

Fronteras y márgenes de la literatura costarricense

Carlos Cortés

La ambición del escritor costarricense y en cierta medida el centroamericano en general —Centroamérica fue alguna vez definida como *la periferia de la periferia*— sigue siendo la misma que la de nuestro narrador José Marín Cañas en 1940: inscribirse en la literatura latinoamericana, romper el aislamiento —el ensimismamiento ideológico—, ser parte del movimiento continental sin perder los borrosos signos de identidad de una identidad borrosa. Es más: partir de «su» particularidad para llegar a la universalidad, o volver universal su restringida mirada íntima. Crear un espacio literario autónomo, independiente, un *mundo* —*lo creado*, etimológicamente, en el sentido contrario a la mundialización actual— pero no autárquico, sino abierto, dialogante, adscrito a un *universo* ideológico mayor, aunque los megaconceptos, que antes bastaba con mencionar para que existieran por sí mismos, parecen retroceder ante un retorno a lo nominal: el realismo, la fábula narrativa —el relato argumental—, lo local en vez de lo cosmopolita, lo global en contra de lo universal.

La anécdota de Marín Cañas es desconocida para ustedes y por lo tanto la resumo brevemente. Pepe Marín Cañas fue un novelista extraordinariamente dotado, conservador para su tiempo y autor de un relato que le dio notoriedad en Latinoamérica y España, *El infierno verde* (1935), sobre la Guerra del Chaco entre Bolivia y Paraguay (1932-1936), que aún se recuerda en Suramérica ya que inventó su imaginería selvática —cercana al superrealismo de la época— a punta de despachos de prensa y un mapa, aduciendo que Dante tampoco visitó el Infierno. Marín Cañas quiso saltar a la fama enviando la que a la postre sería su última novela, *Pedro Arnáez*, al premio continental más famoso de la época, el de la editorial Farrar & Rinehart, en Nueva York, para lo cual tomó la precaución de engomar las hojas en el filo. Ganó *El mundo es ancho y ajeno* de Ciro Alegría, el inicio de la novela peruana moderna, y no el costarricense, y hasta aquí todo normal. Pero cuando recibió de vuelta los originales se percató de que las páginas estaban intactas y que, por ende, el jurado ni siquiera lo había considerado.

La leyenda quiere ver en la terrible decepción que recibió el origen de un silencio que le duró cuarenta años, hasta su muerte física y que, en todo caso, mató a quien hubiera sido el escritor más ambicioso de una literatura tan poco ambiciosa como la costarricense. Aunque la editorial española Anaya reeditó su obra a partir de 1970, Marín Cañas jamás volvió a escribir una sola obra de ficción.

Costa Rica es un país literariamente joven y su literatura nacional tiene apenas cien años. No tuvo romanticismo y su modernismo fue tardío y a la vez alargado: retrasó y disolvió el ingreso de las vanguardias hasta mediados de siglo.

A finales del siglo XIX corría el chiste de que en Costa Rica no se cultivaba la poesía sino sólo el café. Nuestros productos de exportación siempre fueron tropicales, incluso en literatura. Hasta 1950 nuestro novelista más importante fue Carlos Luis Fallas, a quien Neruda llamó «el Gorki de América» —no sé si haciéndole el favor—, porque es el autor paradigmático de un país que no existe y a la vez profundamente latinoamericano: la *banana republic*, que se extiende de Guatemala a Ecuador y Colombia.

Cien años de soledad remató y liquidó esta literatura ideológica, de la que participó con tan poco éxito Asturias, pero la novela del banano fue una de las variantes de la literatura latinoamericana antes de que accediéramos a la modernidad. Fallas fue reconocido en Europa como su principal cultor, al escribir *Mamita Yunai* —refiriéndose a la United Fruit Company— y vio sus principales obras traducidas al francés en la célebre colección Croix du Sud, que Roger Caillois dirigió para Gallimard.

