

NÚMERO ESPECIAL
AÑO 14 • 2019

BOLETÍN
DE LA
ACADEMIA COSTARRICENSE
DE LA LENGUA

DOSSIER
FABIÁN DOBLES
JOAQUÍN GUTIÉRREZ



SAN JOSÉ, COSTA RICA

COMISIÓN EDITORIAL

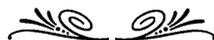
AMALIA CHAVERRI FONSECA

FLORA OVARES RAMÍREZ

ESTRELLA CARTÍN DE GUIER

EMILIA MACAYA TREJOS

VÍCTOR HURTADO OVIEDO



Nómina
de la Academia Costarricense
de la Lengua

D. Arnoldo Mora Rodríguez
D. Rafael Ángel Herra Rodríguez
D.^a Estrella Cartín de Guier
D. Miguel Ángel Quesada Pacheco
D.^a Emilia Macaya Trejos
D. Laureano Albán Rivas
D. Carlos Francisco Monge Meza (prosecretario)
D.^a Amalia Chaverri Fonseca (vicepresidenta)
D.^a Julieta Dobles Yzaguirre
D. Jorge Sáenz Carbonell
D.^a Flora Ovares Ramírez
D.^a Marilyn Echeverría de Sauter
D. Mario Portilla Chaves
D. Víctor Manuel Sánchez Corrales (presidente)
D.^a Mía Gallegos Domínguez
D.^a Carla Jara Murillo
D. Albino Chacón Gutiérrez (tesorero)
D. Carlos Rubio Torres (secretario)
D. Carlos Cortés Zúñiga

Miembros Honorarios

D.^a Julieta Pinto González
D. Abel Pacheco de la Espriella
D. Juan Durán Luzio
D. Víctor Hurtado Oviedo
D. José Ricardo Chaves Pacheco
D. Leonardo Padura Fuentes

BOLETÍN
DE LA
ACADEMIA COSTARRICENSE
DE LA LENGUA

Víctor Manuel Sánchez Corrales, Presidente

Presentación 11-12

Fabián Dobles

Arnoldo Mora Rodríguez

*El sitio de las abras: estructura-dialéctica
y rasgos épicos* 15-18

Leonardo Sancho Dobles

Los acordes líricos de Fabián Dobles 19-23

Álvaro Quesada Soto

Tradición y ruptura: en las novelas de
Fabián Dobles 25-37

Joaquín Gutiérrez

Arnoldo Mora Rodríguez

Joaquín Gutiérrez, ensayista 41-45

Álvaro Quesada Soto

La producción literaria de Joaquín Gutiérrez 47-82

Presentación

Víctor Manuel Sánchez Corrales
Presidente Academia Costarricense de la Lengua

Con este número especial, la Academia Costarricense de la Lengua comparte con sus lectores la conmemoración del centenario del nacimiento de dos hitos de la creación literaria costarricense e íconos de la cultura nacional: Fabián Dobles Rodríguez y Joaquín Gutiérrez Mangel, ambos escritores ex miembros de la Academia Costarricense de la Lengua, pertenecen a la generación del 40 y fueron galardonados con el premio nacional de cultura Magón (1968 y 1975, respectivamente). La organización social, las estructuras económicas, los valores, la visión de mundo en que se sustentaba el Estado costarricense hasta ese entonces, entran en crisis: cuestionamientos, reformas socioestructurales y reconceptualización del Estado, que nutren un nuevo canon literario. Los escritores de esta generación se lanzan a promover un nuevo orden social, nuevas formas del discurso literario, de convivencia, además de que el espacio trasciende los límites de la Costa Rica vallecentral.

Quesada Soto, en “Tradición y ruptura en las novelas de Fabián Dobles”, acota: “Fabián Dobles es uno de los autores que renovaron, desde diversas perspectivas, las formas de expresión, la temática y el planteamiento de los problemas sociales en la narrativa centroamericana”. En su estudio “*El sitio de las abras: estructura dialéctica y rasgos épicos*”, Mora Rodríguez viene a corroborar tan acertada caracterización de la narrativa de Fabián Dobles, cuya lectura debe hacerse, de conformidad con ese estudioso, desde el contexto de aquella literatura costarricense que va haciendo emerger ese proceso de construcción de la nacionalidad costarricense.

Sancho Dobles, como cierre de esta primera conmemoración, en “Los acordes líricos de Fabián Dobles”, da una mirada a la faceta poética de Fabián Dobles, para concluir que “En su obra poética, Fabián Dobles juega con la música, la rima, el verso y la estrofa, la armonía verbal y los infinitos sentidos de la metáfora y la palabra”.

Conmemoramos también, en el centenario de su nacimiento, a Joaquín Gutiérrez Mangel, ajedrecista, poeta, periodista, cuentista, novelista, ensayista y político, cuya vida y obra se nutrieron de dos pródigos ejes concomitantes: la literatura y la política. Mora Rodríguez y Quesada Soto nos obsequian con dos estudios: Joaquín el ensayista y Joaquín el creador literario, respectivamente.

En efecto, en “Joaquín Gutiérrez, ensayista”, al escudriñar en los prólogos escritos para tres célebres tragedias de Shakespeare, con ocasión de las respectivas traducciones que realiza Joaquín Gutiérrez: *El Rey Lear* (Euned, 1981), *Hamlet* (Euned, 1982) y *Macbeth* (Editores Mejicanos Unidos, 1986), Mora Rodríguez señala “la gran hondura del pensamiento y la hermosa pluma de escritor que contienen esos singulares prólogos (...) y que constituyen verdaderas obras maestras del ensayo costarricense”.

Por su parte, Quesada Soto, en “La producción literaria de Joaquín Gutiérrez”, hace hincapié en dos facetas de la obra de Gutiérrez Mangel: como crítico literario y como promotor de un nuevo discurso en la literatura costarricense. Para Gutiérrez Mangel, ante la vacilante realidad socioeconómica, la crisis del Estado oligárquico, liberal, el canon literario eco de “buena cultura” y de ese estado de cosas, se imponen nuevas formas de hacer literatura: un discurso literario más complejo, polifónico, con otros territorios geográficos y la apelación a un lector más participativo, más activo en la re-creación del texto. En esta dirección, Quesada Soto, citando a Mora Escalante, anota: “Joaquín Gutiérrez, a juicio de Mora, manifiesta una apertura hacia la polifonía, hacia la creación de una forma artística especial, caracterizada por la heterogeneidad y la diversidad, que consigue superar las tendencias centralizadoras de la escritura y el mito de la palabra verdadera, segura e inmóvil”.

Abrigamos la esperanza, estimado lector, de que, con este número especial, la Academia Costarricense de la Lengua no solo rinda homenaje a estos dos íconos de la cultura y literatura costarricenses, sino también contribuya a promover el interés por los estudios literarios.

Fabián Dobles

EL SITIO DE LAS ABRAS: ESTRUCTURA-DIALÉCTICA Y RASGOS ÉPICOS

Arnoldo Mora Rodríguez

Con merecida justicia, celebramos en este año el centenario del nacimiento de Fabián Dobles, uno de los mayores novelistas de la literatura nacional. Su producción se caracteriza por estar sumergida en el universo cultural agrario. Más aún, Fabián puede considerarse como el último y el más grande representante de ese realismo social con el que no pocos historiadores de nuestra literatura afirman haber nacido con el siglo pasado la literatura nacional, al menos, la novelística. La obra de Fabián debe ser ubicada en una de las más fecundas y sobresalientes tradiciones literarias de nuestro país. Forzoso es compararla con algunos de sus más destacados representantes.

Don Joaquín García Monge en su novela *El Moto* en el inicio de su producción literaria y *Las hijas del campo* a finales de su breve y prometedora producción novelística, asume una visión trágica ante la situación del campesino al verse este enfrentado al rechazo en sus legítimas aspiraciones de llegar a ser reconocido como un ser humano pleno (*El Moto*); o la degradación a la que el incontenible proceso que caracteriza al surgimiento de una cultura urbana alternativa a la tradición rural, somete a nuestras “mujeres del campo”. Claramente influenciado por la estética naturalista imperante en los sectores de vanguardia de las letras francesas (Zola), don Joaquín carece en su producción novelística de una concepción dialéctica y sólo ve un desenlace fatal a la trama, que da una atmósfera trágica a su creación literaria; sus personajes inspiran sentimientos de solidaridad y compasión, pero carecen de una aura épica; no hay esperanza, el círculo se cierra sin atisbos de solución.

Por el contrario, el costumbrismo que le siguió a las obras de García Monge con las producciones de Magón y Aquileo Echeverría, el mundo rural y sus inolvidables personajes campesinos son vistos con mirada de ojos ciudadanos a los que dan placer el lenguaje de estos personajes, más pintorescos que reales, sus costumbres y su hilarante ingenuidad. Es la cara inversa del

universo literario, estético e ideológico de don Joaquín. Por su parte, Carmen Lyra le da un tono antimperialista a su relato de corte rural.

Finalmente, Adolfo Herrera García (Fofa) compañero de luchas e ideología de Fabián, en su única y hermosa novela titulada *Juan Varela*, nos ofrece el mejor antecedente de la obra de Fabián. Es dentro de este contexto que debemos ubicar el aporte del ahora homenajeado Fabián Dobles, a quien, insisto, considero el mejor y mayor representante de esta significativa tradición literaria hoy fenecida.

Como homenaje a Fabián Dobles, el novelista por excelencia del campesino costarricense, merecen destacarse los rasgos épicos, insertos en una estructura formalmente dialéctica, de su obra maestra: *El sitio de la abras*.

El hecho de señalar al pequeño o mediano campesino de la Meseta Central como forjador de la nacionalidad costarricense y a Costa Rica como un abra fecundada con el sudor y la honradez un tanto ingenua de ese personaje cuasi mítico, hace de su acción –el abra– una gesta y del campesino un héroe mezcla de mito y de realidad. La persona de Ñor Espíritu Santo Vega se convierte de persona de carne y hueso con mujer e hijos, en personaje y protagonista de una gesta épica cual es la de fundar una nación, compuesta por “enmontañados” como nos llamaba Constantino Láscaris, pero que, luego de la Independencia y con la creación en el siglo XIX del Estado Nación, se habrían de convertir en ciudadanos, es decir, en sujetos de derecho sin por ello perder su alma de abridores, viendo siempre en su país un “sitio” donde siempre se debe construir un “abra”.

El mensaje del autor es claro y lo insinúa con acentos que nos recuerda al maestro García Monge: una Patria es un proceso, una obra nunca terminada por lo que siempre se debe construir; de ahí que sólo se pueda expresar poéticamente, es decir, recurriendo a las categorías prerracionales en que se expresa el tiempo mítico, dado que nadie puede ser testigo consciente y lúcido de su propio parto; siempre se vive comenzando la vida como en el primer día, deslumbrado por los rayos de un sol que despunta al amanecer; el alba es una aurora; la patria una esperanza, fruto del amor eterno de sus hijos. Mas, como todo parto, la nueva vida viene acompañada de angustia y dolor, de sangre y estertor. Así, el ser humano de generación en generación hace que la tierra, confrontada dialécticamente gracias al trabajo, produzca la base

material de la vida, le dé sustento al trabajador, el pan de la comida. La patria es eso: el suelo nutricio, la forjadora de pueblos, la madre común, la que da la libertad y la dignidad a sus hijos.

Del tiempo mítico emerge el tiempo histórico, que hace de la acción humana continua un evento objetivo; mientras el tiempo vivido configura la conciencia subjetiva y nutre la vivencia existencial. Sin embargo, desde la perspectiva del sentido común, el proceso se da a la inversa: el tiempo existencial o vivencia subjetiva construye a los humanos como individuos, el evento se hace posible gracias al tiempo histórico y, con ello, hace de los hombres personas; finalmente, gracias a la imaginación creadora el poeta forja a los humanos en su dimensión mítica y los asume como personajes de novela. El relato novelístico narra, es decir, vierte en palabras bellas y textos admonitorios el itinerario existencial que lleva del individuo a la persona y, finalmente, lo trasmuta en personaje.

Pero como estamos inmersos en una obra con intenciones iniciáticas (*Bildungroman*), la técnica empleada por Dobles es la propia del narrador omnisciente más cerca de ese realismo social que puso fin con Balzac al romanticismo imperante en las primeras décadas del siglo XIX y abrió las puertas a la novela contemporánea. Esto no obstante, nuestro autor no olvida su deuda con el realismo socialista. Del realismo socialista Fabián Dobles toma la dimensión dialéctica que caracteriza a la lucha de clases, contraponiendo como polos irreconciliables y generadores de violencia a la familia de los Castro, usurpadores de tierras que los convierte en representantes esperrables de la oligarquía criolla, con la familia Vega, a quienes nuestro autor asigna el honroso papel de fundadores de la nación-abra y, por ende, hace del pequeño y mediano campesino de la Meseta Central el prototipo del costarricense y representante por excelencia de la identidad nacional.

Finalmente –lo cual hace de nuestro autor un precursor genial del realismo mágico a lo García Márquez– Fabián introduce personajes ajenos al mundo cultural agrario de los Vegas y Castros, como Martín Villalta y su descendencia, que provienen de la naciente cultura urbana nacional; truco novelístico que tiene su noble antecedente en el “*deus ex machina*” de la dramaturgia griega. La esperanza de plena liberación de la clase campesina, amenazada de total expoliación por parte del voraz terrateniente, irrumpe

como un grito de esperanza que se contrapone a este diabólico destino gracias al liderazgo del nieto de Villalta que, no por casualidad, lleva su mismo nombre, Martín Vega, pero con el apellido de Ñor Espíritu Santo, el patriarca fundador del abra. Martín-nieto organiza un sindicato de corte clasista que enfrenta a los descendientes del terrateniente Antonio Castro, cuyo libidinoso hijo muere ajusticiado por la mano vengadora de sus víctimas (¿homenaje de Fabián Dobles a la literatura y el cine provenientes de la Revolución Mexicana, cuya sombra y herencia dominaron toda la primera parte del siglo XX en Nuestra América?). El tiempo histórico termina por imponerse.

Pero Fabián Dobles, el luchador comunista, no pone punto final allí a su obra cumbre. La novela termina, como no podía ser menos, con una nota de esperanza henchida de anhelos de justicia y arreboles de utopía en el siguiente texto: “Y Marcelino, descubriéndole a Martín que puede sonreír, sonrío”, para finalmente lanzar el grito desafiante anunciando la victoria final: “¡Pero le ganamos la partida!”

El tiempo histórico, propio de la lógica dialéctica que rige y da sentido al evento objetivo, convierte los hechos en actos perpetrados por seres humanos; pero la magia del arte literario le insufla dimensiones de inmortalidad dándole al tiempo formas circulares que le imprimen rasgos épicos. De esta manera, la lucha por la tierra se puede interpretar hermenéuticamente como el nacimiento de una nación formada por gentes luchadoras y hambrientas de justicia y dignidad, que el autor en otra de sus obras señala como “Ese que llaman pueblo”.

LOS ACORDES LÍRICOS DE FABIÁN DOBLES¹

Leonardo Sancho Dobles

Fabián Dobles es reconocido más como un cuentista y novelista, sin embargo también surcó un largo trecho las geografías verbales del género lírico.

Su obra poética está compuesta por tres poemarios: *Tú, voz de sombra* del año 1946 –reeditado por la EUNED en el 2013–, *Verdad del agua y el viento* de 1949 –con el cual obtuvo el “Premio 15 de septiembre” en la ciudad de Guatemala en 1948 y recientemente reeditado por la Editorial Cultura de ese país– y *Yerbamar* de 1965, un volumen publicado con el poeta y amigo Mario Picado. En las *Obras completas* de 1993 se agrupan, en el tomo V, los tres poemarios y se agregan otros poemas más, algunos inéditos y otros que estaban dispersos en publicaciones periódicas.

El poeta deja 185 poemas mecanografiados, agrupados en tres conjuntos que conservan la forma de un poemario: *Romances, romancillos y romancines y otros que no lo son* y *Versos de Fabián Dobles* –fechados entre 1935 y 1938, cuando apenas era un joven que se abría paso en las letras nacionales– y el poemario *Estaciones* –de fecha imposible de fijar– y queda un centenar de poemas en hojas sueltas. Una compilación de esta poesía póstuma se prepara en la Editorial Costa Rica con el título *De lejos vengo. Fabián Dobles poesía inédita*, que pronto estará a disposición del público. El escritor –novelista y cuentista– se forja primero como poeta.

El “Arte poética”

Una de las maneras de incursionar en su universo lírico es a partir de su propia poesía, desde su “Ars poética”, en la que modela su proyecto, su concepción del oficio del poeta. En el año 1952 publica el siguiente poema:

¹ Este artículo se publicó en el Semanario Cultural Áncora del diario *La Nación*, el 15 de abril de 2018.

Poesía, amiga
Tú me llenas, amiga, tú me llenas.
Pueden secar el árbol que te canta.
Pueden callar el agua en que me riegas.
Pueden oscurecerme la ventana.
Qué más da, si te quedas.
Hay un día de tu origen en el tiempo.
Hay una fecha tuya que no cambia.
Tú me has enriquecido el corazón.
Tiene su propia casa.
Está su mesa puesta, su sed sacia,
porque siempre al alcance su mano
encuentra tu recóndita campana.
Tú lo llenas, amiga, tú lo llenas.
Ya pueden enterrar las madrugadas,
segar la dulcedumbre, la ternura
de esta flor, de este pájaro negarme,
arrancar al cercén el horizonte
y apagarme la tarde.
Desde antes de la vida me esperabas.
Tú te quedas, amiga, tú te quedas.
Y después de la vida tú me aguardes.

La poesía es para Fabián Dobles poeta esa *Otredad*—seductora, amorosa y cómplice— en la cual, finalmente, la voz lírica logra inscribirse en el cosmos, en su devenir en el tiempo y el espacio —de la misma manera que si se tratara de sucumbir ante la mujer amada— y así alcanzar la trascendencia de la vida ante la muerte, la infinitud y la eternidad.

