

JOAQUIN GUTIERREZ
Y LA CULMINACION DE LA NOVELA
COSTARRICENSE

POR

SONIA MARTA MORA E.
Universidad Nacional, Costa Rica

Poetas y mendigos, músicos y profetas, guerreros y malandrines, todas las criaturas de aquella realidad desafortunada hemos tenido que pedirle muy poco a la imaginación, porque el desafío mayor para nosotros ha sido la insuficiencia de los recursos convencionales para hacer creíble nuestra vida (GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ, *La soledad de América Latina*).

Joaquín Gutiérrez (Limón, 1918) es uno de los novelistas costarricenses más importantes. Cultiva el género desde los años cuarenta: en 1947 publica *Manglar*, y en 1950, *Puerto Limón*. Posteriormente aparecen *La hoja de aire* (1968), *Murámonos*, *Federico* (1975) y *Te acordás, hermano* (1978).

El objetivo de este estudio es ubicar la producción novelesca del autor dentro del proceso de desarrollo del género en Costa Rica a partir del análisis de una de las obras que, a nuestro juicio, mejor representa el conjunto de posibilidades de este novelista consagrado. *Murámonos*, *Federico* obtiene, en 1975, es decir, en el mismo año de su publicación, dos importantes premios: el premio de Novela «Editorial Costa Rica» y el premio Nacional de Novela «Aquileo J. Echeverría». Desde entonces llama la atención de la crítica y se convierte rápidamente en una de las obras más leídas, cuyas ediciones se suceden a lo largo de la década.

Nuestra intención es llegar a definir la particularidad de la forma literaria que Gutiérrez crea en los años setenta y, así, su verdadero aporte a la novela costarricense contemporánea. En este sentido, las categorías generales de Mijail Bajtin relativas a la historia literaria y, específicamen-

te, su teoría de la novela nos han permitido un acercamiento más sistemático al problema que nos interesa.

Dado que es imposible comprender la originalidad y relevancia del aporte de Gutiérrez sin situar su producción en el marco del desarrollo general de esta forma artística en el país, ha sido necesario reconstruir sus principales líneas de evolución. Sin embargo, este acercamiento no pretende ser exhaustivo e interesa únicamente en relación con el autor y el tema que aquí se estudia¹. Al asumir esta perspectiva nos ha sido posible analizar a Gutiérrez y, en concreto, su novela *Murámonos, Federico* como un momento verdaderamente culminante de la novelística costarricense contemporánea.

LA NOVELA EN COSTA RICA

Para Bajtin, la noción de género es fundamental en la historia literaria, pues es la que refleja las tendencias más estables de la evolución de este discurso. El género, señala, es a la vez el mismo y otro, viejo y nuevo; renace y se renueva en cada etapa y en cada obra². En efecto, al estudiar el proceso de desarrollo de la novela costarricense es posible encontrar tanto líneas fundamentales de continuidad como importantes tendencias renovadoras que marcan diversos momentos en su evolución.

Si buscamos la especificidad de este género más allá de los puros procedimientos constructivos sobre la lengua y trabajamos a nivel de la forma literaria, entendiéndola como la organización de valores cognoscitivos y éticos, lograremos encontrar las vertientes profundas del desenvolvimiento de la novela en Costa Rica. Esto significa, por una parte, descubrir tanto las constantes como las innovaciones del género a un nivel más hondo, de manera que se manifieste en toda su riqueza la compleja dinámica del presente y la presencia renovada del pasado. Por otra parte, esto implica que el estudio de la evolución de esta forma artística en Costa

¹ Dos extensos estudios anteriores, aún inéditos, proporcionan elementos fundamentales para este análisis. En ellos la autora ha participado en calidad de coinvestigadora. Se trata de *La novela del agro en Costa Rica*, realizado con Fernando A. Arce Vargas, María Elena Carballo Castagnaro y Carlos Francisco Monge Meza, en el que se postula una relación entre la narrativa de tema agrario y las diversas formas de conciencia desdichada de la élite oligárquica, y *Algunas tendencias de la novela costarricense actual*, investigación realizada con María Elena Carballo C., en la que se analizan varias obras de la década del 70 y su importancia para el desarrollo de la literatura nacional.