A pesar del peso específico de nuestra industria cultural, el alto nivel de alfabetización y la estabilidad política, Costa Rica —Tiquicia para los amigos y los enemigos— es un país periférico, literaria y culturalmente hablando, como lo son otros países centroamericanos, aunque no todos —las excepciones vienen a ser Nicaragua y Guatemala—. Estos dos últimos países padecen una industria cultural subdesarrollada y sin embargo son dueños de una tradición literaria continental.

Prácticamente ningún autor costarricense ha roto el cerco de nuestra interioridad —hablamos de identidad, es decir, de interioridad y de exterioridad—, ni siquiera los que se exiliaron en México, como los poetas Alfredo Cardona Peña y Eunice Odio o la narradora Yolanda Oreamuno, o a Chile, como el novelista y traductor Joaquín Gutiérrez, porque, justamente, los rasgos de nuestra identidad literaria son ideológicamente poco definidos.

Los mexicanos no tienen por qué saber que dos de sus principales artistas, la cantante popular Chavela Vargas y el gran escultor Francisco Zúñi-

ga, son de origen costarricense. Cuando a veces surge nuestro chauvinismo —que también existe, no se crean—, yo me inclino por explicar que tanto Chavela como Zúñiga salieron de Costa Rica no tanto en busca de un país geográficamente grande como el río de una tradición consolidada en términos de rasgos de identidad. Chavela Vargas se incorporó a la canción popular y Zúñiga a Mesoamérica, ese estado del alma del mestizo mexicano y centroamericano.

Identitariamente hablando Costa Rica es una *insula rarissima*, como lo he dicho alguna vez. ¿De qué podemos hablar nosotros si, a diferencia del resto de Latinoamérica, nuestra construcción imaginaria —nuestro imaginario sociocultural— se basa en el acuerdo de consenso y en la igualdad socioeconómica y racial —la igualación simbólica? Se basa en la sublimación de los conflictos y el silente disimulo de las contradicciones desde hace un siglo. La democracia política, por ejemplo, no se ve como un choque de fuerzas sino como su anulación, no como un proceso histórico sino como un atributo nacional ahistórico, atemporal e inmóvil, como una variante de la democracia natural de los fisiócratas y de la utopía del eterno presente.

Fabián Dobles lo revela significativamente en 1946 en una novela titulada, no por nada, *Una burbuja en el limbo*, al insistir en la ausencia de «sentido de la tragedia» en nuestra nacionalidad —que no es lo mismo que no tener tragedias—: «Porque el hallazgo artístico —ese algo indefinible que no nos ha sido dado y que sólo nosotros podemos hacer, convirtiéndose en dioses— únicamente se vislumbra cuando el Infierno entra en nosotros, hiriéndonos... Y ustedes, hasta ahora, habitaron en la niebla apacible que está antes que él».

Yolanda Oreamuno lo expresará de una manera definitiva en *La ruta de su evasión* (1949), al mostrar que su familia, la casa, la intimidad infernal, el melodrama unipersonal, son los verdaderos nudos ideológicos de la subversión imposible, el espacio privilegiado de la escritura —consensual o disidente, aunque la disidencia sea insoportable en un paraíso consensual— y no los conflictos sociopolíticos, la guerra, la dictadura, la represión o las crisis del mundo contemporáneo, como en otros países.

El único artista maldito del país, Max Jiménez, compañero de Asturias y Vallejo en el París de los veintes, lo dice con uno de sus aforismos: «País pequeño, infierno grande...» Yo agrego: purgatorio modesto, purgatorio de disidentes y pulguero paradisiaco, decente, para turistas de la identidad.