Sonetos y romances

En cuanto a los aspectos formales, llama la atención la cantidad de sonetos, estructura estrófica a la cual le guardaba cierta devoción y a la que logró

aprovechar y explorar dentro de los límites de sus versos y de sílabas. El soneto lo cultivó de manera individual y también lo ubicó en lo interno de un conjunto más extenso en un poemario.

El poeta también trabaja la estrofa del romance, heredado de la tradición clásica española, y le da un giro personal y particular cuando los llama “romancines” o “romancillos”; su voz lírica se inserta en el devenir de la poesía clásica hispánica y costarricense pero –al nombrarlo de otras maneras y establecer otras variantes– inicia una poética del romancero con sus cualidades y diferencias temáticas, de extensión y estructura, con lo cual tiende un puente entre la tradición y la vanguardia poéticas.

El amor, el compromiso social y la política

El abanico temático de su obra lírica abarca tres grandes caudales: el amor, el compromiso social y la política. La temática amorosa se puede rastrear a lo largo de toda su poesía, en especial la que escribiera inspirado por su musa, Cecilia, esa *alteridad* presente en sus poemarios *Tú, voz de sombra*, *Verdad del agua y el viento* y *Estaciones*. Como un trovador en la poesía cortésana de la Edad Media, su amor es la musa y la poesía misma, a la cual la voz lírica procura buscar y alcanzar mediante el poema:

Y yo te busco en el fragor del viento
tras de la amarga miel de tu colmena
porque el dolor de ti que en mí presiento
me envuelva en la dulzura y me consuma.
(*Verdad del agua y el viento*)

En la veta social, el también poeta Carlos Cortés afirma: “puede asegurarse que Dobles y Azofeifa son los introductores de la poesía social en Costa Rica. Y podríamos ir más allá, si hacemos nuestras las palabras de los principales historiadores de la poesía nacional, Alberto Baeza Flores y Carlos Francisco Monge, al considerarlo como el principal antecedente de Jorge Debravo”. Es verdad, el gran poeta, universal y turrialbeño, lo visitaba en su casa

en la ciudadela de Zapote para pedirle opinión y consejo. Un ejemplo de esta arista poética es “Reforma agraria” de 1953, que pertenece al conjunto “15 de setiembre en Guatemala”:

La aurora es este niño que la tierra
lleva ahora en su vientre.
Que las mulas lo calienten,
que lo calienten bueyes
y Marías y Josefes me lo arrullen
y Jacobo el pastor me lo alimente,
y Raúles le canten y lo alienten.
Mas no lo esperen reyes
porque lo espera el pueblo arrodillado
sembrando ilusionado la cosecha.

En cuanto a la veta política, su militante pensamiento marxista lo decantó en sus versos, por ejemplo en “Responso a Carmen Lyra” clama porque el legado de María Isabel Carvajal no descansa en paz, que no muera, y que su herencia se mantenga viva en el pueblo y en sus discípulos:

Que descansa en nosotros.
Los que llevamos su santo fuego entre las manos.
Los que del inclemente viento somos agitados
y de aquel mismo viento poderoso que ella respiraba
respiramos.
Los que inmutables hemos conocido las heridas que manan claridades
idénticas, hermanas a las que de sus dedos fértiles manaban.

Tradición y vanguardia

Es evidente el paso entre la lírica clásica y la vanguardista; el poeta escribe en las décadas de la mitad del siglo XX y su pluma se permea con los modelos

estéticos que de manifiesto rompen con la versificación y la métrica y se inclinan hacia el verso libre. Llama la atención que en su obra lírica la ruptura del canon clásico se lleve a cabo en el plano del contenido y no tanto de la estructura, ejemplo de esto son los doce sonetos que publica en *Yerbamar*, en los que el poeta juega con los sentidos de las palabras, al darles otro valor en la forma y el orden:

Dardas mi pecho cuando miras, dardas.
Flechas mi vida si te escucho, flechas.
Cosechas mi alegría, la cosechas.
Con tu huracán de alondras me despechas.
Mas me olivas amor y me pertrechas
de clavelas, de rosas y de nardas.
("Muelas mi grano")

En su obra poética, Fabián Dobles juega con la música, la rima, el verso y la estrofa, la armonía verbal y los infinitos sentidos de la metáfora y la palabra. El escritor abrazó el género lírico desde muy joven, publica tres poemarios y una cantidad considerable de poemas en periódicos y revistas de su época y deja un legado de poemas inéditos.

TRADICIÓN Y RUPTURA: EN LAS NOVELAS DE FABIÁN DOBLES*

Álvaro Quesada Soto

Sobre el autor

Fabián Dobles es uno de los autores que renovaron, desde diversas perspectivas, las formas de expresión, la temática y el planteamiento de los problemas sociales en la narrativa centroamericana. Su obra, que se extiende desde 1940 hasta el día de su muerte en marzo de 1997, lo ubica como uno de los más significativos y prolíficos escritores costarricenses, autor de algunos volúmenes de poesía, varios tomos de cuentos, una obra de teatro y siete novelas. Su capacidad para otorgar significación universal a la preocupación por su patria y su gente, queda puesta en evidencia por las múltiples traducciones, inclusiones en antologías extranjeras y estudios dedicados a sus obras.

* En este texto, sin modificar el discurso del autor, se reacomodaron y fundieron los contenidos de artículos sobre Fabián Dobles ya publicados, junto con otros documentos encontrados en los archivos de Quesada Soto, con el propósito de lograr un texto más completo en su contenido y cronología. Son los siguientes: “Tradición y ruptura: la novela de Fabián Dobles”, en *Memoria del V Congreso Nacional de Filología, Lingüística y Literatura*, Universidad de Costa Rica, 1994: 200-206 y la “Introducción” de las *Obras completas*, 5 tomos. Editorial Universidad de Costa Rica, tomo 1, 1993: 11-23.

Este texto forma parte del volumen Quesada Soto, Álvaro. *Rutas de Subversión*. La novela de los años cuarenta. Amalia Chaverri y Gastón Gaínza, Editores. Colección Identidad Cultural. Editorial Universidad de Costa Rica, 2010. Al transcribirlo, se respetaron las normas bibliográficas utilizadas por el autor.

En Fabián Dobles el cultivo de la vocación literaria se amplía a otras actividades que abarcan diversos ámbitos de la palabra y el quehacer humano: su preocupación por el lenguaje que lo llevó a formar parte de la *Academia Costarricense de la Lengua*; su constante interés por despertar y fomentar la vocación literaria de los otros jóvenes escritores; su honestidad intelectual, su espíritu crítico y su lucha de toda una vida por humanizar el mundo en que vivió.

Antecedentes

Es a partir de 1890 que aparecen los primeros libros costarricenses de contenido literario, se esbozan los primeros géneros incipientes de la literatura nacional, sus complejos temático-discursivos, los principales motivos, mitos y tabúes que habrían de caracterizar la distribución de los lenguajes y de las clases sociales según los géneros y los temas, en su evolución futura.

Son muchos los críticos que aseguran imposible reconocer un desarrollo sostenido, o alguna continuidad, entre los autores y tendencias que conforman la literatura costarricense de la primera mitad del siglo XX, es decir, desde la llamada “Generación del Olimpo” hasta la “Generación de 1940”. Este trabajo se propone insinuar la tesis contraria. Una visión panorámica de la narrativa de Fabián Dobles puede servir para estudiar las genealogías, parentescos, enriquecimientos y reformulaciones que sufre este género literario desde los tiempos fundacionales de Magón, Cardona, Gagini, García Monge o Carmen Lyra, pasando por los esfuerzos renovadores de Marín Cañas y Max Jiménez en los años 30, hasta esa época de consolidación y madurez –los años 40– en que se gesta la obra de Dobles.

La “Generación del Olimpo” –Aquileo, Magón, Gagini, Cardona– produjo, en las inmediaciones del cambio de siglo, un modelo literario de la vida nacional, que respondía al proyecto ideológico del estado liberal-oligárquico entonces recién consolidado. Algunos de los aspectos más problemáticos para la representación literaria de ese modelo de la vida nacional, fueron la incorporación del lenguaje vernáculo, la ambigua distinción entre lo “propio” y lo “ajeno” o la tradición y el progreso y la incorporación del campesino o la vida popular en la literatura. Tanto en la teoría –la célebre polémica sobre literatura nacional en los bordes del cambio de siglo– como en la práctica, los

productos literarios y su ubicación en géneros, la literatura del Olimpo exhibe las limitaciones del nacionalismo oligárquico.

Los textos literarios de esta época muestran una marcada reticencia a considerar como material “literario” el lenguaje costarricense y los personajes populares. El lenguaje vernáculo y la vida popular sólo se admiten en ciertos géneros considerados menores o periféricos con respecto a los modelos canónicos de la literatura europea: sólo se acepta su ingreso en el cuadro de costumbres o en el sainete costumbrista. Por otra parte el cuadro costumbrista establecía una clara demarcación entre el lenguaje del narrador, obediente a la norma académica, peninsular y culta, en contraste con el lenguaje irregular y bárbaro de los personajes enmarcados en el cuadro: aquí los lenguajes, como las clases sociales, coexisten pero no se mezclan; se tocan e intersectan pero no interactúan ni dialogan. Es el monólogo del narrador “culto” el que dispone y distribuye, desde su punto de vista autoritario y privilegiado, el orden del mundo y el orden de los discursos según las rígidas jerarquías entronizadas por la costumbre y la tradición. El cuadro, en su conjunto, tendía a la descripción de un mundo estable, de límites familiares y reconocibles, donde los conflictos domésticos y locales no podrían alterar nunca la cordial armonía del conjunto social, garantizada por el respeto a las tradiciones, costumbres y jerarquías establecidas.

Su novelística

La obra de Fabián Dobles, autor prolífico y polifacético, abarca todos los principales géneros literarios: la novela, el cuento, la poesía, el teatro, artículos publicísticos en revistas y periódicos. La apreciación en conjunto de su obra permitirá, a nuestro parecer, establecer con más claridad el papel central que en la historia de la literatura y, en especial, en la historia de la narrativa costarricense, ocupa la producción de este escritor. Fabián Dobles es uno de los más conspicuos miembros de una generación nuclear para la literatura nacional, una generación en la que se unen, resumen y reorientan las búsquedas, logros y titubeos iniciales de las generaciones que fundaron, con los desgarramientos, inseguridades e irregularidades de todo proceso de fundación, los primeros modelos de una literatura nacional costarricense.

Menos testimonial que la novela de Carlos Luis Fallas, menos polifónica que la novela de Joaquín Gutiérrez, menos experimental que la novela de Yolanda Oreamuno, la obra de Dobles recoge sin embargo todas esas preocupaciones manifiestas en las grandes novelas de sus contemporáneos. A la intención testimonial y de denuncia social, a la búsqueda de nuevas estructuras narrativas que permitieran la expresión de las voces heterogéneas que conformaban su época, aún Fabián Dobles un pathos épico e integrador, un esfuerzo por conciliar la tradición y la revolución, la biografía individual y la crónica social, la representación enciclopédica de transformaciones históricas, extensiones geográficas, clases y estamentos sociales en movimiento, con el estudio detallado y fino de las metamorfosis subjetivas, el tejido entreverado de deseos, normas y desgarramientos, identificaciones y rechazos, que marcan el tránsito de la niñez a la madurez, de la juventud a la vejez, de uno a los otros, el complejo proceso de formación de un sujeto en el marco de las estructuras familiares y sociales.

Como la obra de los otros grandes novelistas contemporáneos suyos, la obra de Dobles constituye un esfuerzo de síntesis —que nace de una relectura y reelaboración creadoras y se traduce en una mayor solidez estructural e ideológica— de las principales preocupaciones formales y temáticas que habían dominado en nuestra literatura y en nuestras discusiones sobre literatura, desde la última década del siglo pasado.

Así, la narrativa de Fabián Dobles recoge algunos de los motivos centrales que la literatura nacional había venido elaborando desde la generación del Olimpo, con muy diversas variaciones, para el tratamiento literario de este problema. El contacto con la tierra y la integración del núcleo familiar, si bien problemáticos, se conciben en la obra de Dobles como fuente de vida, plenitud interior e identidad. El rompimiento con la tierra y la desposesión del antiguo campesino, así como la ruptura con el núcleo familiar y la toma de conciencia del sujeto individual, son parte de un proceso psicológico y colectivo, que en un primer momento podría concebirse como la pérdida del paraíso original; implica una ruptura con los valores tradicionales que otorgaban al mundo unidad y coherencia: conllevan un sentimiento de enajenación y desarraigo. Pero la obra de Fabián Dobles responde a una concepción dialéctica que procura —a diferencia de los narradores de los treinta— superar ese momento de negación y disgregación, al mismo tiempo que reconoce

—a diferencia de nuestros primeros narradores— la imposibilidad de restaurar las antiguas tradiciones, o resolver la contradicción en los límites de la conciencia individual. Es la búsqueda de esta nueva estructura dialéctica lo que rige, a nuestro parecer —en el campo de las representaciones ideológicas como en el terreno de las producciones literarias—, la exploración narrativa de Fabián Dobles.

Un cambio notorio anterior —importante de recordar— tuvo lugar en la representación literaria del campesino y de la vida popular en la narrativa de García Monge y Carmen Lyra. García Monge hace pasar al campesino del cuadro de costumbres a la novela, dotándolo de una mayor individualización y convirtiéndolo, ya no en objeto de burla sino en sujeto de tragedia. Por primera vez aparece la imagen de un mundo escindido y contradictorio, cruzado por la injusticia social y el enfrentamiento entre las clases, donde la ley del gamonal o la normalidad del oligarca, se erigen sobre la servidumbre y el despojo del campesino. Por otra parte, introduce los que van a ser algunos de los temas centrales de toda la literatura costarricense de la primera mitad del siglo: el de la contraposición entre el campo y la ciudad, la migración campesina, el proceso de desarraigo y degradación al que se enfrenta el campesino, expulsado de la tierra, arrojado a un nuevo entorno social. Por lo tanto, la historia de la literatura costarricense no puede dar cuenta de *Ese que llaman pueblo* (1942) de Fabián Dobles sin previa referencia a *Hijas del campo* (1900) de García Monge; en el final de *El Moto* (1900), en la historia de Nieves en *Hijas del campo*, o en el relato *Proscritos* (1917), García Monge había esbozado lo que sería el otro gran tema complementario del anterior: el de la expulsión y el despojo del campesino en proceso de proletarización. A través de *Juan Varela* (1939) de Herrera García, el tema encontrará una versión definitiva en *Aguas turbias* (1943) y *El sitio de las abras* (1950) de Fabián Dobles.

Los relatos de García Monge y Carmen Lyra sustituyeron la imagen estereotipada del “labriego sencillo” —el campesino folclórico y pintoresco del Olimpo— por una plebe de marginados humillados y tristes, enfrentados a un mundo ajeno y hostil. El narrador costumbrista, autoritario y excluyente, que separaba rigurosamente su punto de vista privilegiado, su mundo y su lenguaje, del mundo y el lenguaje de sus personajes populares, es sustituido por un narrador cuya palabra solidaria recoge, en sus propias entonaciones y giros, los ecos, las ansias y temores de la palabra ajena de sus personajes. En

los *Cuentos de mi tía Panchita* (1920), Carmen Lyra introdujo una compleja estilización del lenguaje de un narrador oral de cuentos populares, como lenguaje básico del narrador. Por primera vez en la literatura costarricense, la temática popular y el lenguaje del narrador se funden o dialogan en un mismo nivel del discurso. No se puede comprender plenamente el lugar de las *Historias de Tata Mundo* (1955) de Fabián Dobles en el desarrollo de la literatura costarricense, si no se establece su relación con aquel experimento previo de Carmen Lyra.

Por otra parte, en su obra *En una silla de ruedas* (1918), Carmen Lyra planteó un primer intento por construir una novela de formación, donde la lenta maduración de un joven en contacto con la vida social, se percibe desde la conciencia del personaje, como una asociación de recuerdos o evocaciones donde se mezclan casi indiferenciadamente la voz del personaje y la voz del narrador. Es necesario tener en cuenta esta novela de Carmen Lyra, para descubrir los orígenes de una de las líneas narrativas de Fabián Dobles, la que nace con *Una burbuja en el limbo* (1946) para culminar en *Los años, pequeños días* (1989).

Dentro de esta misma tónica, dos figuras importantes ofrecen su aporte al desarrollo de la narrativa nacional en los años treinta: Max Jiménez y José Marín Cañas. Pertenecientes a un grupo que inicia su producción literaria en medio de la crisis de 1930, desarrollaron hasta su mayor tensión el enfrentamiento, ya percibido por la generación anterior, entre la conciencia individual y el mundo social. El orden y el concierto, que en las obras del Olimpo aparecía garantizado por el respeto a las tradiciones y costumbres establecidas, se ha convertido en la obra de Jiménez y Marín en un mundo grotesco, dislocado y alienante. El discurso narrativo pasa de la estilización a la caricatura, la parodia o la sátira. Cuando en *Los bigardos del ron* (1929) Marín recoge el tema de los bajos fondos de la vida urbana, sus bigardos están aún más lejos de los conchos idealizados del Olimpo que la plebe de García Monge o Carmen Lyra: son figuras grotescas y deshumanizadas por el vicio y la miseria, que se mueven en un mundo sórdido y brutal; aquí la ternura no es más que un gesto inerte, un guiño dislocado. Cuando en *El jaul* (1937) Max Jiménez recoge el tema del campesino, lo que ofrece es una reelaboración paródica y grotesca, impregnada de un humor feroz y corrosivo, del cuadro de costumbres de Aquileo y Magón. Lo que se muestra aquí es el negativo

caricaturizado de los viejos estereotipos del relato costumbrista; aquí se bestializa lo que otros idealizaron: el campesino, la tierra, la vida en el campo y la familia patriarcal.

Tras la crisis de los años treinta, la década de 1940 fue época de renovación, replanteamientos y reestructuraciones. Tras la negación y el desgarramiento vendría la búsqueda de afirmaciones y nuevas síntesis reformadoras; pero la renovación no podría ya ignorar el trabajo de crítica y demolición de los viejos mitos y ritos que había planteado la narrativa de las décadas de 1920 y 1930. En la nueva visión del mundo que expone la narrativa de Fabián Dobles, en su nuevo enfoque de los problemas sociales y políticos del país, no puede tampoco ignorarse la influencia de otros discursos extraliterarios: los replanteamientos del desarrollo histórico y social de Costa Rica que se elaboraban en la época: el del “Centro para el Estudio de los Problemas Nacionales”, al que Dobles perteneció en su juventud, y el de los grupos socialistas y comunistas cuyos ideales el autor compartiría durante toda su vida.