² Cfr. Mijail Bajtin, *La poétique de Dostoievski*, trad. Isabelle Kolitcheff (Paris: Editions du Seuil, 1970), pp. 150-151.

Rica debe plantearse en estrecha relación con la historia de esta formación social, en la que han cobrado vida una serie de contenidos ideológicos que la novela moviliza. Particularmente aclarador es, a este respecto, la siguiente afirmación de Altamirano y Sarlo: «El carácter social de la forma legitima la empresa de una poética sociológica: lo que es social en la literatura es la forma misma, entendiendo por forma la organización estética de contenidos axiológicos»³.

PRIMERAS MANIFESTACIONES

Algunas de las preocupaciones centrales de Gutiérrez, y de la obra que aquí interesa, llaman la atención de nuestros novelistas desde los albores del género. El problema del agro y los elementos que éste abarca definen una temática medular de la novela costarricense y le dan al género un tono claramente social desde sus orígenes⁴. El desarrollo de una óptica crítica en torno a la imagen de la *élite* oligárquica e, íntimamente relacionado con esto, la presencia del campesino como portador de una serie de valores auténticos que la novela promueve apuntan a una orientación cognoscitiva y ética que, en general, caracteriza todo el proceso de desarrollo de este género en Costa Rica. En este sentido, la producción novelesca de Joaquín García Monge juega un papel relevante como fundadora de una visión inicialmente crítica del campo. Las consecuencias ideológicas y literarias de este aporte son fundamentales y marcan el surgimiento de un género que, por definición, es crítico y oposicional⁵ y de una forma de conciencia que produce las primeras fisuras en la percep-

³ Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, *Literatura/Sociedad* (Buenos Aires: Hachette, 1983), p. 37. Comentan aquí estos autores el concepto de forma y de especificidad artística en M. Bajtín.

⁴ La distinción misma —a nivel ideológico— entre campo y ciudad, según algunos autores, no existía anteriormente y surge en Costa Rica en la época de la República Liberal (1870-1930). Según Torres Rivas, en este período ambas realidades se definen ya y se perciben en forma diferenciada. Cfr. al respecto Edelberto Torres Rivas, *Interpretación del desarrollo social centroamericano* (San José: EDUCA, 1977). Rodríguez Vega relaciona la aparición de la diferenciación social en la época con una correspondiente en relación con las zonas de actividad, u saber: el campo y la ciudad. Cfr. Eugenio Rodríguez Vega, *Apuntes para una sociología costarricense* (San José: EUNED, 1977).

⁵ Lucien Goldmann ha probado detenidamente el carácter oposicional del género al desarrollar su hipótesis sociológica sobre la novela. Cfr. fundamentalmente «Introducción a los problemas de una sociología de la novela», en *Para una sociología de la novela* (Madrid: Edit. Ciencia Nueva, 1967).

ción eufórica de la realidad que ha generado el poder indiscutible de la *élite* cafetalera⁶. La perspectiva inicialmente crítica, y por ello aún oscilante en las obras de García Monge, avanza, en la novela posterior, hacia una visión más profunda y globalizadora del problema agrario. Las novelas de Joaquín Gutiérrez son, precisamente, parte de este movimiento progresivo que aquí se señala.

La penetración del capital extranjero y sus consecuencias sobre la realidad nacional constituye otro centro de interés para nuestros novelistas desde las primeras manifestaciones del género. Las obras de Carlos Gagini⁷, estructuradas conceptualmente desde el pensamiento de Rodó, representan un esfuerzo por levantar, como en tantas otras partes del Continente, la bandera de la latinidad frente al avance norteamericano. El enfrentamiento se presenta entonces como un encuentro de razas, y el rechazo se resuelve en un optimismo sin límites, que afirma el futuro desarrollo de Hispanoamérica a partir del despliegue de las capacidades espirituales de sus habitantes. El mérito central de este novelista es el de haber iniciado, en el terreno del género, la visión crítica de un problema relevante, que reaparecerá, visiblemente transformado, en importantes obras costarricenses posteriores. También, en este caso, la obra de Gutiérrez recoge y renueva una línea de desarrollo que caracteriza al género desde sus primeros pasos.

