

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: pulgatorio 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 megarelatos 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