La narrativa de Fabián Dobles plantea desde nuevas perspectivas uno de los problemas más antiguos de toda la literatura costarricense: el de la desaparición de los valores tradicionales y el tránsito a la modernidad. El proceso parece tener dos aspectos contradictorios, aunque no son del todo excluyentes ni son fácilmente delimitables. La tradición, que se percibe, por un lado, como garantía de homogeneidad, identidad y pertenencia, emerge en ocasiones, por otro, como el discurso autoritario de un poder que pretende perpetuarse siempre igual a sí mismo, que se impone sobre los sujetos individuales y coarta la libre manifestación de sus deseos y necesidades. Por otra parte el progreso, que surge como rebelión contra las ataduras tradicionales y garantía de una mayor libertad individual, pareciera llevar, en un mundo regido por valores de cambio mercantiles, a la enajenación: a la pérdida de toda identidad –individual o nacional– o bien a la adopción de una falsa identidad, que erige el poder ajeno (de las metrópolis) sobre las necesidades propias (nacionales), o el poder de unos sobre la servidumbre y la destrucción de los otros. En su obra novelística, creemos, se podrían señalar dos vertientes principales en las que se encarna el problema central del enfrentamiento entre la tradición y el progreso. Las dos vertientes no son, sin embargo, excluyentes y en la mayor parte de las novelas, aunque predomine una u otra, se entremezclan y entrecruzan. La primera, en la que

se muestran más explícitamente sus preocupaciones políticas y sociales, se centra en la representación de la vida popular y, en particular, los nuevos fenómenos que surgían bajo los efectos de la desposesión del campesino y la proletarización urbana. Esta vertiente cruza desde *Aguas turbias* (1943) y *Ese que llaman pueblo* (1942), a *El sitio de las abras* (1950). La segunda vertiente, más introspectiva y psicológica, se ubica dentro de los parámetros de la novela de formación y describe un proceso de aprendizaje o el tránsito de un joven hacia la madurez, en estrecha interacción con las estructuras familiares y sociales. Esta otra línea se puede seguir desde *Una burbuja en el limbo* (1946) a *Los años, pequeños días* (1989).

En las novelas de la primera vertiente, Dobles recoge y reelabora –con afán más amplio y totalizador que en sus predecesores– los viejos temas de la contraposición campo-ciudad, la desposesión campesina, la migración a la ciudad, la descomposición socio-moral y la miseria de los bajos fondos urbanos. Es un tema cuyas diversas variaciones encontramos en la literatura nacional desde la estilización folclórica de las “concherías”, pasando por la imagen de la plebe humillada y triste de García Monge o Carmen Lyra, hasta los bigardos urbanos, esperpénticos y grotescos de Marín Cañas, o los campesinos enajenados y bestiales de Max Jiménez.

Pero la novela de Fabián Dobles recoge esos viejos temas y motivos para integrarlos en una visión cualitativa y cuantitativamente nueva: busca una representación más amplia y totalizadora, que pudiera ofrecer una nueva imagen de la vida social y superar los límites estrechos de una conciencia individual o un momento limitado en el espacio y el tiempo. En esa búsqueda Dobles se vio obligado a romper parcialmente con el esquema de la novela biográfica o familiar, que había predominado en la narrativa nacional, para recurrir a nuevos métodos de organización y estructuración del material novelístico.

En *Ese que llaman pueblo*, recurre a una novela sin protagonista individual e introduce como protagonista colectivo a “ese que llaman pueblo”. La novela se construye como un contrapunto de varios relatos yuxtapuestos que parten de un vértice central –unas fiestas cívicas en la ciudad de San José–, pero extiende sus ramificaciones a través de otras múltiples historias y recuerdos de los personajes. Las historias se van uniendo y entrelazando, de manera

aparentemente casual y aleatoria, pero la visión en conjunto permite que los encuentros casuales y los diversos destinos individuales en interacción, transmitan una imagen más amplia de coherencia y totalidad. Como en un gran fresco, las historias personales reúnen distintas regiones geográficas: el campo (las pequeñas parcelas, las grandes haciendas, los bananales, las abras), la ciudad con su vida abigarrada y heterogénea, el Valle Central y las regiones periféricas del Atlántico y el Pacífico; las historias reúnen también distintas áreas sociales: pequeños propietarios, abrerros, campesinos desclasados, clases medias, estratos proletarizados, lumpen, prostitutas; reúnen asimismo diversos tiempos históricos, mediante excursiones narrativas al pasado de los personajes que enlazan distintas épocas y momentos de la historia nacional con el presente de la novela. El texto se convierte en un amplio panorama general, casi enciclopédico, de la vida del país enfocada desde la óptica de la vida popular. En esto último se diferencia de las novelas de Gagini y Cardona, que enfocaban la vida nacional desde la óptica de las familias oligárquicas; en la amplitud y complejidad del punto de vista y la estructura, se diferencia de las novelas de García Monge y Carmen Lyra, que ofrecían un enfoque desde el ámbito de una vida individual, mucho más restringido en el espacio y el tiempo. Esta obra marca la búsqueda de una nueva estructura literaria que pudiera tratar, de manera más amplia y compleja, el problema de las relaciones entre individuo y sociedad; una estructura dialéctica que permitiera ampliar el horizonte de la vida social y sugerir la idea de que los cambios cuantitativos provocan también una imagen cualitativamente nueva de la vida de “ese que llaman pueblo”.

El sitio de las abras va un paso más allá de la anterior en cuanto a la búsqueda de una nueva estructura que pudiera superar los límites de una visión histórica individualista y positivista –como simple concatenación o agrupación lineal de hechos– y los límites de la novela individualista, biográfica y familiar. Este texto se constituye en el primer esfuerzo por construir una novela épica –sin renunciar a la biografía individual ni a la simbolización del hombre en los marcos de la estructura familiar– en la literatura costarricense. Si en *Ese que llaman pueblo* la superación de lo biográfico familiar se buscó mediante la ampliación sincrónica de varias historias yuxtapuestas que partían de un vértice central, en *El sitio de las abras* se parte de la representación diacrónica de cuatro generaciones distintas de una misma familia, cuya

historia abarca diversas etapas del proceso de desposesión y proletarización del campesino costarricense. Es una estructura más abierta: el vértice se ubica al final de la historia. En la naciente conciencia de clase del último representante de la familia, se concentra la experiencia acumulada por las vivencias individuales de sus miembros en el pasado, y se integra en la búsqueda de una nueva visión del mundo y una forma de resistencia y lucha totalmente nueva. La novela termina donde una nueva historia debe comenzar: el vértice que cierra la novela es, al mismo tiempo, una apertura a otro tipo de conciencia y a otra historia, al futuro. La ampliación de la novela biográfico-familiar a las perspectivas más amplias y abiertas del tiempo histórico, permite aspirar a la búsqueda de un nuevo lugar donde pueda conjugarse el pasado, el presente y el futuro, lo individual y lo social, la tradición y la revolución.

La segunda vertiente, la de la novela de formación, recoge sus orígenes literarios, dentro de la literatura costarricense, de la novela de Carmen Lyra *En una silla de ruedas* (1918). Esta segunda vertiente intenta resolver los mismos problemas que la anterior línea narrativa de Dobles, pero enfocándolos desde otra perspectiva. El problema de la relación entre individuo y sociedad, o tradición y ruptura, podía tratarse desde un punto de vista épico (como si dijéramos, desde el exterior), poniendo énfasis en los cambios y transformaciones históricas que se producen en diversos grupos sociales o varias generaciones sucesivas, observados desde amplias coordenadas objetivas y espacio-temporales. Pero también podía ser representado desde el interior, poniendo énfasis en el proceso de gestación de una conciencia histórica, en la manera como se perciben los cambios históricos y las transformaciones sociales desde la conciencia subjetiva: el sutil juego de identificación y rechazo con las imágenes del poder, la autoridad y la tradición, de la legalidad y el orden dominantes, que marca el tránsito de la infancia a la madurez, de la juventud a la vejez, e impone los frágiles límites entre las realidades, los sueños y las utopías. Los dos enfoques no son contradictorios ni excluyentes, son más bien complementarios y, como se señaló con anterioridad, coexisten en toda la novelística de Dobles: al separarlos en distintas vertientes sólo pretendemos señalar un cambio de énfasis, un predominio de una tendencia sobre la otra en la estructuración general de la novela. De hecho, elementos de esta segunda vertiente se podían encontrar en su primera novela *Aguas turbias* (escrita ya en 1940 aunque publicada en 1943), pero sólo adquiere plena manifestación en *Una*

burbuja en el limbo (1946). Esta línea cruza *Los leños vivientes* (1962), la obra de teatro *El barrilete* (estrenada en 1984) y alcanza su expresión más madura en la última novela publicada por el autor: *Los años, pequeños días* (1989).

En *Los años, pequeños días*, quizá la más experimental de las novelas de Fabián Dobles, confluyen, adquiriendo una novedosa y compleja expresión narrativa, varias de las preocupaciones centrales de la novelística costarricense en general y del escritor en particular: la preocupación por el lenguaje; el problema del tiempo concebido en su doble faz, como tiempo interior y como tiempo histórico; el problema de la relación individuo-familia-sociedad; el problema de la tradición y el progreso o del cambio en la continuidad.

Pocas veces en la novelística nacional –quizás únicamente en las novelas de Joaquín Gutiérrez– se había logrado, como en este texto, un trabajo tan arduo sobre el lenguaje, que resolviera la vieja escisión entre el idioma literario y el idioma vernáculo, sin caer en un español estandarizado y artificial, o en un costarriqueñismo costumbrista igualmente artificioso.

Así de innovador es el tratamiento del tiempo y de la estructura narrativa. El viaje de un hombre de setenta años a la tierra de su infancia, se convierte en un viaje a través del tiempo y la memoria, en una compleja indagación de los vínculos entre conciencia y realidad, que es también indagación en las estructuras familiares y sociales que las conforman. Concebida como novela autobiográfica o confesional, el narrador que cuenta la historia en primera persona expresa un constante desdoblamiento personal y temporal: es el hombre viejo que se ve a sí mismo como niño con cierto distanciamiento, como siendo al mismo tiempo otro (algunas veces se refiere al niño en tercera persona como “mi niño” o “mi muchachito”) y él mismo, ya viejo, que al contemplar desde el recuerdo las experiencias del niño, recupera y reelabora el pasado con la perspectiva del futuro. La narración está concebida como un diálogo atemporal con diversos interlocutores que se trasladan libremente en el tiempo y el espacio y permiten al protagonista ir descubriendo facetas ocultas u olvidadas de su propio ser: el narrador mismo en diversas etapas de su vida, su madre, su hermano, su esposa, la figura del padre. El contrapunto de voces y perspectivas que dialogan e interactúan remiten a la composición de una de las primeras novelas de Fabián Dobles, *Ese que llaman pueblo*; pero la búsqueda dialéctica de la unidad en lo múltiple, característica de ambas

novelas, se ha trasladado aquí del exterior al interior. El texto como urdimbre de voces y puntos de vista, propios y ajenos, internos y externos, con los que dialoga la conciencia protagonista, genera una nueva visión que permite acercar lo lejano, unir lo diverso y reunir lo disperso: niñez y vejez, lo particular y lo general, las distintas generaciones, la vida individual y el orden social, el pasado y el presente, la tradición y el cambio. El texto supera –con un enfoque opuesto al esfuerzo épico de las obras de la primera vertiente– los límites de la novela biográfico-familiar tradicional, sin renunciar por completo a la simbolización del hombre en los marcos de la biografía individual y la estructura familiar. En este texto la biografía personal se convierte en una amplia indagación sobre el desarrollo histórico de la sociedad costarricense; la búsqueda de la propia identidad remite a la búsqueda de una identidad nacional y, en un sentido más extenso, la novela autobiográfica se convierte en una amplia reflexión sobre la vida, el tiempo y el destino del hombre.

La permanencia y la transformación, la tradición y el cambio, no son únicamente un tema introducido en la obra literaria de Fabián Dobles. Constituyen una de las inquietudes fundamentales que orientan todo su trabajo literario. Sus textos son el producto de un arduo esfuerzo “intertextual” de relectura y reelaboración de otros textos, anteriores y contemporáneos, donde se recogen con una nueva perspectiva, varias de las preocupaciones que marcaron desde su inicio la literatura nacional. Las discusiones sobre la elaboración de un lenguaje literario costarricense, las relaciones entre los géneros discursivos y los géneros literarios, la distribución de las clases sociales según los géneros, la búsqueda de una estructura novelesca apta para representar los diversos modelos de realidad generados por las transformaciones sociales y las representaciones ideológicas, encuentran en la producción literaria de Fabián Dobles un enriquecedor replanteamiento que la define como un final con respecto a la literatura anterior, y un inicio, con respecto a la literatura contemporánea y posterior.

El cuadro completo exigirá una mayor atención al detalle, y la investigación de las relaciones que establecen los textos de Dobles con los textos de sus contemporáneos y de sus sucesores. Eso permitirá definir con mayor claridad la importancia de la obra de este escritor en la historia de la literatura costarricense, y comprobar lo que aquí sólo pudimos sugerir: su obra no es una creación independiente y aislada, es el producto de un arduo

trabajo sobre un material cifrado, en el que otros textos y otras generaciones fueron imprimiendo los signos donde se dibujan los deseos y los sueños, los mitos y realidades, represiones y rupturas, dominaciones y servidumbres, que en su desarrollo histórico han ido constituyendo el ser nacional de los costarricenses.

Joaquín Gutiérrez

JOAQUÍN GUTIÉRREZ, ENSAYISTA

Arnoldo Mora Rodríguez

Se suele hablar —y con sobrada razón— de Joaquín Gutiérrez, cuyo centenario de nacimiento hemos celebrado el año pasado, como uno de nuestros mejores novelistas, como gran poeta, como autor de cuentos infantiles, alguno de ellos convertido en clásico de la literatura universal; de Joaquín Gutiérrez periodista, crítico literario o analista político. Pero en estas líneas me propongo delinear a un Joaquín Gutiérrez filósofo de la vida y del arte, filósofo de la historia y de la política, filósofo del lenguaje poético y del teatro y, con ello, develar y revelar otra faceta no menos deslumbrante de nuestro autor: Joaquín Gutiérrez ensayista y con sólida formación filosófica.

Efectivamente, en los prólogos a sus traducciones de tres tragedias de W. Shakespeare alude a esos temas con entusiasmo y talento, con lo que nos revela una dimensión poco analizada de su polifacética personalidad literaria; su sólida y profusa erudición, su vasta cultura y hondura reflexiva denotan un Joaquín Gutiérrez estudioso y amante de la filosofía universal.

En el último período de su fecunda trayectoria creativa, el autor ha dejado para la posteridad un testimonio fehaciente de su admiración por Shakespeare, por lo que se dedicó con ímprobo esfuerzo a traducir tres de las más célebres tragedias del Gran Bardo: *El Rey Lear* (Euned, San José, 1981), *Hamlet* (Euned, San José, 1982) y *Macbeth* (Editores Mejicanos Unidos, México, D.F., 1986). Todas esas traducciones vienen precedidas de un largo y erudito prólogo del propio Joaquín; pero con la característica de que, contrariamente a lo que sucede con los prólogos tradicionales, el título genérico de “prólogo” es acompañado de un subtítulo diferente en cada obra traducida.

En la primera de esas obras, *El Rey Lear*, al prólogo lo acompaña el subtítulo “De este lado de la idolatría”, haciendo con ello alusión a la tempranera advertencia del gran dramaturgo contemporáneo y amigo de Shakespeare, Ben Jonson, quien nos prevenía y se prevenía a sí mismo, de no convertir la admiración por Shakespeare en una verdadera idolatría. El prólogo de

Joaquín Gutiérrez paradójicamente cita efusivamente la advertencia de Ben Jonson, pero no la sigue, ya que todo este prólogo destila una admiración sin límites por el Gran Bardo.

De igual número de páginas (doce en concreto) pero desplegando una mayor erudición y densidad de pensamiento, es el prólogo a la segunda tragedia, traducida al año siguiente, *Hamlet*. El prólogo se titula “Lo demás es silencio”, palabras que pronuncia el desdichado héroe al morir. Es evidente que, con este título, Joaquín expresa su admiración no sólo por Shakespeare en general, sino por la tragedia *Hamlet* en particular.

Finalmente, el prólogo a la última tragedia de Shakespeare traducida por Gutiérrez es más extenso que los dos anteriores; lleva por título simplemente *Shakespeare*; más aún, está subdividido en párrafos numerados con la grafía romana. Esta simple observación nos permite colegir que Joaquín Gutiérrez no se contentó con escribir lo que se suele entender por un prólogo, si bien los escritos que analizamos cumplen esa función, cual es la de reseñar las fuentes en que se inspiró, los textos originales, las principales traducciones que tuvo ante sus ojos a la hora de hacer la propia y la justificación de los cambios y modificaciones que introdujo en su traducción. Joaquín Gutiérrez suele hacer eso pero al final de su prólogo y sin darle el énfasis que sí le da al texto que lo precede.

Si excluimos esta última parte, que cumple las funciones de un prólogo tradicional, le quitamos la palabra “prólogo” al encabezamiento, y separamos el texto del resto de la obra, podríamos fácilmente publicar su contenido como un ensayo aparte, original e independiente. Esto nos prueba que los prólogos de Joaquín son verdaderos ensayos sobre la obra del gran dramaturgo inglés; es un Joaquín Gutiérrez dándonos su propia interpretación de Shakespeare, lo que para él significa el poeta inglés, el porqué de su amor entrañable hacia el dramaturgo isabelino y su queja de no haberlo conocido por esos días en que aún era joven.

