósmico y no anecdótico como el de Beethoven”<sup>64</sup>. También se registran frases que asocian belleza y tranquilidad: las amigas de Alberto corren “como graciosas estatuillas griegas”<sup>65</sup>, y la mano de una de ellas, Magda, “semejaba una joya de marfil”<sup>66</sup>.

Las dos versiones de *Elvira* son representativas de lo que Quesada Soto denominó el “nacionalismo oligárquico”, una contradictoria construcción identitaria en la literatura costarricense de principios del siglo XX, la cual

[...] procura definir una identidad *propia* –mediante la cual pudiera diferenciarse del otro– con palabras previamente marcadas con un sentido *ajeno*; procura organizar una realidad *nacional* –que se conciba como independiente y autónoma– imponiendo el orden de un discurso doblemente *enajenado*, en la medida en que oculta su dependencia del otro exterior y reprime la existencia del otro interior<sup>67</sup>.

59 Vincenzi en Patricia Alvarenga, “La construcción de la raza en la Centroamérica de las primeras décadas del siglo XX”, *Anuario de Estudios Centroamericanos*, vol. 38 (2012): 31.

60 Aníbal Quijano, “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”, en Edgardo Lander (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales* (Buenos Aires: CLACSO, 2000), 213.

61 Vincenzi, “La moral en la crisis contemporánea”.

62 Vincenzi, *Elvira*, 18.

63 Vincenzi, *Elvira*, 18.

64 Vincenzi, *Elvira*, 29.

65 Vincenzi, *Elvira*, 17.

66 Vincenzi, *Elvira*, 27.

67 Quesada Soto, *Uno y los otros*, 19.



En sus dos materializaciones, *Elvira* resulta representativa de este nacionalismo oligárquico, pues también “oscila entre la identificación con los modelos “universales” de las metrópolis y el esfuerzo de concebirse como un ente nacional distinto y autónomo, con identidad y cultura propias”<sup>68</sup>. En el caso del pensamiento de Vincenzi, esta valoración ambigua de la modernidad europea se expresa en sus relaciones contradictorias con las vanguardias artísticas y las operaciones de mestizaje que las caracterizaron. Valga apuntar que, como resalta Quesada Soto, si bien intelectuales como Abelardo Bonilla o el mismo autor de *Elvira* consideraron el abordaje del tiempo y de la subjetividad en la obra de autores como Marcel Proust o James Joyce, como los acontecimientos literarios más significativos de su época, no incorporaron estos recursos en sus propias producciones de ficción, una expresión más del contraste entre nacionalismo y cosmopolitismo que marcó la literatura y la crítica de Costa Rica<sup>69</sup>.

### Las mujeres de Vincenzi

La novela *Elvira* fue escrita y publicada cuando las mujeres no tenían todavía el derecho al voto. Sin embargo, desde finales del siglo XIX, se organizaban en procura de este, y participaban activamente en la política nacional. A través de la señora Monlau, amiga de Mariano González y rica propietaria de una cadena de bazares, el relato literario presenta a una probable integrante de estas organizaciones de mujeres. Ciertamente, las propuestas de este personaje, a favor de la asistencia a las clases menos favorecidas, de la siembra de árboles frutales en las tierras públicas, la lucha contra el alcoholismo y la indigencia<sup>70</sup> coinciden con las campañas a favor de la “moralización” e “higienización” de los sectores populares, que se encontraron entre las principales actividades de las organizaciones de mujeres costarricenses en la primera mitad del siglo XX<sup>71</sup>.

Pese a su brevedad, las dos materializaciones de *Elvira* expresan, a través de la voz narrativa o de los personajes, así como las aventuras que el protagonista vive, una posición inequívoca respecto a la condición de la mujer. Mariano González es descrito como un joven intelectual y galante,

68 Quesada Soto, *Uno y los otros*, 28.

69 Quesada Soto, *Uno y los otros*, 165. La interpretación vincenziana de la modernidad artística y literaria se encuentra en *El arte moderno* (1937), una obra publicada apenas unos años antes de *Elvira*.