No es casual que la novela aparezca en Costa Rica hacia el año de 1900. Rodrigo Facio, al estudiar la época de la República Liberal, distingue dos momentos significativos: el primero, alrededor de los años setenta, se caracteriza por ser una etapa de «auge y prosperidad», en la que no se percibe aún la problemática social. Hacia 1900 se da un cambio cualitativo, pues aparece una percepción más amplia de los conflictos surgidos a raíz de los grandes «negocios particulares» y del desarrollo del

⁶ Sergio Ramírez afirma que en Centroamérica la literatura surge «al lado del progreso cafetalero. En el caso de Costa Rica y, en concreto, de la novela, si bien se evidencia una relación significativa entre el desarrollo del género y el de la *élite* ligada al café, esta forma literaria, en sus diferentes etapas, representa una progresiva profundización de la conciencia desdichada de la oligarquía y, por ello, la manifestación de una serie de valores claramente oposicionales con respecto a este grupo social. Dentro de este contexto queda más clara la magnitud del aporte de García Monge, como transgresor inicial de uno de los mitos más importantes que se ligan al poder oligárquico y que Ramírez ha denominado, en una fórmula que nos parece acertada, el mito del país vergel. Cfr. Sergio Ramírez, «Balcanes y volcanes (Aproximaciones al proceso cultural contemporáneo de Centroamérica)», en Edelberto Torres (ed.), *Centroamérica hoy* (México: Siglo XXI, 1975), pp. 279-366.

⁷ Nos referimos básicamente a sus novelas *El árbol enfermo* (1918) y *La caída del águila* (1920).

capitalismo en cuanto tal⁶. En el terreno de la producción bananera, en el que está presente el capital extranjero, las dos etapas se manifiestan claramente. Según Torres Rivas, al principio hay una visión favorable de esta inversión, la cual está acompañada de un optimismo «candoroso» en relación con sus resultados. Posteriormente se inicia un período de desilusión, que avanza paulatinamente⁷. En fin, la distancia entre los ideales políticos y las prácticas reales⁸, rasgo peculiar de la época, alimenta esta conciencia problematizadora que se gesta con el advenimiento mismo del siglo.

Es así como la novela de las primeras décadas del siglo sienta las bases para el desarrollo posterior del género, al fundar una perspectiva crítica que enfrenta el conflicto social, muestra su adhesión hacia los grupos marginados y hacia los valores que éstos representan y defiende una posición nacionalista que aparecerá, renovada y revitalizada, en múltiples manifestaciones de la producción literaria posterior. Es interesante observar cómo esta novela de principios de siglo más bien anticipa una serie de cuestiones que, a nivel ideológico, no lograrán articularse en la conciencia social sino hasta en un momento posterior⁹.

Una conciencia inicialmente crítica como la que se ha venido caracterizando sólo podría derivar, sin embargo, en una forma literaria inicialmente novelesca. Se manifiesta en estas obras una fuerte tendencia centralizadora hacia la palabra única, hacia una verdad que se trata de imponer en el mundo, restándole a éste riqueza y heterogeneidad. Hay en

⁶ Cfr. Rodrigo Facio, *Estudio sobre economía costarricense* (San José: Editorial Costa Rica, 1972).

⁷ Cfr. E. Torres Rivas, *Interpretación del desarrollo social centroamericano*. Véase también Facio, *op. cit.*, quien se refiere al surgimiento de diversos movimientos nacionalistas, y caracteriza los años de 1907 y 1908 como de un vigoroso —aunque aún minoritario— sentimiento antiimperialista.

⁸ Cfr. Torres Rivas, *Interpretación del desarrollo*, p. 87.

⁹ Señalan al respecto Altamirano y Sarlo, al evocar la categoría de *Structure of feeling*, de Raymond Williams: «La peculiaridad de esta representación literaria de la ideología es que tiende a reflejar más procesos de constitución que sistemas ya conformados. No es infrecuente que la literatura anticipe temas ideológicos que, en la conciencia social, aparecen aún desarticulados» (Altamirano y Sarlo, p. 35). Confróntese también nota 6, p. 99, de esta obra. En relación, específicamente, con la producción literaria hispanoamericana, muchos críticos han insistido en esta capacidad de la literatura de captar, de diversos modos, nuevas formas de conciencia social que se encuentran aún en proceso de constitución. Cfr. al respecto el análisis de V. Zemskov sobre la novela telúrica en Hispanoamérica, que en su opinión se anticipa a la búsqueda del pensamiento teórico; en su «Sobre las relaciones histórico-culturales de América Latina y el Occidente. El conflicto de Calibán y Próspero», *América Latina*, núms. 2, 3 y 4 (1979). Véase concretamente núm. 4, pp. 60 y ss.