Pero hay más aún. Joaquín en esos prólogos-ensayos se adentra en los meandros propios del pensar filosófico y nos dice, a manera de confesión, lo que es para él, Joaquín Gutiérrez Mangel, la poesía, el lenguaje, la tragedia, el sentido último de la vida, tanto de sí mismo, como del hombre en general; casi sin percatarnos descubrimos con admiración y sorpresa un Joaquín

Gutiérrez filósofo, un literato que hace una pausa en su quehacer creador y se pregunta sobre el porqué del hombre mismo y de su existencia, ya que esta parece escapar a toda explicación o justificación racional, dejando como Macbeth la última palabra al delirio y a la demencia. La pregunta tan existencial del absurdo de Camus, o el sinsentido de Sartre, reaparecen de nuevo, pero esta vez con palabras de Shakespeare puestas en labios de Macbeth: “La vida es sólo...un cuento que un idiota cuenta lleno de estruendo y furia, que nada significa”. Lo cual nos recuerda la sentencia apabullante de Sartre: “El hombre es una pasión inútil”.

Pero veamos más en detalle y en sus textos mismos, el pensamiento filosófico de Joaquín Gutiérrez. Para nuestro autor, el arte no tiene como fin simplemente deleitarnos, al menos cuando aludimos a las grandes obras, sobre todo a aquellas que alcanzan la más alta cima de lo trágico; es allí donde aparece la eterna pregunta sobre qué es el hombre. Ya desde su primer prólogo, Gutiérrez formula esa pregunta, a la que se reduce todo el quehacer filosófico, según Kant. En su prólogo a *El Rey Lear*, escribe Joaquín: “Y obtenemos así –se refiere a la obra que está prolongando– extraños derroteros para buscar la respuesta a la pregunta eterna, Qué es el hombre”. Para Joaquín está claro que no se trata del hombre aislado, como una entelequia intelectual, sino de un hombre entre los hombres, como diría Sartre como colofón de su drama *El diablo y Dios*. Joaquín lo dice en estos términos: “El hombre en su dónde y en su cuándo” (pg. XV); a renglón seguido añade como para enfatizar sobre el carácter estrictamente filosófico de la cuestión: “Y la obra se traslada con facilidad de lo singular concreto a lo universal abstracto gracias a la localización de las escenas y a un tiempo histórico debidamente difuminado, para que no pensemos que se trata tan sólo de un momento histórico concreto, sino de cualquier tiempo, y no tan sólo de un pequeño reino geográfico, sino de cualquier lugar del planeta” (*Ibidem*).

La respuesta a este interrogante sobre el hombre y su existencia, Joaquín Gutiérrez no la encuentra en una respuesta racional, sea de la filosofía, sea de la ciencia, sino en el arte. Dada la complejidad de la condición humana, sólo los grandes genios del arte literario han podido, si no descifrarlo, al menos penetrar con suficiente hondura como para darnos una palabra orientadora, la única que nos puede servir de luz y guía en el laberinto de la existencia. En su prólogo a *Hamlet*, Joaquín lo dice con estas palabras:

Y quien sólo quiere ponerle etiquetas a Hamlet es porque concibe el corazón humano compartimentado en amplios salones iluminados “a giorno” cuando sabemos que no es así. Que esos supuestos salones etiquetados y numerados no existen, ya que son en realidad múltiples, tortuosas y oscuras galerías dispuestas a formar un intrincado y gigantesco laberinto, que tan sólo unos pocos hombres, llamados Shakespeare, Dostoyewsky, Chejov o Stendhal han sido los únicos que han logrado penetrar ese laberinto, avanzar un trecho e intuir el resto, deslumbrados por una fosforescencia, asaz misteriosa también, llamada la genialidad (p. XIX).

Por eso sólo el arte posee un valor eterno para nuestro autor; sólo el arte inmortaliza a los hombres, tanto en los grandes momentos de la historia como en las oscuras pequeñeces de lo cotidiano. Joaquín lo dice, de nuevo prolongando *Hamlet*, en un hermoso y largo texto que no resisto a la tentación de transcribir en su integralidad:

Y al decir lo anterior comenzamos a comprender la irresistible atracción que han ejercido y ejercerán eternamente sobre la humanidad las grandes creaciones literarias. Pensémoslo así: Inglaterra en el año 1600 tenía cinco millones de habitantes. ¿Y dónde están todos ellos? ¿Dónde los toneleros y los frailes, los galanes y las damiselas, los corsarios y estudiantes, los nobles y soldados, los posaderos y las prostitutas, todos reales, todos de carne y sangre, que fueron los coetáneos de Shakespeare? Desaparecieron todos. Volvieron, como diría Hamlet, “junto al polvo, su pariente”. Y en cambio viven y vivirán eternamente seres que comenzaron a vivir como una simple ensoñación, se convirtieron luego en siluetas de papel y tinta y terminaron por ser hermosamente corpóreos. “Y entonces vemos con asombro que los hombres que hace la naturaleza –o los Dioses– son pobres creaturas no sólo mortales sino putrescibles y que en cambio las grandes creaciones de la imaginación, llámense Ulises o Madame Bovary, Medea o Laurencia, Gargantúa o el Quijote, Gulliver o Hamlet, son impurescibles e inmortales” (pp. XIX-XX).

Pero Joaquín Gutierrez no hace metafísica abstracta; sitúa, tanto a Shakespeare como a las obras traducidas y estudiadas en su momento histórico con

toda su complejidad política, social y cultural. Joaquín no divide ni analiza al hombre individual William Shakespeare, sino que lo separa de su obra como hiciera Miguel de Unamuno cuando decía que sentía más interés por Don Quijote que por Miguel de Cervantes. Joaquín no cree en un arte separado del devenir histórico, ni en artistas imbuidos de una especie de iluminación sobrenatural, como creyeron los románticos; muy al contrario, Joaquín Gutiérrez maneja la crítica textual y la crítica histórica, incluso la crítica ideológica, de manera magistral, demostrando un pleno conocimiento de los más actuales métodos de la crítica literaria, tanto inmanente como socio-histórica. Así, hablando de la metamorfosis existencial sufrida por Lear a través de toda su tragedia, Joaquín emplea categorías del materialismo dialéctico para comprender lo que quiso decirnos el Gran Bardo. He aquí lo que nos dice Gutiérrez:

Al despojarse de su vida anterior, con sus cegueras y vanidades –como simbólicamente lo ejecuta al arrancarse sus vestiduras durante la tempestad– de lo que se desprende Lear en realidad es de su falsa conciencia, adquirida en su medio y en su clase, y al hacerlo así logra entender todos los males del cuerpo social de su época como no lo consigue en ese grado ningún otro personaje shakesperiano (p.XII).

No es mi propósito abundar más en otros temas filosóficos o cercanos a la filosofía que son tratados con gran madurez y palabras inspiradas por el maestro Joaquín Gutiérrez. Lo dicho tan sólo pretende demostrar lo que nos propusimos poner de relieve a la luz de la hipótesis inicial, a saber, demostrar la gran hondura del pensamiento y la hermosa pluma de escritor que contienen esos singulares prólogos que Joaquín Gutiérrez creara para encabezar sus traducciones a las tragedias mayores de Shakespeare y que constituyen verdaderas obras maestras del ensayo costarricense. Joaquín Gutiérrez novelista, poeta, cuentista, periodista, crítico literario y analista político, también es un excelente y consumado ensayista filosófico. Por eso en este centenario de su nacimiento la mejor manera de honrar su memoria es cultivar su legado en todas sus polifacéticas manifestaciones.

LA PRODUCCIÓN LITERARIA DE JOAQUÍN GUTIÉRREZ*

Álvaro Quesada Soto

Introducción

Joaquín Gutiérrez nace en Costa Rica en 1918: ahí se inicia en la literatura, ahí publica sus primeros libros de poesía y ahí nacen también sus preocupaciones sociales y políticas al lado del Partido Comunista. Ahí se definió, desde su juventud, lo que serían los dos grandes ejes de su vida y su obra: la literatura y la política. Muy joven, sin cumplir aún los treinta años, se trasladó a Chile, país al que habría de ligar su existencia en los siguientes treinta años: ahí maduran sus actividades políticas y literarias y ahí publica sus primeras novelas, que le otorgan renombre internacional. Desde ahí viaja como periodista, traductor y activista político por todo el mundo: China, Rusia, Vietnam, Europa y diversos países de América Latina, son esporádicos lugares de residencia y tema para sus numerosas crónicas de viaje. Nunca, sin embargo, renuncia a su nacionalidad costarricense. Tras el golpe de estado en Chile en 1973, regresa a su país de origen, donde reinicia

* Este texto fue ordenado a partir del artículo “Joaquín Gutiérrez en la prensa chilena” (que también se publica independiente), y otros textos que sobre la obra de Gutiérrez se encontraron en los archivos del investigador. No se puede afirmar con certeza si ya estaba totalmente concluido; sin embargo, los contenidos aquí ordenados tienen gran coherencia cronológica y temática, así como conclusiones que manifiestan una lógica discursiva impecable.

El texto forma parte del volumen Quesada Soto, Álvaro. *Rutas de Subversión*. La novela de los años cuarenta. Amalia Chaverri y Gastón Gaínza, Editores. Colección Identidad Cultural. Editorial Universidad de Costa Rica, 2010. Al transcribirlo, se respetaron las normas bibliográficas utilizadas por el autor.

sus actividades literarias y políticas –ahí publica sus dos últimas novelas y es candidato a Vicepresidente de la República– y se inicia en dos nuevas actividades: se convierte en profesor universitario –la Universidad de Costa Rica le confiere en 1992 el Doctorado Honoris Causa– y en traductor de las obras de William Shakespeare. Todas sus novelas, excepto la última –escrita paradójicamente en Costa Rica–, por sus temas, personajes, situaciones y lenguaje, están ligadas a su país de origen.

Esa doble adhesión –costarricense y cosmopolita– define su personalidad así como el lugar y las características de su obra novelística dentro del conjunto de la literatura costarricense y latinoamericana. Joaquín Gutiérrez se inicia como novelista en la década de 1940, en una época en que hacían crisis los modelos liberales y positivistas de la nación, y las escuelas literarias ligadas a esos modelos. Era la época en que se debatía el agotamiento del costumbrismo, el nativismo y el criollismo, basados en gran medida en el paradigma naturalista y en la relación mecánica y determinista entre el individuo y el medio ambiente natural o social. Las nuevas escrituras de vanguardia, por otra parte, socavaban la solidez o la unidad del sujeto individual, la transparencia del discurso, y las representaciones tradicionales sobre los vínculos entre individuo y sociedad, o entre el deseo, la conciencia, la palabra y la realidad, que aseguraban validez y verosimilitud al realismo literario tradicional.

En un artículo publicado en la revista costarricense *Repertorio Americano* en 1948, en la misma época en que aparecían publicadas en Chile sus primeras novelas, Joaquín Gutiérrez esboza su versión de las diversas corrientes que influyeron en el desarrollo literario de la América Latina y señala cuál debería ser, en su criterio, la posición de los nuevos escritores en el panorama literario contemporáneo. Compara la literatura con un juego de billar: varios hombres que pretenden jugar con una única bola representan distintas corrientes literarias con una visión unilateral o parcial de la literatura y del mundo. El naturalista juega con una bola verde: “su bola se llama el mundo de los objetos y él vive prendido de las leyes de la mecánica... Su mundo es un mundo refractado, con dos planos, carente de una perspectiva en profundidad”. Responde a una época en que “el escritor describe la naturaleza que lo rodea y le adjudica así el papel de héroe principal”.

El segundo jugador corresponde al romántico que juega con “una hermosa bola rosada que está sola, desamparadamente sola... Su mundo se llama el mundo de los afectos, de las emociones. Vive subido en la copa del árbol de las pasiones, lo remece de vez en cuando y logra que de él se desprendan jugosos frutos”. Responde a una época en que el artista describe la lucha del hombre con la naturaleza, “una lucha apasionada, totalmente despersonalizada, centrado el interés en la ilusión de la lucha misma”.

Un tercer jugador representa al “Joycismo” experimental y vanguardista: “aquí el jugador tiene una bola color amarillo y juega sin tener la posibilidad de hacer nunca una carambola. Este hombre ya no vive subido en la copa del árbol sino que ha naufragado entre sus raíces, se mueve en el mundo subconsciente, caldo negro que agita con un palito, como puede hacerse en un pantano, para oler las emanaciones fétidas que surgen”. El conocimiento y la representación de ese oscuro inframundo “no es sino en nuestro siglo que se sistematiza en forma cabal”.¹

Finalmente, cabe una cuarta posibilidad, la de un “realismo integral” al que habrían pertenecido “los grandes maestros del taco”.² Estos juegan “un billar completo”, con tres bolas y se ubican “en una posición privilegiada, por encima del billar (...) en tal forma que su obra domina no sólo el juego, no sólo las reacciones de los espectadores inmediatos, sino también todos los movimientos de la colmena humana allí congregada, y (...) los grandes movimientos de los pueblos, todo un reflejo de su tiempo y su espacio y mil otras cuestiones endiablidamente complicadas”.³ El “realismo integral” correspondería a una época en que “la naturaleza retrocede, se conforma con un modesto papel de telón de fondo y surge el hombre integral, sabiamente enraizado a su época, sujeto a las interacciones del medio, hombre individual y hombre social, en suma hombre cabal y completo”.⁴

1 Gutiérrez, Joaquín. “Una teoría sobre el billar literario”, San José: *Repertorio Americano*, 44, 5, 1948: 76.

2 *Ibidem.*

3 *Ibidem.*

4 *Ibidem.*

El articulista parece defender la existencia de una evolución en la historia de la literatura latinoamericana que obligaría a reconocer como superadas las escuelas correspondientes a las dos primeras etapas y a situarse en una nueva etapa en donde la cuarta escuela habría de incluir y asimilar a la tercera. No obstante, reconoce que al momento de escribir su artículo las etapas superadas no han desaparecido todavía y las escuelas correspondientes a esas etapas, si bien han perdido su vigencia histórica, no han dejado aún de existir y ejercer fuerza e influencia sobre las prácticas literarias contemporáneas.

Estas concepciones parecieran traslucir una posición ambivalente con respecto al realismo literario de Georg Lukács.⁵ Por una parte, recogen su postulado fundamental: la literatura como reflejo o representación de la realidad, postulado que lleva al siguiente corolario: la calidad literaria se define según la capacidad del texto para captar la totalidad de la realidad. Por otra parte, ejerce una crítica al realismo tradicional, criollista o naturalista, que ofrece una imagen limitada o unilateral de la realidad, que ignora la complejidad de las relaciones entre individuo y sociedad o discurso y realidad.

Una actitud también ambivalente se muestra ante el vanguardismo y la literatura experimental. Por un lado, se rechaza su presupuesto fundamental: la negación o debilitación del carácter instrumental del discurso, la duda en el posible acceso a una realidad objetiva situada más allá del discurso mismo sobre la realidad, presupuesto que trae como corolario una literatura hasta cierto punto solipsista, que reflexiona sobre sí misma, sobre las convenciones y mecanismos que rigen la elaboración y el tráfico de los discursos. Pero, al mismo tiempo, se advierte una valoración positiva del vanguardismo, por su incorporación a la literatura de nuevas técnicas y procedimientos, su apertura a otras áreas inéditas del comportamiento humano y la producción discursiva.

Algunos textos narrativos de Gutiérrez, en los cuales se reflexiona sobre las convenciones literarias o el oficio de escritor,⁶ hacen referencias a esa posición ambivalente entre el realismo y la experimentación, al rechazo de un realismo

5 Ver especialmente Lukács, Georg. *Problemas del realismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1966.

6 Lukács, *Ibidem*.

mecanicista o un vanguardismo solipsista, a la posibilidad de incorporar elementos de la modernidad vanguardista sin renunciar a los presupuestos básicos de la tradición realista: la búsqueda de un nuevo “lugar” desde el cual pudiera plantearse un discurso literario más complejo para dar cuenta de las relaciones entre el escritor y las instancias narrativas, entre la voz del narrador y las voces de los personajes, entre el individuo y la sociedad, entre la conciencia y los discursos o entre la conciencia, la realidad y las instancias del poder.

Es frecuente en la obra de Gutiérrez el juego de indicios que –entrelazado con técnicas que denotan la ruptura con el realismo tradicional y la experimentación– remiten a un realismo que pareciera a veces apuntar a lo autobiográfico y lo testimonial o al regionalismo. Su primera novela, *Manglar*⁷ (1947), introduce en el texto como uno de los personajes a la escritora costarricense Carmen Lyra, quien jugó un papel importante en la formación literaria y política de la generación a la que pertenece Gutiérrez. Su segunda novela *Puerto Limón* (1950) hace referencias históricas concretas a la huelga de los trabajadores bananeros costarricenses en 1934, e introduce como parte de la ficción la entrevista histórica entre el presidente Ricardo Jiménez, identificado en el texto con su nombre, y el líder comunista Manuel Mora, cuyo nombre no es mencionado, pero al cual se le describe con rasgos que permiten fácilmente identificarlo. En el relato *La hoja de aire* (1968), concebido como el testimonio de un narrador que transmite a sus lectores la historia contada por un interlocutor que es a su vez el protagonista del relato, el personaje hace una referencia irónica a la incongruencia entre esa historia y el carácter instrumental y edificante que por sus concepciones ideológicas debiera asignar el narrador –identificado en el texto con el nombre del autora la literatura: “¿Para qué insistís en que te cuente esta historia que no es ejemplar, ni épica, ni gira en torno a un héroe positivo de los que a vos te gustan? (...) Vos que sos tan materialista podrías explicármelo todo. Y no me vengás con que eso de la hoja de aire es sólo un símbolo y que los símbolos no corresponden a una realidad concreta...” (OC, III, 161-176).⁸

7 Gutiérrez, Joaquín. *Obras completas*, tomo 1. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1988:1-127.

8 En adelante, las citas correspondientes a las *Obras Completas* se identificarán con las siglas OC, seguidas del tomo y número de página correspondientes.