70 Vincenzi, *Elvira*, 26.

71 Eugenia Rodríguez, “Visibilizando las facetas ocultas del movimiento de mujeres, el feminismo y las luchas por la ciudadanía femenina en Costa Rica (1890-1953)”, *Diálogos*, vol. 5, nos. 1-2 (2005): 8.

que debe escoger entre Alicia, Magda y Elvira, y esto sin contar el discreto y más liberal vínculo con la señora Monlau, con quien mantiene “secretas relaciones”<sup>72</sup>. Novela y filme legitiman, e incluso idealizan el sometimiento femenino a su contraparte masculina; Alicia dice en la versión literaria: “Las mujeres no somos capaces de ver un hombre joven y fuerte, de hablar con él y pasear con él, sin un objeto preciso: el de amarlo [...]. Es que el verdadero oficio de la mujer es amar”<sup>73</sup>. Estas palabras reaparecen en la primera escena del filme, ahora en boca de Elvira (1 m 10 s).

Para un lector del siglo XXI, resulta cuando menos curioso cómo la novela sugiere que el protagonista es vanguardista en materia de género. Por ejemplo, cuando subraya que “no concebía que la mujer solo pensara matrimonialmente”<sup>74</sup>, o confirmar, después de una tarde conversando sobre arte y política con un grupo de amigas, que “la mujer es capaz de recorrer los más abstrusos caminos, en la condición de que un ambiente amable las invite a hacerlo”<sup>75</sup>. Sin embargo, esta última frase era, en alguna medida, progresista en la Costa Rica de la época, pues el narrador respondía a quienes dudaban de las condiciones intelectuales de las mujeres, uno de los principales argumentos contra la ciudadanía femenina en Costa Rica<sup>76</sup>.

Sin embargo, el filme sugiere que este escepticismo respecto a las posibilidades intelectuales de las mujeres es el del mismo Vincenzi. Así, los espectadores asisten cuando Alberto lee a Alicia el siguiente pasaje de un texto del filósofo costarricense, en un cambio que confirma el parentesco entre el autor y sus personajes:

No digo que las mujeres no se interesan por la cultura, pero si el maestro es joven, galán y además brillante, la cultura pasa a un segundo lugar, y el amor al primero. Para que las niñas progresen, sus maestros han de ser mujeres o ancianos, de otro modo su avance toma un rumbo diferente que no siempre es el mejor (*Elvira*, 18 m).

72 Vincenzi, *Elvira*, 34.

73 Vincenzi, *Elvira*, 32.

74 Vincenzi, *Elvira*, 34.

75 Vincenzi, *Elvira*, 23.

76 Todavía en los años 1930 –cuando se gestó la escritura de *Elvira*–, la objeción al voto femenino basada en la capacidad intelectual de las mujeres era tal, que condujo a que la Liga Feminista propusiera un proyecto de ley que brindaba este derecho solamente a las mujeres alfabetizadas y con formación técnica. Esto, con el propósito de contar con el apoyo de un mayor número de legisladores. Sobre esto, Rodríguez, “Visibilizando las facetas ocultas del movimiento de mujeres”, 1-26.



La novela *Elvira* fue publicada en 1940, cuando las mujeres costarricenses todavía no votaban, y muy pocas tenían la oportunidad de estudiar. Sin embargo, pese a que, estrenada tres lustros después, la película representaba una Costa Rica distinta, el pensamiento de Vincenzi (o al menos el que es incorporado al mundo de la ficción), sostiene las mismas condescendientes dudas sobre el involucramiento de las mujeres en la producción cultural e intelectual. En 1955, las mujeres costarricenses se incorporaban más plenamente al espacio político y productivo, pero el filme

[...] no da cuenta de esto, sino que hace una representación conservadora de los roles y comportamientos de las mujeres; esto puede deberse a que la narrativa y el pensamiento de Moisés Vincenzi se aferra a las inquietudes filosóficas y expectativas de la primera mitad del siglo XX. En *Elvira*, las tres mujeres que figuran en el argumento son inmaduras en lo emocional: la protagonista, la mu-  
cama Alicia, enamorada de Alberto, y Emma, tía de Elvira y, según es revelado finalmente, verdadera madre del protagonista<sup>77</sup>.