estas novelas una suerte de conciencia superior, que ilumina todas las otras, reduciéndolas a simples caracteres. Esta conciencia excesiva 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, y toda idea se convierte necesariamente en algo, ya sea afirmado, ya sea simplemente rechazado o ignorado. En el primer caso, la idea afirmada se convierte en unidad interpretativa del mundo, y esto se manifiesta en diversas formas. En las obras de Gagini alcanza límites insospechados, a un punto tal que es posible identificar ideas abstractas que parecen independizarse —e imponerse— sobre seres y acciones concretas. En efecto, las ideas no parecen pertenecer a ningún personaje en particular; éstos son simples vehículos de una conciencia superior, ajena y omnipotente. La crítica, que ha percibido esto de manera difusa, ha optado por emparentar las obras de este autor con el ensayo o por señalar la presencia de situaciones inverosímiles dentro del mundo ficcional. En el caso de García Monge, y particularmente en *Hijas del campo*, estas ideas aparecen como sentencias aisiadas, que le dan un tono moralista al discurso. En uno y otro autor, el movimiento novelesco es un simple pretexto, un artificio cuyo verdadero fin es ilustrar un principio de representación del mundo previamente establecido. En cuanto a las ideas refutadas, en tanto aparecen en un contexto monológico y despersonalizado que no conoce la polémica auténtica entre voces diferenciadas, no encuentran una verdadera representación. Pierden su significación directa, se reducen a puros hechos psíquicos o a elementos que describen un carácter.

En cuanto a los personajes, en la medida en que no constituyen conciencias autónomas, voces libres y diferenciadas, se convierten en simples representaciones de una idea. En Gagini esto es particularmente claro. El punto de vista de los personajes no es una posición interpretativa con respecto al mundo, sino un componente más de su retrato, y este último es cerrado, define al héroe desde el principio como un ser acabado que, desde su descripción exterior, se encuentra atado a una cierta manera de ser, dada de una vez por todas. En *El moto*, el mecanismo apuntado es fácil de observar: a una imagen exterior positiva de los héroes corresponden un comportamiento y una voz valorados también positivamente por esa única óptica objetiva que enjuicia y regula el cosmos. La falta de conciencia de sí de los personajes cierra su configuración dentro de universos claramente monológicos como los que analizamos.

Es innecesario advertir que nos estamos refiriendo de una manera demasiado general a una serie de elementos que, a nuestro juicio, son medulares y caracterizan la producción del período. No pretendemos agotar

su discusión aquí, sino apenas trazar un panorama que nos permita ubicar en su justa dimensión la obra de Gutiérrez y la importancia de este autor en el proceso de desarrollo del género.

La novela del 900 parece iniciar lo que Todorov, siguiendo las ideas de Bajtin, denomina un diálogo *in absentia*, es decir, un encuentro entre el estilo homogéneo de la obra y los otros estilos dominantes de la época¹². Esto explicaría su potencial crítico, que, sin embargo, no deriva aún en una forma novelesca tan abierta como la de la década del setenta, en la que el diálogo se instaura en el interior mismo de la obra y rompe toda confianza en el lenguaje y en su serena capacidad de mostrar una verdad monolítica, única e indiscutible. Internamente, la novela del 900 no logra superar el proceso de unificación ideológica que históricamente se ha venido consolidando en las últimas décadas del siglo XIX, alrededor del progreso cafetalero, y de la noción de patria que eufóricamente ha venido construyendo, al afianzarse, la *élite* oligárquica. La conciencia crítica inicial no parece estar en posibilidades, en este momento, de superar las fuerzas unificadoras que impulsan el triunfo de una palabra única y verdadera; sin embargo, la polémica se ha instaurado, y el proceso de resquebrajamiento de la conciencia feliz se ha iniciado irremediamente.