Especialmente rica en reflexiones sobre la literatura es la última novela del autor, *¿Te acordás, hermano?* (1979), (OC, tomo III, 11-170) novela de aprendizaje –como todas las de Gutiérrez– en donde el aprendizaje literario corre parejo con el aprendizaje político. Al igual que en *La hoja de aire*, el narrador es un escritor al que se le asignan algunos rasgos biográficos que lo asemejan al autor. A diferencia del anterior relato, el narrador es aquí el mismo protagonista, y además de los rasgos que lo identifican con el autor se le asignan otros que lo distinguen de él. La actitud ambivalente entre el realismo y la experimentación está presente no sólo en la escritura de la novela, sino también en las reflexiones y discusiones explícitas que se llevan a cabo entre los personajes, y en la actitud ambigua –entre la atracción y el distanciamiento– hacia el personaje de El Marqués, quien funge como mentor literario del protagonista. Desde su primera entrevista aquél adquiere “de una manera indefinible” cierta superioridad sobre éste al hacerle evidente las dificultades del trato con las palabras: “Para hacer un cuento, tú o yo o Chejov, o quien sea, sólo contamos con tres o cuatro mil palabras. No nos dan más... Por eso no podemos darnos el lujo de derrochar, de desperdiciar ni una sola palabra. Cada una debe ser de terciopelo o cuero de culebra; vibrar, vociferar o susurrar. Además deben amarse todas entre sí, como en una colmena; besarse, arder juntas... Detrás de cada palabra debe estar la vida acechando. Y el lector debe sentir de algún modo eso: que detrás de cada palabra está palpitante la vida” (OC, III: 13). El Marqués califica de “catecismo” las argumentaciones del narrador acerca de la importancia determinante de la clase social, la ideología o la visión del mundo en la obra del escritor. “Porque no se escribe sólo con el cerebro”.

Ahí tienes a Kafka. Se escribe con el prepucio, con las nostalgias, las frustraciones, los sueños de la infancia, la chuleta que te cayó pesada al almuerzo... Y además, mira que soy generoso, con alguna que otra ideílla sacada de aquí o de allá, pero que jamás puede constituir una ideología. Y menos coherente” (OC, III: 34). Y en su voz se expresa una referencia irónica –que recuerda la interpelación que hace el protagonista de *La hoja de aire* al narrador identificado como el autor– a cierta incongruencia entre el “catecismo” del realismo socialista y la literatura que escribe el narrador: “–Algún día me vas a explicar por qué en esta época de represión tú escribes esos cuentitos tuyos de caramelo. Y no esos OOOTROS en que se note tu gran visión del MUUUUNDO y de la VIIIDA. Y esa observación de malamadre me dejó

varios días con la sensación de andar con una muela cariada...” (OC, III: 37). Otras reflexiones del Marqués parecen más bien desarrollar algunas de las observaciones contenidas en “La teoría del billar literario”, sobre la caducidad del naturalismo y el criollismo, vigentes en la literatura latinoamericana de la primera mitad del siglo, y la necesidad de elaborar un nuevo lenguaje y nuevas formas de expresión literaria.

¡Demasiado decimonónicos en la forma y demasiado serviles de la callosa indiferencia del objetivismo burgués en los contenidos... Y el lenguaje, chico! Si todavía escribimos como quien cuenta centavos... No has visto que las novelas latinoamericanas parecen tiendas de zapatos? Todo en estanterías y en cajitas. Todo muy ordenadito. Y tan tontas. Aunque tampoco pensarse el pensamiento, que es lo que vienen haciendo los europeos, que ya no tienen qué contar y lo siguen contando como quien come mocos (...) Nuestros narradores tienen que botar primero todo ese lastre. La mazamorra romántica y el trasero espantoso del monumento a Balzac. Y dignificar la palabra, sacarla del pantano del descriptivismo, hacerla comer con los dedos, quitarle las crinolinas. Qué horrenda la indigencia verbal de nuestros criollistas! Tampoco la búsqueda gratuita de novedades artificiosas; hacer del oficio de escribir un oficio y no una entretención snob de señoritos ociosos... (OC, III: 115-116).

El Marqués describe así el texto que desea producir: “No, no es una novela. Es un híbrido raro... Con decirte que uno de los personajes es el héroe central de la pesadilla de otro de los personajes. Pero no es el contenido. Ojalá. Son las resbalosas, las equívocas, las inasibles, las malditas formas...” (OC, III: 116).

Unas declaraciones de Joaquín Gutiérrez a la revista *Cuba Internacional* en 1988 amplían esas reflexiones: “Para mí la novela es una sinfonía. En las descripciones y las evocaciones que hace el narrador hay un nivel estilístico y hay otro nivel en el diálogo de los personajes, y el estilo debe ser orquestal, una armonía de lenguajes diferentes... Es un problema de adecuación de palabras, procurar que cada una se sienta cómoda con sus vecinas y no desentone. Lo que decía Mozart: las notas musicales deben amarse entre sí como las abejas de un panal”⁹

9 OC, II, 12-13. Reproducido de *Cuba Internacional*, 10, 1988.

Lo que dice la crítica

Desde la publicación de las primeras obras de Gutiérrez, la crítica de los últimos cincuenta años, desde diversos ángulos y utilizando diversas estrategias apreciativas y metodológicas, descubrió en la estructuración de esos textos el mismo círculo de preocupaciones expresadas explícitamente por el escritor en los textos aludidos, y la anticipación de algunos problemas que al momento de su escritura apenas comenzaban a esbozarse: la superación del realismo criollista y el regionalismo literario, la necesidad en el escritor contemporáneo de enfrentar los problemas planteados por el resquebrajamiento del monologismo y el logocentrismo occidentales,¹⁰ la disolución de la conciencia individual como átomo indivisible y autónomo del comportamiento humano, el descubrimiento del dialogismo del lenguaje, el inconsciente y la ruptura con el orden tradicional de los discursos, la aparición del monólogo interior, nuevas formas de asociación del material signifiante con los significados, la relación más compleja y mediatizada entre individuo y sociedad, entre el deseo y la conciencia o las palabras y las cosas, entre el autor y la escritura, entre las diversas voces que dialogan para construir el sentido del texto.

Ya las reseñas de los primeros libros de poesía de Joaquín Gutiérrez, lo ubican en la línea de una “mutación de la poesía clásica a la expresión poética nueva” de ritmo subconsciente. Se resalta “la gran variedad de figuras originales, la fina sensibilidad para captar lo objetivo en una interpretación poética de extraña forma y de estilizada concepción”. Se registra también el contrapunto desusado de tonalidades y sentimientos contrastantes: el juego de rupturas y parodias, la burla y la ironía apenas disimulan “el palpitar doloroso de una ternura casi evangélica”.¹¹

10 Cfr. Bajtín, M. M. *Problemas de la poética de Dostoyevski*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988: 115.

11 Archivo personal de Joaquín Gutiérrez. Artículo periodístico anónimo publicado el 23 de agosto, 1937 en San José, Costa Rica. No se indica la fuente.

Alberto Baeza¹² señalará más tarde como uno de los aportes de Gutiérrez a la poesía costarricense la introducción de elementos tradicionalmente excluidos del género lírico: la prosa periodística o el documento político, el tono coloquial, familiar, “como de voz dicha en casa”, la unión de lo cotidiano y lo metafísico, el motivo sexual desinhibido, y la mezcla desusada del humor irreverente y la parodia en el tratamiento de temas líricos.

Con la publicación de *Manglar* (1947) y *Puerto Limón* (1950), en Santiago de Chile, la crítica reconoce el surgimiento de un escritor que aporta una palabra propia y una palabra nueva en la narrativa centroamericana y latinoamericana: una escritura original y novedosa que retoma algunos elementos tradicionales del criollismo, sometiéndolos a una radical reestructuración, transformando sus papeles y funciones al mismo tiempo que incorpora nuevas técnicas y procedimientos de escogencia, elabora y redistribuye los materiales literarios en el texto, introduce modificaciones en el desarrollo de la trama argumental, utiliza la combinación de diversas tonalidades y puntos de vista en el discurso narrativo, en la estructuración del mundo o los personajes por parte del narrador, y la apelación a un nuevo tipo de lector que debía jugar un papel más activo, más ágil, en la interpretación del texto.

Por otra parte, las reseñas críticas publicadas en los periódicos chilenos de esos años destacan una escritura original y novedosa, que retoma algunos elementos tradicionales del criollismo, sometiéndolos a una sensible reestructuración, transformando sus papeles y funciones.

(...)

Los primeros comentarios sobre la novela de Gutiérrez no ocultan el desconcierto de los críticos: “*Manglar* es lo más extraño que he leído en los últimos tiempos”, afirma Luis Sánchez Latorre; es una novela que “desconcierta por su técnica y estilo”, confiesa Milton Rossel; es un texto que “sorprende por su aparente inconexión o desvertebramiento”, acota Jorge Enrique Adoum.¹³ Algunos comparan las novelas de Gutiérrez con las del guatemalteco Miguel

12 Baeza Flores, Alberto. *Evolución de la poesía costarricense*. San José: Editorial Costa Rica, 1978: 196.

13 Artículos de 1947, publicados en Santiago de Chile, consultados en el archivo personal de Joaquín Gutiérrez. No se consigna la fuente ni la fecha de publicación.

Ángel Asturias;¹⁴ otros muestran su extrañeza ante un autor centroamericano que rompe con los estereotipos de la literatura “bananera” y “tropical”. Todos reconocen en el autor de *Manglar* y *Puerto Limón* un escritor que se ubica en la línea de un nuevo desarrollo de la novela latinoamericana: “la novela latinoamericana –comenta Adoum a propósito de *Manglar*– a la vez que mira crecer las ciudades clavando sus dientes en el campo, va entrando también en el hombre. En este cruce de la tierra en su extensión y el elemento humano en su profundidad, podría ubicarse Joaquín Gutiérrez, el costarricense”.¹⁵

Los textos de Gutiérrez, en opinión de la crítica, marcan un rompimiento con la novela americana tradicional, centrada en “la lucha del hombre con la naturaleza bravía y con el medio social hostil”, imbuida de “un hálito epopéyico” y “un sentido primitivo de conquista”,¹⁶ con una novela en la que predomina lo pintoresco y descriptivo, la imposición de los hechos sobre lo humano y las matizaciones psicológicas. Gutiérrez se ubicaría en la transición a una novela que muestra “un camino hacia adentro”¹⁷ y toca una nueva fibra introspectiva, en la cual si bien el medio físico, las luchas sociales, el paisaje regional y el lenguaje coloquial, desempeñan una función importante, la realidad exterior –ese manglar “rodeado de vivientes palpitaciones, paisaje desatado en hervor... relampagueante, agónico”¹⁸ se transforma en experiencia interior: aquí “lo realmente novelesco sucede en lo íntimo del alma” de los personajes. Esta nueva novela permanece, no obstante, fiel a sus antiguos cauces: “la misma injusticia despiadada de la tierra, de sus hombres heridos, el mismo éxodo, idéntica rebeldía crece en el interior de este *Manglar*”.¹⁹

14 Schade, G.D. “La novelística de Joaquín Gutiérrez”. San José: *Repertorio Americano*, 49, 16, 1957: 249.

15 Adoum, J. E., *loc. cit.* Cfr. nota 13.

16 Rossel, Milton. “*Manglar*”. 1947. Archivo personal de J. Gutiérrez. No se indica la fuente.

17 Alcalde, A. “*Manglar*”. 1947. Archivo personal de J. Gutiérrez. No se indica la fuente.

18 *Ibid.*

19 *Ibid.*

Así como la tierra y la naturaleza ceden su lugar a los movimientos síquicos o se transforman en signos que hacen referencia a la vida interior de los personajes, así también reconoce la crítica un tratamiento menos directo y explícito, mediatizado por la conciencia de los personajes, de la temática social y política en la novela de Gutiérrez, hecho que no deja de sorprender teniendo en cuenta la militancia comunista del autor. Llama la atención especialmente el tratamiento que da Gutiérrez al tema bananero en *Puerto Limón* o *Murámonos, Federico*, al compararlo con el tratamiento dado al mismo tema unos años antes por su copartidario y compatriota Carlos Luis Fallas en una célebre novela testimonial: *Mamita Yunai* (1941). F. Undurraga Prat²⁰ constata que si bien se adivina la simpatía del autor por los trabajadores y la lucha que sostienen, Gutiérrez “es parco para expresarla”, y la rebelión de los bananeros, amenazadora y por momentos sangrienta, es apenas un fondo movible y bulle donde se agitan intereses e instintos primarios.

Hernán del Solar y Ricardo A. Latchman²¹ señalan una innovación en el tratamiento literario de la huelga: tradicionalmente un hecho semejante era enfocado desde el ángulo de los trabajadores, Gutiérrez lo enfoca desde el punto de vista burgués, pero con una posición crítica hacia los valores burgueses: en palabras de Solar “cruza la línea divisoria y viene a observar la huelga junto a los patronos, vuelto el oído hacia el rumor obrero”.²²

Schade acota que si bien en *Puerto Limón* la huelga es el punto de partida de la novela, “lo más esencial del libro son las acciones y reacciones de los personajes que se encuentran cogidos en esta red de intrigas. Lo que nos conmueve más no son los sufrimientos de las masas en abstracto, sino los agudos dolores psicológicos de los individuos”.²³

20 Undurraga Prat, F. “*Puerto Limón*, novela de Joaquín Gutiérrez”. Santiago de Chile: *El Imparcial*, 12-8-1950.

21 Latchman, R. “*Puerto Limón* por Joaquín Gutiérrez”. Santiago de Chile: *La Nación*, 13 de agosto, 1950. Solar, Hernán del. Santiago de Chile: *Pro-arte*, 1950.

22 Solar, Hernán del., *loc. cit.*

23 Schade, G., *loc. cit.*

Y Ariel Dorfman señala que, si bien en *Murámonos, Federico* el conflicto eje, la lucha de un productor bananero contra una compañía transnacional, podría denominarse “social”, en el texto no se separa el problema individual, la tragedia cotidiana en que cada ser humano se ve envuelto a su pesar, de toda la estructura socioeconómica. La lucha personal de Federico, por sus tierras, su propia dignidad y su derecho a ser hombre, “despierta resonancias paralelas en los demás personajes y secuencias, desarrollando un hirviente y complejo mosaico de la sociedad centroamericana, dibujando un cuadro de la enajenación y la búsqueda de soluciones humanas dentro de marcos estrechos y limitantes”²⁴.

Algo semejante se puede apreciar en la última novela del autor, *¿Te acordás, hermano?* (1979), donde el aprendizaje político, en la lucha clandestina contra la dictadura de González Videla en Chile, corre parejo con el aprendizaje literario y sexual del protagonista.

También percibe la crítica en los textos de Gutiérrez un giro hacia una novela de formación o de aprendizaje²⁵, que construye un modelo distinto de conciencia individual, una relación más compleja entre individuo y sociedad, entre palabra, conciencia y realidad. Los personajes de sus novelas son seres inacabados, en proceso de formación, en un agónico aprendizaje de la libertad, que inician un viaje con doble faz: hacia el interior y hacia el exterior. Son personajes situados –en lo psicológico y en lo social– en una posición inestable o intermedia²⁶: en el período de transición temporal, por una parte, de la adolescencia a la juventud o de la juventud a la madurez, entre las compulsiones morales y las pulsiones sexuales; en el tránsito espacial, por otra parte, desde un mundo de contornos conocidos, cerrado y protegido por normas firmes e inequívocas, a regiones geográficas periféricas y

24 Dorfman, A., “Prólogo”. *Murámonos, Federico*. San José: Editorial Costa Rica. 1973: 9. Algunas opiniones citadas a continuación son parte del artículo “Joaquín Gutiérrez en la prensa chilena”, que aparece luego en forma independiente. El objetivo de esta repetición es dar, en este artículo, una visión integral. (Véase nota (*) de los editores al inicio de capítulo).

25 Bogantes Z., Claudio. *La narrativa socialrealista en Costa Rica (1900- 1950)*. Aarhus: Aarhus University Press, Dinamarca, 1990: 257.