Si bien *Elvira* es descrita como una mujer culta, además de económicamente privilegiada y arrogante, el desenlace del relato confirma este tono que hoy parece conservador y condescendiente. Convertida en secretaria de su novio, ahora administrador de la hacienda de don Fernando, la joven aprende con él, entre otras cosas, “el espíritu de obediencia, tan ajeno a sus costumbres”<sup>78</sup>. Este aprendizaje es un proyecto para Alberto, quien aprovecha “todas las oportunidades para transformar, sin violencias, las ideas de *Elvira*”<sup>79</sup>. En el filme, Alberto parece identificar este giro, en principio intelectual, con un asunto emocional: “Has cambiado tanto, *Elvira*. Te has vuelto tan dulce” (*Elvira*, 39 m). Todo esto indica que, dentro del universo ofrecido por el relato de Vincenzi, la jerarquía entre los géneros (los hombres como guías de las mujeres) prevalece sobre la de las clases sociales.

## Conclusiones

En Alberto Manara Bassi, un sujeto de ficción, los lectores de la novela *Elvira* y los espectadores del filme epónimo, encuentran una caracterización de la trayectoria de un intelectual. En el texto literario no es identificada la patria de este intelectual, pero se hace una referencia (el Teatro Rex) que sugiere que se trata de Costa Rica; por el contrario, en el filmico, la

77 Salas Murillo, “De *Elvira* a *Gestación*”, 47.

78 Vincenzi, *Elvira*, 60.

79 Vincenzi, *Elvira*, 64.

cámara se encarga de situar diferentes pasajes en puntos reconocibles de la capital costarricense. Identificado o no el país en el que reside y actúa, este personaje –tanto bajo el nombre de Alberto, como a través de su seudónimo de Mariano González– y los agentes narrativos de las dos materializaciones de la fábula (en la novela la voz del narrador, muy cercana a la de los personajes; en el filme, la cámara), son los intermediarios de una serie de posiciones respecto a su presente, raíces culturales, doctrinas políticas dominantes, clases sociales y género, que son susceptibles de relacionarse con el momento histórico de la producción de los textos (la Costa Rica de 1940 en el caso de la novela; la de 1955 en el filme).

Como fue expuesto, estas posiciones coinciden con las que Vincenzi defendió en sus escritos filosóficos y políticos. Si a esto se suman las operaciones de coincidencia entre voces supuestamente distintas (como ocurre con las del narrador de la novela, de Alberto y de Mariano) y de autorreferencia (en el filme, Alberto lee a Vincenzi y Mariano González publica *Elvira*), puede concluirse que las dos materializaciones de *Elvira* son, además de una obra de ficción, un vehículo para las ideas y aspiraciones de Vincenzi y, en el caso del filme, entremezcladas, también las del productor Alfaro McAdam. En tanto lo primero, es decir vehículo para Vincenzi, es que ambos textos permiten aproximarse a la atmósfera intelectual y a los debates culturales, sociales y políticos de la Costa Rica de mediados del siglo XX.

En la novela, principalmente, es expresada la misión de un intelectual, Mariano González, de intervenir en la suerte del país a través de las ideas y de la práctica educativa. Esto coincide con el punto de vista de Vincenzi en múltiples ensayos, y que fue compartida, en la primera mitad del siglo XX, por otros intelectuales como Roberto Brenes Mesén (1874-1947), Joaquín García Monge (1881-1957), Carmen Lyra (1887-1949) u Omar Dengo (1888-1928)<sup>80</sup>.

Por otra parte, el juego de desdoblamientos presente en ambas versiones de *Elvira*, detrás del cual Alberto Manara, Mariano González y Moisés Vincenzi resultan una misma *persona*, convierte *Elvira* en un ajuste de cuentas por parte del filósofo costarricense respecto al “aldeanismo” y la mezquindad de los intelectuales costarricenses. Vincenzi imagina un par de *alter ego*,

80 Tres obras para reconocer, con sus matices, esta “misión” de la intelectualidad costarricense: Constantino Láscaris, *Desarrollo de las Ideas Filosóficas en Costa Rica*; Arnoldo Mora Rodríguez, *Historia del pensamiento costarricense* (San José: Editorial UNED, 1992); Alexander Jiménez, *El imposible país de los filósofos*.



uno que triunfa en el terreno cultural y es reconocido internacionalmente (Mariano González) y otro cuyo éxito se da en el ámbito social, con herencia y esposa incluidas (Alberto Manara). Más allá de que para muchos lectores y espectadores estos componentes del argumento pueden resultar poco verosímiles, lo cierto es que son, a su manera, una denuncia de la atmósfera intelectual nacional y de las diferencias entre clases sociales.