LA DÉCADA DEL CUARENTA

Los años cuarenta tienen una importancia decisiva en el proceso de desarrollo de la novela en Costa Rica. En este período aparece una serie de obras que define una etapa peculiar del género, caracterizada de manera general por su honda preocupación social y su perspectiva fuertemente crítica. Esto ha llevado a algunos estudiosos a hablar de la «novelesca social de la década del cuarenta»¹³, con lo que la literatura costarricense se inserta claramente dentro de las tendencias vigentes en la época a nivel de la literatura continental¹⁴.

¹² Cfr. Tzvetan Todorov, «Mikhail Bakhtine et la théorie de l'histoire littéraire», en *Documents de travail et prépublications* (Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica, Università di Urbino, 1979), núm. 87, serie D, p. 3.

¹³ Jorge Valdeperas, *Para una nueva interpretación de la literatura costarricense* (San José: Editorial Costa Rica, 1979), p. 50.

¹⁴ Françoise Perus, al trazar las líneas generales del desenvolvimiento de la literatura hispanoamericana en relación con la dinámica sociohistórica del Continente, caracteriza el período que va de 1910 a 1950 como la etapa de la novela social, que surge en el momento de la «crisis de la vía oligárquica local del desarrollo del capitalismo, con irrupción de los sectores populares y las capas medias en la escena política». F. Perus, *Literatura y sociedad en América Latina: el modernismo* (México:

En efecto, la situación hispanoamericana en general y costarricense en particular define en estos años una intensificación del movimiento social, lo cual, evidentemente, afecta a la producción literaria. La crisis del capitalismo, especialmente la depresión del 29, golpea fuertemente a los sectores populares. En Costa Rica, el descontento crece ante la incapacidad de la *élite* dominante de resolver los problemas. Desprovisto de ideas modernizantes, el grupo en el poder no logra enfrentar los restos de la historia, en la que antes ha jugado un papel protagónico. Se muestra así, abiertamente, una profunda crisis oligárquica que, según vimos, se anunciaba ya desde los albores del siglo y que abarca el terreno ideológico, en el que la *élite* declinante manifiesta también su agotamiento.

De este modo se va configurando un período de gran convulsión social y agitación política, que se inicia en los años veinte y se intensifica en los treinta y cuarenta. La desilusión frente al liberalismo y a las consecuencias de la inversión extranjera provocan una fuerte disconformidad en los sectores medios y populares. Surgen diversos movimientos, que impugnan el orden existente y que comparten una posición antioligárquica y anti-imperialista.

En 1931 se funda el Partido Comunista, grupo que, en el 1934, dirige una huelga bananera de grandes proporciones, que aviva el sentimiento nacionalista. El descontento popular se generaliza, por lo que de 1934 a 1946 se manifiesta un incremento de la inquietud laboral y una importancia cada vez mayor del naciente Partido Comunista. Es precisamente alrededor de él que se forma la mayor parte de los novelistas de esta conflictiva época de la sociedad nacional.

En 1940 surge el Centro para el estudio de los problemas nacionales, de tendencia ideológica aprista, grupo que reúne inquietudes de los sectores medios, y que propone un programa antioligárquico y nacionalista que, con el tiempo, ha sufrido importantes cambios. Es evidente, entonces, que tanto el Partido Comunista como el Centro para el estudio de los problemas nacionales canalizan, en este período, las aspiraciones de un

Siglo XXI, 1976), p. 9. Estos son precisamente los elementos que definen el devenir de la sociedad costarricense en las décadas del 30 y 40, en las que la producción novelística nacional conoce un auge particular. Por otra parte, Rubén Bareiro, refiriéndose también al proceso de desarrollo de la literatura continental, plantea el surgimiento, a partir de 1920, de una generación de escritores centrada en los problemas sociales y dominada por una actitud ética que la lleva al campo político y reivindicativo. Estos rasgos caracterizan igualmente al grupo de novelistas costarricenses de la década que se analiza. Cfr. R. Bareiro Saguier, «Encuentro de culturas», en César Fernández Moreno (ed.), *América Latina en su literatura* (México: Siglo XXI, 1976), pp. 36 y ss.

conjunto de fuerzas que comparten un sentimiento de disconformidad con el régimen liberal de la oligarquía decadente.

Es así cómo la década del cuarenta representa la consolidación de una perspectiva crítica que está acompañada de una ruptura definitiva de la conciencia oligárquica eufórica. Esto conduce tanto a una generalización de la desconfianza con respecto a los valores oligárquicos como al surgimiento de nuevos valores ligados al logro de la justicia, la solidaridad y la defensa de los intereses nacionales.