26 *Ibid.*

convulsas del territorio costarricense, a un mundo desconocido y abierto, donde se ponen a prueba los valores y las normas aprendidas y se inicia un agónico proceso de aprendizaje, destrucción y gestación. Casi todos los críticos reconocen como uno de los rasgos propios de la novelística de Joaquín Gutiérrez, un relato en donde el aprendizaje sexual corre parejo con el aprendizaje social o político, y ambos procesos se llevan a cabo en la periferia de la conciencia de los personajes, en el punto donde se trastocan los límites entre impulsos internos y compulsiones externas, donde se gesta el sutil juego de identificación y rechazo con las instancias del poder y la autoridad, con la moral y el orden social, transmitidos por la educación, la religión y la familia o las instituciones económicas y políticas, instancias todas que imponen los frágiles límites entre lo permitido y lo prohibido, entre el deseo, la realidad y la utopía. En el texto se establece para los personajes “una distancia entre el objetivo elegido por la realidad y su medio, y otro, elaborado lentamente, un espacio abierto para colocar la vida. Es en este espacio donde Gutiérrez modela, con distintos elementos técnicos: monólogo interior, contraposición, asociación de ideas, sonidos, colores, simultaneidad de ritmos y procesos en el desarrollo de la trama, la raíz de sus personajes”.²⁷ Tanto Alfonso Alcalde como Hernán del Solar percibieron, en sus reseñas críticas de *Manglar*, un vínculo entre los propósitos de esta nueva novela de formación y los procedimientos técnicos innovadores que introduce Gutiérrez en la elaboración de sus textos. Esta novela –señala del Solar– no presenta, como las novelas habituales, el desarrollo de un argumento para mostrar ordenadamente cómo se forma, crece y llega a su desenlace un hecho que atañe a un héroe. Aquí no hay un hecho capital que determine a la protagonista de una vez y para siempre. Esta se encuentra “en constante formación, en constante derrumbamiento, cada uno de sus días es fin y comienzo, vitalmente entrelazados, confundiéndose. Vemos aquí irrumpir la vida de repente, y transcurrir de acuerdo con sus leyes, en ocasiones tan impenetrablemente secretas que toda ordenación es imposible”. El texto se construye como un “conjunto de acciones y reacciones desparramadas por el espacio y el tiempo, en relación no siempre visible”.²⁸

27 Alcalde, *loc.cit*

28 Solar, Hernán del. *loc. cit.*

La historia de la formación de una conciencia exige una trama regida por otra lógica: la crítica percibe la utilización de diversos procedimientos técnicos cercanos al psicoanálisis o el surrealismo, al montaje cinematográfico, a los dispositivos elaborados por Joyce y Faulkner para desarrollar un discurso que rompa con la lógica mecanicista del argumento tradicional –sucesión concatenada y lineal de hechos que llevan a un desenlace y una conclusión– e introduce un discurso desvertebrado, con cortes espacio-temporales, simultaneidad de acciones y puntos de vista distintos, monólogos interiores y un final abierto que termina donde se inicia una nueva aventura: un discurso que por momentos se acerca a la lógica de las asociaciones libres e intemporales que rigen las manifestaciones del inconsciente y el mundo de lo onírico o a la exposición, con distintos tonos, matices y variaciones, de algunos temas o motivos, propios de la composición musical o lírica. El resultado es esa trama aparentemente inconexa y desvertebrada a la que aludía Adoum, y un lenguaje más alusivo e insinuante que denotativo o referencial: un lenguaje que juega con la música de las palabras, las asociaciones inesperadas de imágenes, sensaciones y recuerdos; un lenguaje que se asemeja a “un concierto donde se unen y reúnen voces en un presente simultáneo casi, con el pretérito y el devenir”.²⁹

El resultado es también una escritura que combina de manera poco canónica recursos narrativos heterogéneos. El impulso épico o la voluntad objetiva de la crónica social, el cuadro costumbrista o el esbozo satírico y paródico, se engarzan mediante ágiles transiciones con los movimientos subjetivos, las traslaciones líricas, el monólogo interior. De la misma manera se diluyen las transiciones entre la voz o la percepción del narrador y la voz o la percepción de los personajes: da la impresión de que el primero desaparece o renuncia a su prerrogativa tradicional de definir y juzgar a los otros, para colocarse en una posición no marcada, que puede interpretarse en algunos casos como un efecto de “sequedad”, de “dureza indiferente” por parte del autor al cual pareciera no importarle la suerte de sus personajes o la opinión que el lector se forme de ellos³⁰; o bien puede también interpretarse como una posición

29 Henri, Emile. “*Manglar*”. Santiago de Chile: *El Mundo*, 27 de julio, 1947.

30 Alone. “*Manglar*. Novela de Joaquín Gutiérrez”. Santiago de Chile: *El Mercurio*, 15 de octubre, 1947.

menos autoritaria del narrador, que concede una mayor libertad de expresión a sus personajes y los deja libres, sin intervenir en la vida de ellos³¹. Esa nueva escritura exigía también un nuevo ejercicio de lectura, hecho al que hacía referencia Milton Rossel; según este crítico, en las novelas de Gutiérrez “la ilación de los hechos la obtiene el propio lector no alejándose de la atmósfera novelesca y guiándose por el protagonista, que está siempre presente en la acción, en forma directa o indirecta. Esta manera insinuada de desarrollar los sucesos exige del lector una mayor concentración, pues él tiene que ir conectando los hilos apenas perceptibles que le ofrece el autor”.³²

Por otra parte, la crítica costarricense de la década de 1980 se preocupó especialmente por ubicar el lugar que ocupa Joaquín Gutiérrez en el desarrollo de la literatura de su país y establecer su vinculación con las tradiciones literarias anteriores y con los escritores contemporáneos suyos.

Manuel Picado³³ detecta en la base de la producción narrativa de los autores que se inician en la década de 1940 –la llamada en Costa Rica “Generación de 1940”– una crisis en el modo tradicional de narrar, crisis bajo la cual subyacen diversas posiciones epistemológicas con respecto al estatuto del lenguaje y la literatura. La narración tradicional partía de la representación del escritor como “un sujeto libre e incondicionado, ante el cual se ofrecería en posición de exterioridad y con carácter de instrumento, un objeto llamado lenguaje, el cual sería más o menos preciso para sus fines de comunicación y expresión”.³⁴ Dentro de esas representaciones “la literatura no sólo está sometida a la legalidad propia del discurso sino también –cuando no de manera exclusiva– a las leyes de la realidad, de la cual el lenguaje literario ofrecería una imagen”.³⁵ Las investigaciones psicoanalíticas y las nuevas reflexiones sobre el lenguaje y la literatura, afirma Picado, han hecho entrar en crisis aquellas representaciones e introducido una nueva concepción que reconoce al “sujeto como realidad que se constituye en el ejercicio históricamente dado

31 Solar, *loc. cit.*

32 Rossel, *op cit*

33 Picado, M. *Literatura/Ideología/Crítica*. San José: Editorial Costa Rica, 1983.

34 *Ibidem*, 50.

35 *Ibidem*, 30.

de los discursos, es decir, como efecto (o defecto) de lenguaje, antes que como individuo libre que se apropiaría con mayor o menor plenitud de la instancia simbólica”.³⁶ Es en el interior de esta ruptura donde se podría ubicar la crisis del modo tradicional de narrar que se advierte en la llamada “Generación de 1940”. Por su posición con respecto a esta crisis esos autores podrían ser ubicados, según Picado, en dos grandes vertientes: una, en la que estarían escritores como Fabián Dobles y Carlos Luis Fallas, marcaría la consolidación del modo tradicional de narrar; otra, en la que se ubicarían escritores como Joaquín Gutiérrez y Yolanda Oreamuno marcaría “el ingreso de la novela costarricense en la crisis de la narración contemporánea y la búsqueda formal que eso trae consigo”.³⁷

En el mismo sentido apuntan las observaciones de Seidy Araya, en un estudio estructural de *Manglar*.³⁸ Araya define ese texto como un “relato de transición” entre el relato tradicional y el moderno, caracterizado este último por el paso de un narrador que jerarquiza el mundo con criterios definidos y explícitos, a un nuevo modo de narrar que se define por la pérdida de jerarquía del narrador en la estructuración ideológica del mundo narrado. Contrario a lo usual en la novela costarricense de la primera mitad de este siglo, en *Manglar* el narrador emplea una focalización múltiple, “no jerarquiza el mundo con criterios definidos y explícitos, reduce su discurso narrativizado para dejar a los personajes en libertad de utilizar el discurso directo e inmediato o engarzar la enunciación de ellos con la suya en el indirecto libre”.³⁹

En uno de los más agudos textos críticos sobre Joaquín Gutiérrez, Sonia Marta Mora⁴⁰ retoma los planteamientos de Mijaíl Bajtín⁴¹ sobre “monólogo”

36 *Ibidem*, 50

37 *Ibidem*, 54.

38 Araya Solano, S. “Rasgos tradicionales y modernos del discurso en *Manglar*”. Universidad Nacional, Heredia: *Nuevo Humanismo*, 4, 1983: 23-24.

39 *Ibidem*, 40.

40 Mora, S. M. “Joaquín Gutiérrez y la culminación de la novela costarricense”. Pittsburgh: *Revista Iberoamericana*, LIII, (138-139), 1987: 245-263. Una versión resumida se encuentra en *Kañina. Revista de artes y letras de la Universidad de Costa Rica*, XII, 2, 1988: 23-27.

41 Cfr. principalmente Bajtín, M. M., *Problemas de la poética de Dostoyevski*, ya mencionada y *Teoría estética de la novela*. Madrid: *Taurus*, 1989.

y “diálogo” como extremos opuestos del conocimiento y la comunicación humana, o “novela monológica” y “novela polifónica” como tipos opuestos de discurso novelesco, para estudiar la novela *Murámonos*, *Federico* y determinar la posición sui géneris de su autor en la novelística de su país. La novelística costarricense de la primera mitad del siglo XX, señala Mora, mantuvo una línea monológica de desarrollo, caracterizada por una fuerte tendencia centralizadora hacia la palabra única, hacia una verdad que se trata de imponer al mundo, restándole a éste riqueza y heterogeneidad. Hay en estas novelas una suerte de conciencia superior, que domina el sentido global del cosmos y el movimiento de cada personaje. En este contexto el pensamiento del ‘otro’ no puede ser objeto de representación verdadera. Joaquín Gutiérrez, a juicio de Mora, manifiesta una apertura hacia la polifonía, hacia la creación de una forma artística especial, caracterizada por la heterogeneidad y la diversidad, que consigue superar las tendencias centralizadoras de la escritura y el mito de la palabra verdadera, segura e inmóvil. En la novela de Gutiérrez se presenta un mundo en crisis, mediante un choque continuo entre múltiples y variadas voces, que adquieren una existencia relativamente autónoma, sin resultar asimiladas por una conciencia superior. Gracias a esto se funda un mundo plural que no se sostiene en un acento único. El texto novelístico de Gutiérrez utiliza múltiples modalidades discursivas que definen un constante cruce de voces. La palabra del narrador nunca aparece aislada sino atravesada por las voces de los distintos personajes, lo que produce un continuo efecto de estilo indirecto libre que generaliza una fuerte sensación de diálogo y choque de perspectivas. De igual forma, el discurso de los personajes aparece cruzado por las palabras de otras conciencias que impiden el establecimiento de una lengua única. La polifonía textual, afirma Mora, apunta en última instancia a la manifestación del rechazo a un mundo dominado por la decadencia y la destrucción; la confianza en la capacidad de lucha del hombre, en su tendencia a lo auténtico, por descubrir una dimensión de porvenir que se “abra a la esperanza en un gesto que rechaza la tendencia a la sumisión y la asimilación al modelo de “realidad” impuesto por el poder y la dominación”.⁴²

Dos estudios amplios, de publicación reciente, aluden también al papel de la novela de Gutiérrez en el desarrollo de la literatura costarricense: *La*

42 Mora, S. M., *Ibidem* 255.

narrativa socialrealista en Costa Rica (1991), de Claudio Bogantes, y *La casa paterna. Escritura y nación* (1993), de Ovares, Rojas, Carballo y Santander. Ambos trabajos reconocen en los textos de Gutiérrez un nuevo tipo de novela de formación que rompe con algunos de los estereotipos literarios, familiares y sexuales, más arraigados en la novela costarricense e incorpora áreas y discursos tradicionalmente censurados o reprimidos por la literatura nacional, sin renunciar sin embargo a los presupuestos “socialrealistas” (Bogantes) o “neorrealistas” (Ovares *et ál.*) de representación literaria.

Joaquín Gutiérrez en el desarrollo de la narrativa costarricense

La formación de una literatura nacional en Costa Rica se asemeja, en líneas generales, a la formación de otras literaturas nacionales en los países latinoamericanos y, en particular, los centroamericanos. Ese proceso forma parte de un esfuerzo más amplio, la formación o invención de la nación⁴³ que a su vez responde a un esfuerzo de unificación y centralización del poder económico, político e ideológico, alrededor del proyecto nacional de una oligarquía cafetalera que en las últimas décadas del siglo XIX había logrado consolidar su posición como clase hegemónica. Ese proceso pasaba por la gestación de una identidad y una mitología nacionales con sus héroes, su literatura, sus símbolos y tradiciones, que permitieran interiorizar como “propios” de todo habitante del territorio nacional, los intereses y representaciones del poder oligárquico, que sólo muy tangencialmente coincidían con la vida material y cultural, con los deseos y aspiraciones de todos los habitantes.

Nación y enajenación se confunden en el esfuerzo por elaborar un modelo oficial del “ser nacional” que le permite imaginarse como una unidad, un sujeto desde cuyo centro se expresa una identidad, se ordena una realidad y se definen sus límites y contornos. Así, el discurso nacional oligárquico se afirma como una voz monológica cuya unidad imaginaria oculta su conformación múltiple y contradictoria, oculta la existencia de otros sujetos

43 Cfr. Palmer, Steven. “Sociedad anónima, cultura oficial: inventando la nación en Costa Rica”. Molina, I. Y Palmer, S. (editores). *Héroes al gusto y libros de moda*. San José: Editorial Porvenir/Plumsock Mesoamerican Studies, 1992: 169-220.

discursivos cuyas voces y lenguajes reprimidos habitan igualmente el cuerpo de la nación y orientan en gran medida el ser nacional.

La tendencia centrípeta hacia la unidad y la asimilación al modelo oligárquico de identidad o realidad nacionales, oculta, en primer lugar, la existencia del “otro” interior, la tendencia centrífuga hacia una pluralidad de discursos y prácticas culturales propias de otros grupos sociales, cuya existencia en el orden del discurso nacional oligárquico tiende a dominar, reprimir o excluir. Oculta, en segundo lugar, una conflictiva relación con el poder metropolitano: el “otro” exterior, cuyo poder hegemónico exige la subordinación y la asimilación a su propio discurso del poder oligárquico y su proyecto nacional.⁴⁴

Durante la década de 1890, en varios periódicos y revistas se entabló una apasionada polémica en la que “nacionalistas” y “cosmopolitas” discutieron si la vida costarricense –lejana de los modelos europeos introyectados como paradigmas de cultura universal– era suficientemente “poética” como para dar origen a un arte o a una literatura nacionales. Mientras el filólogo y escritor Carlos Gagini se quejaba de que “nadie se ocupa de estudiar nuestro pueblo y sus costumbres desde el punto de vista artístico...”,⁴⁵ el historiador y escritor Ricardo Fernández Guardia argumentaba que sólo los países con muchos siglos de existencia y prosperidad, como los europeos, podían elaborar un arte y una literatura nacionales: “¿Y cuándo –preguntaba– podría decirse el arte o la literatura costarricense? Yo, Dios me lo perdone, me imagino que nunca... Nuestro pueblo es sandío, sin gracia alguna, desprovisto de toda poesía y originalidad que puedan dar nacimiento siquiera a una pobre sensación artística”.⁴⁶

44 Estos y algunos de los problemas esbozados en las líneas que siguen fueron tratados con más amplitud por el autor en: *La formación de la narrativa nacional costarricense (1890-1910)*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1986; *La voz desgarrada*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1988; “Literatura Nacional e identidad nacional”. *Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies*. Canadá. 1992.

45 Gagini, C. “*Hojarascas*”. San José: *Cuartillas*, 28 de mayo, 1894.

46 Fernández Guardia, R. “El nacionalismo en la literatura”. San José: *El Herald de Costa Rica*, 24, 6, 1894.

Ya hacia 1900, sin embargo, se había publicado una serie de obras que la crítica literaria costarricense ha pasado a considerar los primeros clásicos de la literatura nacional. Ya para esta época nadie volvió a poner en duda la posibilidad de que llegara a existir esa literatura: el propio Fernández Guardia publicó en 1901 y 1902 un volumen de cuentos y una comedia de costumbres nacionales. Lo que se planteó a partir de entonces fue el problema del orden que debía fundar (en el doble sentido de fundado y fundador) ese discurso para ser al mismo tiempo “literario” y “nacional”, para satisfacer las exigencias del modelo “universal” de “literatura culta”, introyectado en el discurso oligárquico por el orden del discurso metropolitano, y para legitimar, al mismo tiempo, mediante la exclusión o la distribución jerarquizada y discriminatoria de los discursos y de los estamentos sociales según los géneros y las funciones literarias, un orden “nacional” similar aunque distinto del metropolitano, que respondiera al proyecto hegemónico del poder oligárquico.

En un esfuerzo que busca la homogeneidad, oculta las diferencias y esconde los conflictos, el orden del discurso oligárquico cercena ciertas áreas conflictivas de su modelo literario de identidad o realidad nacional. Así, con un criterio que mezcla el racismo y la discriminación cultural, las áreas que dificultan la identificación imaginaria con los estereotipos de un país blanco, de cultura occidental y homogénea, fueron excluidas del modelo. Ciertos grupos étnicos como indios y negros, algunas regiones geográficas periféricas, como la costa del Caribe —asiento de culturas indígenas y afrocaribeñas, sede de un enclave bananero más poderoso que el propio estado oligárquico— o los enclaves mineros y los vastos latifundios ganaderos del norte no ingresan, hasta muy tardíamente, a la literatura costarricense. El modelo literario de identidad o de realidad nacional se reduce al Valle Central de Costa Rica, asiento de la agricultura cafetalera, y a la repetición de ciertos estereotipos que refuerzan la imagen de un mundo donde los conflictos y las rupturas se mantienen en un ámbito particular y focalizado, un ámbito en el cual se puede controlar su expresión para evitar que se desarrollen hasta romper el tejido social. Tanto los conflictos de clase, como los conflictos entre la conciencia individual y el orden social, se diluyen, subsumidos por la armonía y el concierto de un sistema de tradiciones y costumbres casi rituales, que integra los desajustes y ubica a los hombres, las palabras y los hechos en un mundo ordenado y jerárquico.

El lenguaje y los géneros literarios funcionan también como filtros organizadores y discriminatorios, que definen lo que no se puede decir y ordenan lo que se dice, para asignar a cada persona, a cada palabra y a cada clase o discurso social el lugar desde el cual puede integrarse en el orden del discurso oligárquico sin atentar contra su modelo de identidad y realidad nacionales.

El lenguaje desde el cual se ordena y valora el mundo en las obras literarias, es un lenguaje alejado de los lenguajes coloquiales y vernáculos, un lenguaje formado sobre el modelo de la norma “culto” del castellano peninsular. La identificación con ese lenguaje permitía al orden oligárquico excluir a los grupos populares como sujetos del discurso literario, y sujetos desde los cuales se expresa la identidad nacional en el texto literario. Pero al mismo tiempo que se le excluye como sujeto, se le asigna paradójicamente al pueblo un importante papel como objeto de representación en la literatura nacional. Esto permite a la voz oligárquica distanciarse de la identificación con el otro exterior, afirmar el carácter nacional –incluso nacionalista– de su cultura y disimular el carácter autoritario y excluyente del orden de su discurso, al aparecer éste como una instancia democrática que inserta al pueblo en la cultura y la identidad nacionales.