Es pertinente examinar los alcances simbólicos de ciertos elementos de la fábula. Tanto en la novela como en el filme, Alberto comienza la aventura que le convierte en un prestigioso intelectual después de ser despedido. El acontecimiento le opone a su anhelada Elvira, quien fue responsable de su despido, y hace patente su rango de siervo. Al final del relato, el protagonista se encuentra en las antípodas del estado inicial: es ahora copropietario de la hacienda en la que trabajaba y cuenta con el respeto y el amor de Elvira. ¿Cómo es posible esto? Pues parece bastar, inicialmente, con un cambio de nombre y vestido, y un aire despreocupado, por el que el trabajo parezca una afición, y no un medio de satisfacer las necesidades básicas. Esto supone apenas reconocer las determinaciones materiales que atraviesan el entramado social, pues las reduce a contar con el vestido que disfrace como propietario a quien no lo es. El disfraz incluye el nombre, que pasa de Alberto Manara Bassi a Mariano González, un cambio que puede asociarse al que hace también la novela, que “oculta” el nombre del país en el que se desarrolla, a pesar de que ofrece numerosas referencias sobre su realidad sociopolítica. Al cierre del relato, el ascenso del protagonista es apuntalado por el descubrimiento de que, más allá de sus méritos morales e intelectuales, tiene el privilegio de la sangre, pues resulta ser el hijo secreto de una aristócrata y, por tanto, un igual de Elvira.

En esta misma línea... ¿Cuál es el alcance simbólico del personaje de Elvira? Se trata, no solamente, del pretexto amoroso en un relato que es, en sus dos versiones, un culebrón. Elvira representa, además, la clase dirigente, cruel y arrogante, pero anhelada, que debe ser educada “sin violencias”, como lo proponen Mariano González, y el mismo pensamiento socialcristiano abrazado por Vincenzi. Elvira es, además, el país que, aunque inicialmente ingrato, finalmente reconoce la grandeza del intelectual y permite su ascenso social. La apertura del filme, en el que el cuerpo de Elvira es expuesto a la par del paisaje del Valle Central, subraya esta posible asociación entre la mujer y el país (ver Figura 3).

**Figura 3.** Fotograma de *Elvira*



**Fuente:** Película *Elvira*, del director Alfonso Patiño Gómez

Se reconoció, por otra parte, una distinta aproximación a la nacionalidad en la novela y en el filme. Esto se explica porque se trata de diferentes “autores” y medios: mientras que Vincenzi, en la novela, subraya el carácter universal del relato –y por ello no nombra el país en el que se desarrolla–, Alfaro McAdam, en el filme, ofrece a través de la cámara una textualidad audiovisual con propósito nacionalista. Pese a esta diferencia, esta nación es, tanto en la versión literaria como en la cinematográfica, racialmente blanca y culturalmente europea, posee un problemático tratamiento de las clases sociales que solo se resuelve de modo favorable para el protagonista (cuyo origen no es finalmente humilde) y no varía su idea de las mujeres (a pesar de los derechos de las mujeres aumentaron en forma significativa entre 1940 y 1955).

Finalmente, en la novela abundan los pasajes dedicados a las ideas políticas de Vincenzi, y en particular a sus discusiones con el materialismo histórico; estos apenas figuran en la película. Pesa, nuevamente, el contexto de producción del texto: cuando fue escrita y publicada la novela, los años



1930 e inicios de 1940, Costa Rica era el escenario de un debate en torno a la injusticia social, en el que rivalizaban, entre otras, las tesis del Partido Comunista, de evidente raíz marxista, y el llamado cristianismo social, al cual se sumó, intelectual y políticamente, Moisés Vincenzi. En 1955, por el contrario, este debate había sido silenciado, o había sido absorbido por la propuesta desarrollista de la Segunda República, y el Partido Comunista estaba prohibido.