Nicaragua —como la potencia poética regional, por ejemplo— o Guatemala —como fuente nutricia del realismo mágico indígena—, para no hablar de México —o de otros países que son en sí mismos una gran ima-

ginación imaginadora, fábula de fábulas—, son entidades ideológicas pre-existentes que recrearon los megarrelatos latinoamericanos para consolidar su identidad literaria: El Dictador, La Revolución, La Guerrilla... Costa Rica formó su identidad cultural en los márgenes de estos imaginarios y aislada, por razones políticas —la vigencia de una democracia política desde 1889, la ideología del consenso, un reformismo igualitarista desde 1940, etc.— de la involución dictatorial que sufrió Centroamérica hasta que se desencadenó la Revolución Sandinista de 1979 e inmediatamente después de la crisis centroamericana de los ochenta.

Como todo proceso identitario, la identidad es un péndulo de adentro hacia afuera, pero también de afuera hacia adentro —así como Latinoamérica fue durante mucho tiempo una invención exógena a la misma Latinoamérica: una imagen—, porque partir de la exterioridad —más allá de los límites de un país pequeño / infierno grande— es la única salida para volver y subvertir, con un proyecto literario que trascienda los límites de una interioridad autocastrante. En otros términos, la única literatura nacional posible es marginal: a contrapelo de la identidad consensual, en contradicción con la reducción provinciana de lo que se considera *literatura nacional*.

En otras palabras, la única forma de que la literatura no se supedite al aparato ideológico de consenso, que es lo nacional por excelencia —y que, como una herencia del modernismo, considera a la literatura como un efecto de lenguaje o como un espejo dócil de una realidad amable, no como una indagación problematizadora de una realidad compleja—, es negándolo, abriéndose a una literatura que destroce el espejo de la conformidad igualitaria en la que, además, ya no se distingue una realidad nacional sublimada sino una Latinoamérica crítica.

Aunque ese tema nos llevaría por otros senderos, el país se ha vuelto cada vez más latinoamericano —en el buen y en el mal sentido—, tras la crisis del Estado benefactor socialdemócrata, en 1980, y esto ha permitido la irrupción de la contemporaneidad de fin de siglo con su inmensa carga de contradicciones y de nuevas realidades sociales y culturales, que se aprecian en nuestra literatura a partir de 1985.

Sin embargo, la contradicción actual será pretender llegar a una modernidad —la subversión política, por ejemplo— en tiempos de posmodernidad —la superación de lo político, la decadencia del espacio público—. ¿Cómo reconstruir, por ejemplo, la legitimidad de la literatura moral, el compromiso del intelectual, la responsabilidad del escritor?

Costa Rica nunca tuvo movimientos de vanguardia. Su literatura ideológica más definida, la de los años cuarenta, fue estéticamente conservadora y la vanguardia poética llegó, al fin, teñida de un fuerte intimismo

melancólico, contrario al proyecto modernizador de los años cincuenta. Y sin embargo, el aparato cultural que surgió con la socialdemocracia, en los sesenta y setenta, permitió la tolerancia de algunos escritores *fronterizos* — por llamarlos de alguna manera— que, sin ser propiamente marginales, subversivos o estridentes, definieron un espacio literario en los bordes —extremos limados para que no molestaran del todo— de la *literatura nacional* como imaginario consensual.

En su novela hasta ahora más importante, *Cachaza* (1977), Virgilio Mora realizó un salvaje fotograma esperpéntico del sistema psiquiátrico nacional como metáfora de una sociedad asfixiada. Más tarde, sus relatos ahondaron en los bajos fondos de la marginalidad, la locura y la prostitución.

José León Sánchez —podríamos hablar de él durante horas—, quien ha hecho fortuna en México adscribiéndose a los estereotipos literarios mexicanos y de la novela *best-seller* —su novela más importante es *Tenochtitlán. La última batalla de los aztecas* (1984), que lo dice todo desde su nombre— sigue siendo una especial de escritor-lumpen o de paria social, 50 años después de haber sido un delincuente adolescente y de haber participado en el célebre expolio de la Basílica de Los Ángeles, el centro mítico de la identidad religiosa y simbólica del país.