Así, el lenguaje, las costumbres o los personajes populares solo se admiten en ciertos géneros considerados menores o periféricos con respecto a los géneros canónicos de la literatura europea, como el “cuadro de costumbres”. La asignación genérica es ya un primer factor discriminatorio que indica el carácter ancilar o periférico de esos elementos en la cultura nacional: aparecen en un género donde sólo pueden ser objeto de burla o de cierta estilización folclórica que los reduce a objetos pintorescos. Inserto en el cuadro de costumbres, el campesino pasa así a ser soporte de la identidad nacional, siempre y cuando deje de ser sujeto con voz y conciencia propia, para investir sus palabras y sus actos con la voz anónima, objetivadora y ritual de “la tradición y la costumbre”. El personaje del cuadro costumbrista no es un sujeto con conciencia y voz propias, una persona que se define y define su mundo desde sí misma, sino un objeto sin interioridad, al que define desde el exterior la voz de un narrador “culto” y la voz de la costumbre. La apariencia, el comportamiento y la palabra del personaje popular se agotan en su “tipicidad”, es decir en aquellos rasgos más generales y comunes que lo ubican como soporte típico, que habla, actúa y adquiere sentido al

insertarse como una figura en el juego de órdenes y jerarquías legitimado por la tradición y la costumbre.

Con respecto al europeísmo cosmopolita, el “nacionalismo” costumbrista amplía los límites del discurso literario e incorpora áreas de la vida social y géneros del discurso oral y escrito –el reportaje o cuadro de costumbres periodístico, los géneros del habla vernácula y popular propios de la vida doméstica y familiar, del mercado y la plaza pública, de las oficinas y negocios– que excluía el lenguaje literario “culto”. Pero, por otra parte, la capacidad de esos géneros y lenguajes para funcionar como un punto de vista capaz de organizar y valorar el mundo queda estrictamente delimitado y circunscrito. El texto establece siempre una distancia sensible entre el lenguaje y el punto de vista del narrador “culto” y el lenguaje y la vida de sus personajes populares. Los lenguajes como las clases sociales se intersectan pero no interactúan ni dialogan en el mismo plano. La voz de los personajes populares queda siempre enmarcada y rodeada por la voz de un narrador autoritario que los mira desde fuera, los observa y los fija. La visión nostálgica, entre el distanciamiento burlón y el apego idealizado de las costumbres de la plebe, traducía la posición ambivalente –entre la tradición y el progreso– de los escritores ante la desaparición de los valores y costumbres tradicionales y la irrupción de la modernidad y los valores de cambio capitalistas; traducía también la posición ambivalente –entre la identificación y el rechazo– ante el otro exterior y el otro interior: el discurso literario costumbrista afirmaba la pretensión nacionalista y populista de la cultura oligárquica, al mismo tiempo que fijaba el papel subordinado que debía desempeñar la plebe para conservar la identidad, la armonía y el concierto en el orden del poder oligárquico.

El orden del discurso “occidental”, elaborado e introyectado desde las metrópolis como modelo “universal” de nación, civilización y cultura, se superpone al orden del discurso nacional oligárquico, que se esfuerza por asimilar –sin ser asimilado– su propia voz con la voz del otro, definir una identidad propia –mediante la cual pretende diferenciarse del otro– con palabras ajenas y organizar una realidad “nacional” –es decir independiente y autónoma– imponiendo el orden de un discurso doblemente enajenado, en la medida en que oculta su dependencia del otro exterior y se esfuerza por ocultar la “existencia” del otro interior.

El discurso nacional oligárquico podía identificarse con el discurso “occidental” para descalificar al sujeto legítimo de cultura (lo “otro” de la “civilización” y el “progreso”) al otro interior y legitimar su represión; pero el discurso oligárquico debía también buscar un cierto grado de relación con el otro interior para poder reconocerse y ser reconocido –sin ser “absorbido” o negado por el poder metropolitano– como una “realidad”, un sujeto nacional independiente y soberano. Así, el modelo monológico y eurocéntrico, introyectado por el poder metropolitano como paradigma “universal” de cultura, civilización y progreso, era parcialmente reproducido por el poder oligárquico para construir su propio modelo de identidad o realidad nacionales. Con base en ese paradigma se negaba el papel de sujeto con voz y conciencia propia al otro interior y se le reducía a un objeto pintoresco que, si bien forma parte del paisaje nacional, necesita insertarse en el orden del discurso oligárquico –y recibir de él su sentido– para formar parte –sin resquebrajarla– de la identidad nacional.

Es en esta búsqueda de una voz nacional, que funcione como centro hegemónico y núcleo mediador entre la identificación con el otro exterior y el dominio del otro interior, entre la “civilización” y la “barbarie”, entre la absorción extranjera y la anarquía interna, que se forja el orden del discurso nacional oligárquico, con su modelo de identidad, realidad, cultura y literatura nacionales, con sus procedimientos de legitimación, exclusión y censura, sus mitos y tabúes, ritos e instituciones, que delimitan las precarias fronteras entre lo propio y lo ajeno, las tradiciones nacionales y las prácticas exóticas o subversivas, entre uno –sujeto de la identidad, voz propia que define las leyes, los límites y el orden del ser nacional– y los otros, objetos sin voz que deben asimilar como propia una voz ajena para adquirir la identidad enajenada que les impone el orden del discurso nacional oligárquico.

En un esfuerzo que busca la homogeneidad, oculta las diferencias y esconde los conflictos, el orden del discurso oligárquico parte de la exclusión de ciertas áreas conflictivas de su modelo literario de realidad nacional. Así –como ya se dijo– con un criterio en el que se mezcla el racismo y la discriminación cultural, ciertos grupos étnicos como los indios y los negros, algunas regiones geográficas periféricas, como la costa del Caribe, asiento de culturas indígenas y afrocaribeñas y sede de un enclave bananero más poderoso que el propio estado oligárquico, o los enclaves mineros y los vastos latifundios

ganaderos del norte, áreas que dificultaban la identificación imaginaria con los estereotipos de un país “culto”, con una cultura autocentrada, homogénea e igualitaria, fueron excluidos de la identidad nacional. El modelo literario de identidad o de realidad nacional se reduce al Valle Central de Costa Rica, asiento de la agricultura cafetalera, y a la repetición de ciertos estereotipos que refuerzan la imagen de un mundo donde los conflictos y las rupturas se mantienen en un ámbito particular y localizado, ámbito en el cual se puede controlar su expresión para evitar que se desarrollen hasta romper el tejido social. Tanto los conflictos de clase, como los conflictos entre la conciencia individual y el orden social, se diluyen, subsumidos por la armonía y el concierto de un sistema de tradiciones y costumbres casi rituales, que integra los desajustes y ubica a los hombres, las palabras y los hechos en un mundo ordenado y jerárquico.

El orden del discurso oligárquico –al situarse como una unidad imaginaria entre la identificación con el otro exterior y la represión del otro interior– utiliza también el lenguaje y los géneros literarios como filtros organizadores y discriminatorios, que definen lo que no se puede decir y ordenan lo que se dice, para asignar a cada persona, a cada palabra y a cada clase o discurso social el lugar desde el cual puede integrarse en su modelo de identidad y realidad nacionales sin atentar contra él.

El mismo conflicto entre la tradición y el progreso se aprecia en las novelas de los fundadores de la literatura nacional como Jenaro Cardona (1863-1930) o Carlos Gagini (1865-1930). A diferencia del cuadro de costumbres, la novela ofrece una visión menos idealizada y más crítica de la realidad nacional: es un mundo en descomposición y transición. Pero al mismo tiempo, se estrecha el control de los lenguajes y áreas sociales que tienen acceso al género. El lenguaje y la vida populares quedan prácticamente excluidas de este género, que se convierte más bien en novela de tesis, donde se analiza, con la óptica y el lenguaje “culto” del intelectual oligárquico, la posibilidad de conservar su proyecto nacional contra la amenaza de los “otros”: la absorción externa o la descomposición interna. El lenguaje “culto” cumple una doble función homogenizante y hegemónica: la exclusión de la palabra del otro interior, y la asimilación de toda palabra y toda conciencia individual al orden monológico del discurso oligárquico. Este último ejerce un múltiple control: el narrador controla desde su lenguaje, único punto de vista organizador y

valorativo, a los personajes cuyas ideas, valoraciones y lenguaje son apenas variantes del lenguaje y los valores oligárquicos; por otra parte, los personajes definen su relación consigo mismos y con el mundo desde un lenguaje y un modelo de conciencia o de realidad, muy estrechos, esquemáticos y homogéneos, que no superan los límites impuestos a la manifestación de las ideas y los comportamientos por las leyes del orden oligárquico.

La centralización lingüística se corresponde con una estrecha delimitación de los temas y contenidos. Estas novelas se organizan alrededor de un motivo básico: la degradación del núcleo familiar oligárquico-patriarcal y de los valores y costumbres tradicionales que le dan cohesión y sentido. Si bien hay una cierta conciencia crítica que detecta la existencia de las fuerzas centrífugas que atentan contra el orden nacional oligárquico, esas fuerzas se interpretan como voces y discursos “exóticos”, que están fuera del modelo de realidad nacional y constituyen una amenaza a la identidad nacional: la novela se construye como un esfuerzo por conservar la unidad y repeler el peligro exterior.

La conservación de la identidad y la integridad –personal o nacional– se identifica con la conservación del orden autoritario y jerárquico establecido por el respeto a la tradición y la costumbre. El mundo de estas novelas es un mundo ordenado por tabúes y jerarquías estrictas, que asignan a cada individuo según su origen social o su género, el papel que está obligado a desempeñar en la sociedad para mantener el orden y el concierto. El orden del discurso identifica las tradiciones y costumbres nacionales con el respeto a las normas que garantizan la permanencia del poder oligárquico: el matrimonio endogámico, la subordinación del campesino a la oligarquía, de la mujer al varón, de los hijos a los padres, del sexo al matrimonio, del dinero al orden estamentario, de la conciencia individual a la autoridad de la tradición y la costumbre.

Así, siguiendo un camino distinto al del cuadro de costumbres, la novela cumple la misma función monológica. El cuadro de costumbres cerca a la palabra, el personaje y el gesto del otro interior, lo enmarca, lo deja entrar en el cuadro pero le impone límites y lo circunscribe, asimilando ese objeto ajeno a su propio sentido. El lenguaje de la novela excluye toda palabra ajena al orden oligárquico y su modelo de realidad nacional, excluye o reprime también toda presencia, idea o comportamiento ajenos a ese orden. En todos los

casos el orden del discurso nacional excluye o subordina a la fuerza centrípeta del poder oligárquico toda palabra o comportamiento disonante, controla mediante su discurso monológico la heterogeneidad centrífuga e impide la multiplicidad polifónica.

Los modelos “clásicos” del cuadro costumbrista –elaborados por Manuel González Zeledón (Magón) (1864-1936) o Aquileo J. Echeverría (1866-1909)–, y de la novela –elaborados por Cardona y Gagini–, sufrieron algunas modificaciones en los textos de la generación siguiente, especialmente en Joaquín García Monge (1881-1958) y Carmen Lyra (1888-1949) o más tarde en Max Jiménez (1900-1947) y José Marín Cañas (1904-1981). Los primeros rompen la censura con respecto al otro interior, introducen en el texto de la novela personajes populares y le otorgan una mayor individualidad: el pueblo deja de ser objeto de burla o de idealización folclórica para convertirse en sujeto de tragedia. Por otra parte, en todos ellos, el texto marca una distancia cada vez mayor con respecto a algunas representaciones del poder oligárquico: se diluye paulatinamente la idealización de las tradiciones y costumbres establecidas por el orden oligárquico como garantía de conservación de la identidad y la moralidad; aparece el enfrentamiento y la lucha de clases y se abre una brecha creciente entre la conciencia individual y el orden social.

La brecha se ensancha en las décadas de 1930 y 1940, cuando la situación externa e interna –que aquí no se puede analizar en detalle–, la crisis de 1929, el ascenso de los totalitarismos y el inicio de la II Guerra Mundial, evidencian la descomposición del estado liberal y del orden del discurso nacional oligárquico. La idealización nostálgica de un mundo armonioso y cordial, garantizado por el orden del discurso oligárquico, se ve corroída cada vez más por la ironía y la parodia que se cuelan en el texto literario, relativizan el valor de ese orden y lo convierten en la expresión de un mundo grotesco, ajeno y hostil a los deseos y las aspiraciones humanas. La tendencia al lenguaje único y la unidad de la conciencia individual, sin embargo, se mantienen casi inalteradas, sólo que ahora cambian de signo: el punto de vista que ordena y valora el mundo se identifica más bien con una conciencia moral o una conciencia crítica, que mira con rencor o desapego un mundo de tradiciones y costumbres autoritarias y deshumanizantes, legitimadas por la convención, la enajenación y el miedo.

Sobre el trasfondo anterior se puede delinear ahora con mayor claridad el significado de la apertura a la polifonía que descubre Sonia Marta Mora en la novela de Joaquín Gutiérrez.⁴⁷

Las novelas: viajes y polifonías

En las novelas de Joaquín Gutiérrez el proceso de formación o crecimiento interior del protagonista, se corresponde con un viaje de iniciación o búsqueda que abarca distintos niveles. En este viaje se activan las tendencias centrífugas reprimidas por el modelo oficial de identidad y realidad nacionales; conduce, por lo mismo, al develamiento de otra realidad, de otras regiones –territoriales, sociales y psicológicas– ocultas, más allá de la precaria unidad ideológica elaborada por las instancias del poder. El resquebrajamiento de la antigua unidad –garantía de orden, sentido y coherencia– implica también otra búsqueda: un complejo proceso de aprendizaje, que abarca tanto la enunciación como el enunciado, de nuevos signos, códigos y prácticas significantes capaces de aludir o descifrar lo excluido, censurado o reprimido. En relación con los tres niveles, el viaje es, en primera instancia, un desplazamiento geográfico a regiones periféricas y desconocidas del territorio nacional –Guanacaste en *Manglar*, el Caribe bananero en *Puerto Limón* y *Murámonos, Federico*– allende los límites del Valle Central cafetalero, modelo metonímico de la realidad nacional en la literatura costarricense de principios de siglo. El viaje a territorios desconocidos conlleva también el descubrimiento y la interacción con otras voces, otras prácticas discursivas y culturales, provenientes de grupos sociales marginados o reprimidos por el modelo oficial de realidad.

El contacto del protagonista con otros territorios geográficos y otros discursos sociales es paralelo y simultáneo, en otro nivel del texto, a la exploración de otras regiones, deseos e impulsos de la vida síquica –especialmente el ámbito sexual y en *Manglar* la sexualidad femenina– que habían sido tradicionalmente censurados o radicalmente reprimidos por la literatura costarricense.

Los tres desplazamientos hacia la periferia del modelo oficial, el contacto con la realidad –geográfica, social y síquica– reprimida, implican también un

47 Cfr. Nota 40.

alejamiento del realismo tradicional, la búsqueda de otra escritura que rompa con la autoridad de la palabra única y permita el ingreso al texto de las voces reprimidas o marginadas por el orden del discurso oficial.

El orden del discurso oligárquico, sostenido por rígidas separaciones, exclusiones y reglamentaciones jerárquicas que garantizaban la centralización del poder y la palabra únicas, se quiebra en casi todos los niveles de la novelística de Gutiérrez. En el nivel de la narración el escritor rompe con la dictadura del lenguaje “culto” y el control ejercido por su intermedio sobre el otro interior y el otro exterior en la novela costarricense de la primera mitad del siglo. El texto novelístico de Gutiérrez recoge la preocupación del costumbrismo por incorporar diversos registros del habla coloquial y vernácula, pero le añade estratos de la lengua “vulgar”, de la sexualidad⁴⁸ o de grupos étnicos y sociales, que habían sido totalmente excluidos del lenguaje literario, y los libera a todos de la tutela de un narrador autoritario que domina desde fuera su sentido y los somete a su orden. El otro interior –censurado por los modelos de conciencia y de realidad oficiales– se incorpora como sujeto de enunciación y no como simple objeto de descripción, y su voz y su palabra rompe con el orden de la narración monológica al irrumpir como otros puntos de vista valorativos que remiten a un mundo plural en el que no existe un único centro valorativo y ordenador. Se rompe también el orden que organiza y separa los géneros literarios. En los textos de Gutiérrez los géneros tradicionales de la literatura costarricense, el cuadro costumbrista, la crónica social y el testimonio histórico, la novela biográfica y familiar, la novela social y la novela psicológica, se mezclan, pierden su carácter cerrado y aislado e interactúan y dialogan para crear un tipo distinto de novela caracterizado por la hibridez y el mestizaje literario. Se desintegra también la unidad de estilo y la narración: hay mezclas de registros, tonos y discursos heterogéneos, que resquebrajan la valoración reverente y solemne de las tradiciones y costumbres consagradas por la moral oligárquica, mediante la introducción de un humor irreverente, de la ironía y de la parodia.

La relación entre el narrador y los personajes o el narrador y el mundo narrado, no es ya la relación de un sujeto que observa desde su punto de vista

48 Cfr. Bogantes, C. *La narrativa social realista en Costa Rica*. Aarhus: Aarhus University Press, Dinamarca, 1991.

privilegiado un objeto subordinado y exterior a su discurso, no es voz monológica que habla sobre el mundo y los personajes, sino voz que dialoga con los personajes y con el mundo como receptáculos de otras voces, generadoras de otros sentidos que no se someten a un único y común denominador. La voz del narrador tradicional que describe, comenta, resume y valora no desaparece por completo, pero en el tejido polifónico del texto queda relativizada: es una voz entre otras voces. En *Puerto Limón*, especialmente, esa voz se advierte con mayor fuerza en algunas referencias a la huelga, las compañías bananeras o en los esfuerzos del narrador por ubicar al lector en el contexto histórico y social: “Contingentes de rompehuelgas llegan traídos desde Puntarenas y Guanacaste. Piquetes de policía peinan la región en busca de los dirigentes y encarcelan a veintenas de trabajadores. Hasta la naturaleza parece confabularse contra los huelguistas y un violento temporal azota toda la región. A pesar de todo la huelga sigue. Los huelguistas conservan la moral y la unidad. A pesar de todo persiste la voluntad de lucha, de sacrificio (...) Centenares de policías invaden la zona. Repiquetean los máuseres y las ametralladoras bajo los guanacastes. Los huelguistas se ven sorprendidos en sus reuniones en el corazón de las montañas. Arden sus campamentos. Las cárceles se ven abarrotadas con los nuevos detenidos. Centenares de nicaragüenses son expulsados del país con los harapos que llevaban puestos y sus mujeres y niños quedan atrás abandonados” (OC, XVIII, 236).