### Referencias bibliográficas

- Alfaro McAdam, Carlos (prod.) y Alfonso Patiño (dir.). *Elvira*. Costa Rica: Radio Columbia, 1955.
- Acuña, Víctor Hugo. “La invención de la diferencia costarricense. 1810-1870”. *Revista de Historia*, nº 45 (2002): 191-228.
- Alvarenga Venutolo, Patricia. “La construcción de la raza en la Centroamérica de las primeras décadas del siglo XX”. *Anuario de Estudios Centroamericanos*, vol. 38 (2012): 11-39.
- Bonilla, Abelardo. *Historia de la literatura costarricense*. San José: Editorial Costa Rica, 1967.
- Cordero, Rodrigo. *Moisés Vincenzi*. San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1975.
- Cortés, María Lourdes. *El espejo imposible. Un siglo de cine en Costa Rica*. San José: Farben, 2002.
- Cortés, María Lourdes. *Luz en la pantalla. Cine, video y animación en Costa Rica*. San José: Ediciones Perro Azul, 2008.
- Ferrero, Luis. “Panorama histórico del ensayo costarricense”. En Luis Ferrero (ed.), *Ensayistas costarricenses*, 9-71. San José: Antonio Lehmann, 1972.
- Fumero Vargas, Patricia. *Cultura y sociedad en Costa Rica 1914-1950*. San José: Editorial Universidad de Costa Rica, 2005.
- Jiménez, Alexander. *El imposible país de los filósofos*. San José: Perro Azul/Arlekin, 2002.
- Láscaris, Constantino. *Desarrollo de las Ideas Filosóficas en Costa Rica*. San José: Stvdivm, 1983 (orig. 1965).

- Molina Jiménez, Iván. *Anticomunismo reformista. Competencia electoral y cuestión social en Costa Rica*. San José: Editorial Costa Rica, 2007.
- Mora Rodríguez, Arnoldo. *Historia del pensamiento costarricense*. San José: Editorial UNED, 1992.
- Mora Rodríguez, Arnoldo. “En los albores de la filosofía costarricense: el debate entre Roberto Brenes Mesén, Carlos Gagini y Moisés Vincenzi (1916-1919)”. *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, vol. 37, n° 93 (1999): 421-8.
- Quesada Soto, Álvaro. *Uno y los otros: identidad y literatura en Costa Rica (1890-1940)*. San José: Editorial Universidad de Costa Rica, 1998.
- Quijano, Aníbal. “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina” en Edgardo Lander (comp.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*, 201-46. Buenos Aires: CLACSO, 2000.
- Rodríguez, Eugenia. “Visibilizando las facetas ocultas del movimiento de mujeres, el feminismo y las luchas por la ciudadanía femenina en Costa Rica (1890-1953)”. *Diálogos*, vol. 5, n°s 1-2 (2005): 1-26.
- Salas Murillo, Bertold. “De *Elvira* a *Gestación*: amor e identidad, mujer y sociedad”. *Comunicación*, vol. 20, n° 2 (2011): p. 44-51.
- Tinoco, Luis Demetrio. “Prólogo. El pensamiento social cristiano”. En Eugenio Rodríguez Vega y Luis D. Tinoco. *El pensamiento neoliberal. El pensamiento social cristiano*, 197-221. San José: Editorial Costa Rica, 1980.
- Urbini, Mario (prod.) y A. F. Bertoni (dir.). *El retorno*. Costa Rica, 1930.
- Vincenzi, Moisés. *El arte moderno. Ensayo de una explicación sinóptica de las tendencias artísticas contemporáneas*. San José: Imprenta Lehmann, 1937.
- Vincenzi, Moisés. *El hombre máquina. Ensayo sobre el descontento de la civilización contemporánea*. San José: Imprenta Lehmann, 1938.
- Vincenzi, Moisés. *Marx en la fragua. Ensayo de una nueva teoría del valor económico*. San José: Imprenta Lehmann, 1939.
- Vincenzi, Moisés. *El conocimiento antinómico. Ensayo de una filosofía del gesto*. San José: Imprenta Lehmann, 1940.



Vincenzi, Moisés. *Filosofía de la educación. Líneas capitales de la filosofía educacional*. San José, Lehmann, 1940.

Moisés Vincenzi. *El caso Nietzsche*. San José: Antonio Lehmann, 1963 (orig. 1930).

Vincenzi, Moisés. “La moral en la crisis contemporánea”. En Luis Ferrero (ed.). *Ensayistas costarricenses*, 199-224. San José: Antonio Lehmann, 1972 (orig. 1963).

Vincenzi, Moisés. *Elvira*. San José: Editorial UNED, 2019, orig. 1940.