Tras el furor de los años setenta, donde alcanza su cumbre la política cultural de la socialdemocracia, entonces en el poder, los ochenta están marcados de nuevo por una fuerte indefinición literaria —una crisis del espejo ideológico, de la *mimesis* en palabras de Lukács— que se superará «desde fuera» con la publicación en Barcelona de *María la noche* (1985), de Anacristina Rossi.

La imagen de la literatura costarricense ya no será fija ni se reducirá a los *clásicos* de los años cuarenta —Carlos Luis Fallas, Fabián Dobles, Joaquín Gutiérrez—, pero tampoco a un grupo generacional ni a una tendencia específica. Desde *María la noche* y los textos que surgirán después, la literatura de los noventa producirá un gran cuestionamiento sobre los límites de la legitimidad rota. La nueva agenda ideológica —una sociedad que salta en pedazos— problematiza su sustrato ideológico.

La imagen que teníamos hasta entonces de la literatura nacional era una especie de inalterable foto fija en la que sólo cabían los grandes nombres inamovibles del pasado y pocos más, como si las generaciones siguientes vivieran en un eterno *complejo de Peter Pan*, en la adolescencia de la irrealizable promesa. Antes de las grandes novelas de finales de la década de 1970, la literatura apartaba la cara ante el presente, el presente se negaba a volverse lectura, el presente esquivo, el eterno presente de la utopía paradisíaca, el mito en el que vivíamos.

La nueva narrativa es una literatura fronteriza o en los límites de la literatura consensual, en los resquicios del silencio en que se dirimen los pequeños conflictos en este país pequeño / infierno grande, aventurándose fuera del paraíso consensual: *María la noche* mata a la madre y a la familia y prueba todas las formas de la relación sexual; *Asalto al paraíso* (1992), de Tatiana Lobo, interpela la historia oficial al contar la decapitación del líder de la rebelión indígena de 1710; *Los susurros de Perseo* (1994) y *Paisajes con tumbas pintadas en rosa* (1999), de José Ricardo Chaves —residente en México, investigador y profesor de la UNAM—, se aproximan a la literatura gay; *La loca de Gandoca*, de Rossi, y *Única mirando al mar*, de Fernando Contreras, vehiculan la denuncia ecológica; y *Si trina la canaria* (1999), de Uriel Quesada, incursiona en el mundo violento y despiadado de la ciudad de San José de finales del siglo XX.

Este es el contexto —todo escritor construye su propia tradición, si es que queda algo por construir— en que se desarrolla mi propia literatura. Los autores mencionados y los muchos que no menciono no formamos parte de una generación y mucho menos de un grupo, escuela o tendencia, pero de alguna forma nos unifica el fracaso, la pérdida del reino —que es la pérdida de algo que no sabemos qué es—, la tragedia de no estar seguros ni siquiera de lo perdido, el vértigo delante del vacío —la caída al vacío, digamos— y, finalmente, esa especie de supervivencia que es en sí misma la escritura: ese empecinamiento en el triunfo de la derrota. Porque estamos derrotados y sin embargo seguimos como en el verso final del poema de Rilke: «No hay victorias. Sobreponerse es todo».

No creo que la literatura sirva para nada —aunque a mí, en lo personal, la escritura me funcione bastante bien—, o no me atrevo a tanto, aunque a veces me permita volver a creer en la eternidad o volver a confiar en la precaria comunicación humana. Palabras como revolución, compromiso, ética, moral y responsabilidad están borradas de los nuevos diccionarios digitales. Sin embargo, mi literatura nace de una profunda disociación de la realidad y debo confesar, para escándalo de los filósofos, que sigo atado irremediabilmente a ella, a la maldita realidad, a la maldita sobrenaturalidad de la que hablaba Lezama Lima como un irrefutable acontecimiento estético.

Cuando en el futuro sólo existan pantallas, ojos-pantalla, alguien en alguna parte volverá a emitir la débil sonoridad de la voz humana, ese tenue hilo que nos separa, y volverá la magia, la magia que se da todos los días cuando oímos un libro, porque, lo lamento por los sordos, pero uno escucha los libros, las palabras y los silencios, aunque no los oiga, como se ven las sombras y los fantasmas de las sombras en una página escrita.