Pero esos fragmentos aislados pierden su rigidez y univocidad descriptiva al articularse en un texto donde predomina una voz narrativa en la cual se cuecen las palabras, las percepciones y valoraciones de los personajes, especialmente de los protagonistas. En *Murámonos, Federico* la polifonía textual se acentúa. En *Puerto Limón* la figura de Silvano funciona como núcleo dialógico alrededor del cual se articulan las demás voces; y el discurso narrativo, si bien rompe con la lógica tradicional de la narración realista para incorporar el juego de variaciones temáticas, asociaciones de imágenes, sensaciones y recuerdos, mantiene la secuencia cronológica en la exposición de la fábula. En *Murámonos, Federico* se rompe el orden cronológico, y las diversas líneas narrativas, articuladas alrededor de distintos personajes o alrededor de distintos momentos en la vida de Federico, adquieren mayor autonomía y liberan mayor cantidad de significados al intercambiar en sintagmas narrativos cercanos experiencias y sentidos distantes en el tiempo. Una línea

narrativa independiente está constituida por José Enrique, hijo de Federico, cuyo diario ofrece un contrapunto constante a la historia del protagonista. Esta última —al contrario de lo que sucedía en *Puerto Limón*— no tiene como único centro desde el cual se orquesta la polifonía narrativa la figura de Federico, sino que el discurso narrativo asimila alternativamente rasgos léxicos y estilísticos, puntos de vista y valoraciones de otros personajes: la cursilería sensiblera de Estebanita en el capítulo XI o la irreverencia y el desparpajo de Colacho en los capítulos I y X, la carta de Flor de María en el capítulo XII, funcionan como contrapunto dialógico, como otras voces que acompañan o se introducen en la voz de Federico y matizan o alteran el sentido de sus reflexiones, opiniones y decisiones.

El rompimiento con el lenguaje único y uniforme, es paralelo al rompimiento con el modelo de una conciencia individual unitaria y completa, cerrada en sí misma, que distingue claramente los límites entre representación y realidad, entre interior y exterior, que define unívocamente desde su conciencia y su voluntad el sentido pleno de sus palabras, pensamientos y actos. La narración se ubica en un lugar intermedio entre conciencia y realidad, en un punto donde las dos áreas interactúan y en ese proceso se van formando y construyendo: conciencia y realidad no son entes acabados y ya constituidos, ni existe entre ellas una relación de causalidad o determinación mecánicas; no existe una separación tajante entre sujeto y objeto, interior y exterior, ni siquiera —como lo advirtió ya la crítica— entre pasado, presente y futuro.

No son ideas o conceptos abstractos, claros y distintos, los que definen el comportamiento de los personajes o la imagen de la realidad. El personaje se construye como una compleja asociación e interacción de recuerdos, fantasías, imágenes, sensaciones; de puntos de vista contradictorios, palabras y discursos de otros que chocan, dialogan y se entrelazan en la periferia de la conciencia. La figura de Silvano en *Puerto Limón* se construye como asociación de múltiples voces que emergen, algunas desde el sueño o el recuerdo: el colegio con su aprendizaje convencional y sus muros protectores, la tía enferma con sus represiones sexuales y sus prejuicios religiosos, su prima Diana que evoca desde el sueño la mutilación y el deseo, desde el recuerdo, del descubrimiento maravillado de su propio cuerpo. Otras voces emergen desde el fondo de una realidad que adquiere ambiguos contornos y oscuros significados al asociarse a otras voces y vivencias que acompañan el aprendizaje

sexual y social en la percepción del personaje: las imágenes recurrentes del mar, del río, de la tormenta, el ojo tumesciente del pulpo desgarrado por el arpón, el cadáver del perro devorado por los zopilotes en una calle de Siquirres, la marcha silenciosa de los huelguistas en la soledad de la finca bananera. Como voces que dialogan con la voz del protagonista funcionan también las palabras y actos de los otros –los tíos, la prima, los huelguistas, el negro Tom, palabras y discursos anónimos que resuenan desde la calle o en diversos ámbitos– que al entrelazarse en distintos contextos con las palabras propias de Silvano, varían su sentido y el sentido de lo que Silvano piensa y hace.

También en *Murámonos, Federico* la conciencia de Federico se va construyendo en un constante diálogo interno donde sus palabras dialogan con las palabras de otros en busca de su propio sentido: las palabras del abuelo (“Pues entonces reventá. Porque si un hombre dice que está que revienta y no lo hace eso quiere decir que está en camino de volverse un comemierda”), de Colacho y de Estebanita, de los hijos, de los funcionarios de la Compañía Bananera, de la Nicoyana, de Epifanio –especie de doble que repite en otra situación social la misma experiencia de Federico–. Al mismo tiempo, y como se dijo antes, la palabra de Federico dialoga a su vez con la palabra de los otros en el interior de otras conciencias y discursos: en los monólogos de Estebanita, en el diario de José Enrique, en la carta de Flor de María, se establece un activo diálogo con las palabras de Federico en el que ambas interactúan y en el intercambio se modifican mutuamente.

La imagen de la realidad también se construye como una compleja red de instituciones y ritos –educación, familia, iglesia, economía de mercado, empresas, estado– cuyos hilos entrelazan censuras, prohibiciones, castigos, temores, prácticas y representaciones, que regulan y ordenan un modelo de realidad que afecta desde la vida sexual hasta la vida intelectual, económica y política de los personajes. Pero tampoco esas instituciones y leyes aparecen como ideas o conceptos abstractos y distintos, sino como voces y palabras encarnadas en seres, comportamientos y discursos concretos, lo que hace que no sean fácilmente discernibles o separables del contexto concreto de la enunciación. En *Puerto Limón* los poderes paralelos aunque no plenamente coincidentes de la Compañía transnacional y el estado nacional dependiente, con sus diversos aparatos represivos –educación, familia, iglesia, medios de opinión, gobierno, leyes, empresas– se expresan de distintas maneras y tienen

distintas resonancias y connotaciones en la voz de Silvano, de Héctor Rojas y su familia, de Mr. Maker y los empresarios bananeros nacionales, de transeúntes anónimos que conversan en la calle, del Presidente de la República, de los dirigentes de la huelga. Además, cada una de esas voces adquiere distintos matices o variaciones según el hablante, el interlocutor o el contexto de la enunciación: la voz de los huelguistas muestra diversas facetas en el dirigente comunista que dialoga con el presidente don Ricardo; en Paragüitas cuando conversa con los otros huelguistas, cuando habla en la plaza pública, cuando dialoga con Silvano, con Tom Winkelman o con Héctor Rojas: en cada uno de esos casos la voz y el contexto de la enunciación, el contacto con otros interlocutores concretos, devela connotaciones políticas, sociales, psicológicas, inéditas en el fenómeno de la huelga.

Al debilitarse la autoridad central de la palabra única, se difuminan también los límites imaginarios que garantizaban la integridad y la unidad del discurso nacional, que le permitían independizarse del otro exterior y distinguirse del otro interior. Al emerger la voz del otro interior como otro sujeto de identidad, ya no hay un único modelo de identidad nacional, sino varios y cada uno despliega un proyecto y una lógica propia. El conflicto que se plantea en estas novelas no es un conflicto entre voces monológicas que enuncian valores y verdades inconciliables y excluyentes, sino un conflicto que pone en evidencia los diversos hilos del poder –psicológicos, ideológicos, económicos, políticos: la voz del otro exterior –la compañía bananera transnacional– se confunde con la voz nacional –el estado, sus instituciones, la empresa privada– en la conformación de un orden, una conciencia y una realidad que expulsan como utópico, raro o subversivo –“antipatriótico”– cualquier deseo, acto o discurso que atente contra ese orden y esa realidad.

El protagonista de estas novelas es un personaje colocado en una situación ambigua –entre la identificación y el distanciamiento– con respecto al poder, un personaje que busca su palabra propia en un mundo dominado por palabras y discursos ajenos y enajenantes: palabras y discursos que reproducen en el interior la sorda lucha exterior entre la dominación y la emancipación, entre el deseo y la realidad, entre el orden y la transgresión, entre el mundo que es así y así tiende a perpetuarse y la posibilidad de “otro” mundo. El orden oficial, sancionado por las instituciones, la tradición y la costumbre, se percibe oscuramente como una fuerza hostil, como una voz

ajena y autoritaria, cuyo poder delinea arbitrariamente las fronteras entre lo propio y lo ajeno, la realidad y la utopía, lo posible y lo prohibido, con lo cual obliga a asimilar como única realidad la voz de la autoridad y del poder, y a interiorizar como propia esa voz ajena. Pero el poder de esa voz –que funcionaba como centro de identidad y sentido en las novelas de principios de siglo– ha dejado de ser, en las novelas de Joaquín Gutiérrez, incontestable y único. Otras voces subrepticias o subterráneas –voces que los protagonistas intuyen como solidarias en el malestar y la rebelión contra el poder– rompen el cerco de la represión e invaden, desde la periferia de los modelos dominantes de conciencia y realidad, el sentido de las palabras y los actos. Estos se tornan ambivalentes, pues traducen al mismo tiempo la fuerza del poder que somete el mundo a su sentido y al imponer su identidad enajena, y el malestar provocado por la dominación, la rebelión contra el poder de la represión y la enajenación.

La identificación con el modelo dominante es percibida por los protagonistas, en un primer movimiento, como necesaria integración a la normalidad, fuente de poder y dominio sobre la realidad, garantía de identidad, orden y seguridad; el rompimiento con ese modelo atraería el castigo reservado a la transgresión o la subversión, el ostracismo, el temor, la inseguridad, los desgarramientos provocados por el contacto con lo prohibido, el peligro de la aniquilación, la disgregación y el caos. Pero, en un segundo movimiento, el modelo dominante se percibe como generador de un cierto malestar indefinible, como imposición autoritaria y enajenante, que evoca el deseo de rebelión, la oscura seducción ejercida por la búsqueda de contacto con “los otros”: la apertura a otra vida y otra realidad, a otro modelo de relación y comunicación humana, afrontando el riesgo que implica transgredir los límites de la identidad, el orden, la conciencia y la realidad, legitimados como únicos válidos y posibles por las instancias del poder.

Las relaciones de los protagonistas con los otros, con el mundo, consigo mismos, en la formulación de un objeto que corresponda a su deseo, se tornan así ambivalentes: traducen, al mismo tiempo, la fuerza del poder, que somete el mundo a su sentido y al imponer su identidad enajena; y el malestar provocado por la dominación, la rebelión contra el poder de la represión y la enajenación.

Lo que desde el punto de vista del poder se reconoce como sólido y real, se descubre desde el otro como apariencia y falsedad; el poder que otorga identidad, es fuente de enajenación; lo que parece afirmar, destruye; y lo que parece destruir, libera: para Silvano, la huída de la realidad es encuentro consigo mismo; para Federico, la destrucción es también regeneración, símbolo de la búsqueda desgarradora de su libertad y su dignidad frente al dominio todopoderoso de la compañía bananera.

Y él allí, siempre con la cara hacia el cielo pero ahora con los ojos cerrados, sabiendo que expiaba una culpa que no había cometido, que cometía un crimen contra esa misma naturaleza de la que formaba parte, que hacerlo era como abrirse su propio vientre con las uñas, que sería castigado, sí, que sería algún día, de sorpresa, castigado, que un tumulto de metales ardiendo lo calcinaría, pero que si no lo hubiera hecho así, Estebanita, escuchame, si no lo hubiera hecho así hubiera tenido que pegarme un tiro. Porque sin dignidad, víctima mía, dolorosa mía, no vale la pena vivir! (OC, II, 154).

Obligados a expresarse con discursos y palabras ajenas, cuyo sentido está previamente signado por el dominio que el poder ejerce sobre la realidad, el esfuerzo de Silvano o Federico por adivinar o formular los contornos de otra realidad, sólo se pueden expresar de manera negativa, en el rechazo a integrarse y reconocer como únicos posibles los atributos y valores de una realidad enajenada y enajenante.

¿Cómo convertir en palabras esos grandes espacios apenas iluminados, esa calma sedante, esa armonía?... ¿Cómo, si él tampoco lo tenía claro y todo se reducía a un sueño vago, a una luminosidad distante? (...) Yo no quiero tener los sueños suyos. Yo no quiero ser como ustedes son... Yo no quiero tener plata. Yo no quiero aplastar a nadie... Tal vez ya he descubierto lo que no quiero ser; por lo menos eso. Y por eso voy a pelear con todas mis fuerzas... Yo sé que lo que quiero es muy difícil. Pero yo quisiera vivir sin que hubiera un abismo entre lo que pienso y lo que hago... Yo sé que las cosas son puras y limpias y entonces uno puede escoger algo limpio y real, algo no contaminado ni apestoso para entregarle la vida. Pero que no me vengan a decir que una boñiga es una flor... (OC, I, 146 y 213).

O bien, la evocación de esa otra vida aparece como aspiración utópica, en oscuras asociaciones recurrentes de imágenes, sueños, sensaciones, que

remiten a la transformación y la transmutación de una realidad evidente en otra, cuya existencia se mantenía latente o clandestina: la aparente unidad se fragmenta, lo sólido se disuelve y en su interior resuenan otras voces, imágenes y deseos reprimidos que, al emerger, esbozan la posibilidad de otra existencia, otro mundo. Como en las imágenes recurrentes de la naturaleza –el río, el mar, el sol– fuerzas mutables y cambiantes, acogedoras y sobrecogedoras, destructoras y regeneradoras. Como la cinta de Moebius que tanto obsesiona a José Enrique en *Murámonos, Federico*, al descubrir que “una cosa puede volverse otra”; o la imagen reiterativa de los jardines japoneses que acompaña las metamorfosis y decisiones de Federico: “En cualquier parte en que uno se colocara y contara, siempre contaría trece piedras, siendo que eran catorce. Cómo lo harían? Y esa piedra que está y no está, qué será?, qué representa?, por qué se esconde? Eran inteligencias distintas, otros signos, otro mundo..”. (OC, II, 122). O en la imagen de la célula rebelde y loca a partir de la cual todo comienza y se trastoca el orden del mundo; imagen que reaparece con diversos matices y sentidos en el discurso de Federico: en alusiones al sexo, al amor, a la vida y la muerte, a los hongos que al destruir liberan.

Hay un instante en que todo comienza. Ni un minuto antes ni un minuto después. Exactamente todo comienza en un pif; en un segundo; en un cachito de segundo. Es un instante que no se puede medir. Porque poquito antes no había comenzado y de pronto ya comenzó. Y a veces ese instante ocurre mucho antes de que nos demos cuenta. Aunque eso en realidad no importa. No importa que no nos hayamos dado cuenta. Como a escondidas. Sigilosamente. Digamos, pongamos por caso, una célula. Nadie la está vigilando, nadie se fija en ella y de pronto la fulana se chifla, se desbanda, se sale de las filas. Es una sola en un conglomerado de millones y millones, todas organizadas, todas ocupadas, todas obedeciendo leyes biológicas o químicas o físicas, todas haciendo algo. Y esa celulilla de pronto arma un pequeño alboroto, decide no obedecer más, escaparse de su destino y declararse en rebeldía. Y, al hacerlo... puede pasar un buen tiempo antes de que aparezcan los primeros síntomas, los primeros signos visibles. Calladita la rebelde fue y convenció a otras, las otras la siguieron, primero unas pocas, luego muchas legiones. Hasta que se rompió la ronda y se armó la gran melcocha... (OC, II, 81-82).

Los deseos de otra vida, de una vida digna y plena, se expresan, tanto en Silvano como en Federico, más como el rechazo a un “realismo” que exige asimilar como la única posible una realidad enajenante, que en forma de una ideología plenamente formulada. “Para usted –le dice Silvano a su tío Héctor– esta es la vida misma. Pero para mí no... Cualquier otra pero no esta. –No tengo que hacer ningún esfuerzo. ¿Qué esfuerzo voy a tener que hacer para entender esa simpleza... ¿Y cuál es esa otra vida que sí te gusta ... Era inútil. Un diálogo de sordos. ¿Cómo explicarle?

¿Cómo convertir en palabras esos grandes espacios apenas iluminados, esa calma sedante, esa armonía? ¿Podría decirle que era una vida en la que nadie tendría que pasar humillaciones, una vida sin violencias innecesarias, sin mezquindades? ...

¿Cómo, si él tampoco lo tenía claro y todo se reducía a un sueño vago, a una luminosidad distante? (OC, I, 146).

Tres épocas decisivas que marcan el proceso de aprendizaje de Federico, se corresponden con otros tantos desplazamientos hacia áreas geográficas, sociales y psicológicas cada vez más periféricas, de la vida del personaje; a su vez, se interrelacionan sus discursos y sentidos de manera simultánea: la ciudad capital, San José, donde están sus cada vez más lejanas raíces oligárquicas, donde se gradúa de abogado y se casa con Estebanita desafiando a su familia; etapa que termina con la decisión de trasladarse a la capital de provincia, Puerto Limón, para convertirse en abogado provinciano al servicio de la Compañía Bananera.

Al irrumpir la voz del otro interior como sujeto de identidad, ya no hay una voz nacional sino varias, todas ellas con su propia lógica, y al mismo tiempo se difuminan también los límites que separaban tajantemente la voz nacional de la voz extranjera, del otro exterior. El conflicto que se plantea en estas novelas no es un conflicto entre voces monológicas que enuncian valores y verdades irreconciliables y excluyentes, sino un conflicto que pone en evidencia todos los hilos del poder –psicológicos, ideológicos, económicos, políticos–: la voz del otro exterior –la compañía bananera transnacional– se confunde con la voz propia –el estado nacional y sus instituciones– en la conformación de un orden, una conciencia y una realidad que expulsan como utópico, raro o subversivo cualquier deseo, acto o discurso que atente contra ese orden y esa realidad.

Este boletín se terminó de imprimir en la
Sección de Impresión del SIEDIN, en agosto de 2019.

Universidad de Costa Rica
Ciudad Universitaria Rodrigo Facio, San José, Costa Rica