Mi literatura nace de algo que no tengo, que no sé, que ignoro, para llegar a algo que quizá no entienda del todo, pero que existe, que tiene consistencia y que intento lanzar con toda la fuerza del instante que no poseo a la cara de algún desprevenido transeúnte. Si la literatura es una fiesta me gusta pinchar los globos, pero antes inflarlos.

Toda literatura nace de una herida, de una hendidura, de un hueco negro que hay que llenar en vano, porque no tiene fondo: la insatisfacción, lo no dicho, la ausencia del padre, la bastardía, la orfandad de los absolutos, la locura, la decadencia, la maldición de las sagas familiares y de las casas —no encantadas sino desencantadas—, los asesinatos que no tienen sentido, porque ningún asesinato lo tiene, la violencia gratuita e impagable de los gestos humanos, el tiempo que no se gasta nunca de pasar y que sólo nos deja la muerte y este ansioso dar vueltas alrededor de las casas y de las cosas, entrando y saliendo, adentro y afuera de las cosas que son como los juguetes con que nos matamos de vida, porque la vida es terrible. Terrible y maravillosa, pero terrible.

Me parece que en esto coincidimos el fin de siglo y yo y no sé muy bien quién se propuso coincidir con quién, pero es así, o si más bien —más mal— somos nosotros quienes nos vemos en el espejo deformado de este tiempo desastroso, nublado y espléndido, confuso, dudoso, indefinible, y así nos vemos, fatalmente, dudando de nuestras propias dudas. Espejo ingrato de este fin de siglo, porque nos muestra lo que no tenemos, lo que perdimos, lo que no somos. Porque muestra lo que no debe verse en el espejo.

La literatura no sirve para nada pero a mí me sirve y aún guardo la ilusión no de que sirva para algo, porque lo utilitario se ha vuelto una lacra comercial — To Visa or not to Visa—, pero conservo la ilusión de que las palabras puedan al menos destruir algo, al menos un espejismo, que puedan aumentar el hueco negro del que mana mi insatisfacción, como planteaba Schopenhauer en su *Estética de la desilusión*, que pueda hacer que mis propios fantasmas jalen el carro sin ruedas del otro, del lector, y que lo lleven hasta el espejo más oscuro de la sala, ahí donde no se refleja jamás, ahí donde sólo se asoman los fantasmas más temidos que son también los más queridos. La ilusión de que la derrota de la literatura sea un poco más grandiosa que la derrota siniestra de este siglo ambidextro, izquierdo, derecho y torcido.

La literatura no sirve para nada pero digo esto con nostalgia, con pena, aunque sin furia. No sé si mi novela *Cruz de olvido* (1999), sirva para algo. Tampoco sé si sirve para nada. La proyecté como un ensayo de demolición de la literatura nacional —proyecto de revolución en un país sin revolucio-

nes— y de las bases ideológicas de la sociedad costarricense. ¡Qué pretensiones! Por supuesto jamás lo lograré, pero cualquier cosa es válida para intentar hacer literatura, aunque el resultado se aparte de los propósitos originales.

El sustrato de nuestro sistema ideológico es el olvido —no la amnesia, que es la pérdida total de la memoria, sino la *dismnesia*, la debilidad de la memoria, que es recordar para olvidar, para ocultar, para negar—, el disimulo, la hipocresía, el silencio, que permiten que el consenso sublime el conflicto y la subversión ideológica y que la intimidad se vuelva un pecado social —el adentro se confunde con el afuera: lo de adentro es lo de afuera—. País pequeño, infierno grande, purgatorio socializado.

Y trato de resumir esto que digo en la primera frase de la novela: «En Costa Rica no pasa nada desde el *big bang*». Ustedes dirán si esto es cierto. Y si no, sabrán perdonarme.