El proceso que se ha descrito tiene consecuencias fundamentales sobre el desarrollo del género novelesco. Algunos de los problemas que ya se han planteado los novelistas de las primeras décadas del siglo, y que, como constantes, se manifiestan en este período, aparecen sensiblemente transformados. El conflicto agrario no se enfoca desde una perspectiva moral ni se relaciona con determinantes naturales o raciales, sino que se analiza dentro de una dimensión social que tiene en cuenta la complejidad del fenómeno y sus múltiples consecuencias. Dentro de esa óptica, el análisis del problema de la inversión extranjera también se enriquece y se superan los marcos conceptuales con que Gagini lo había abordado en sus obras fundadoras. Esta evolución en el enfoque de los diferentes asuntos tiene su origen en una actitud radicalmente crítica, que amplía la conciencia de los escritores y las posibilidades desmitificadoras de sus textos. He aquí el aporte nuclear de la novela del cuarenta: el rechazo frontal de toda visión mítica y tranquilizadora del mundo.

En la configuración del universo ficcional, la nueva actitud descrita tiene otras consecuencias que es necesario apuntar y que se refieren básicamente a la figura de los personajes y a su función. Los héroes muestran una conciencia mucho más amplia del mundo, pues la narración integra, por lo general, el proceso que viven los personajes centrales y que modifica su percepción del cosmos. Por otra parte, éstos manifiestan su condición de seres inacabados, a los que anima una inquebrantable voluntad de lucha, que los humaniza paso a paso. Finalmente, la afirmación de ciertos valores conduce a un protagonista colectivo, que, en varias de las obras del período, sustituye al héroe solitario de épocas anteriores.

A pesar de lo que se ha dicho, la novela del cuarenta no representa, a nuestro juicio, una etapa de madurez del género en el país. La condición que define su aporte central es, por paradójico que parezca, la que propicia su más significativa limitación. La actitud crítica radical, que logra resquebrajar una forma de conciencia dominante y hondamente arraigada, produce la euforia de un código alternativo que, en el cosmos de las novelas, hegemoniza la representación del mundo. Hay en ellas una conciencia superior, cargada de significación, que está latente bajo todos los com-

ponentes del universo y que los convierte en meros objetos¹⁵. Esta conciencia única enjuicia severamente el mundo y reduce su complejidad y heterogeneidad. La interpretación constante desde una lente privilegiada conduce a un moralismo esquemático y a una actitud maniqueísta, que empobrece la mostración de los fenómenos. En este contexto, las ideas refutadas no logran una verdadera existencia, y el rechazo eufórico propicia el predominio cualitativo de una sola tesis, una sola posición, erigida como única por la fuerza del monólogo.

No se nos escapa el hecho de que, por una parte, esto es una tendencia general de las novelas del período y que, por eso mismo, es posible encontrar en algunas de ellas el germen de la inclinación opuesta. Por otro lado, no podemos ignorar la magnitud de la ruptura que concreta la novelística del cuarenta, paso fundamental sin el cual sería imposible explicar el surgimiento de obras posteriores que representan un nuevo momento en la evolución del género.

JOAQUÍN GUTIÉRREZ EN LA DÉCADA DEL SETENTA

Si a nivel de la escritura se encuentran importantes manifestaciones de una tendencia centralizadora y unificadora, en el terreno de la lectura las huellas de una actitud análoga son aún más firmes y hegemónicas. En el discurso de la crítica literaria tradicional, fuertemente influida por los supuestos estilísticos de la lengua única y del individuo, esta inclinación es constante y orienta, desde sus bases, la imagen que se construye de la producción novelesca costarricense.

Aunque podrían señalarse innumerables formas en que esta tendencia se concreta para actuar como fuerza dinamizadora de la lectura y hasta de la misma valoración de los textos literarios, nos interesa señalar aquí sólo algunas de ellas, que adquieren particular relevancia en el discurso crítico en torno a Gutiérrez y a su obra *Murámonos, Federico*. Es interesante observar cómo, aún en la década del setenta, en que se está operan-

¹⁵ Es precisamente esta condición de los textos la que ha llevado a Manuel Picado a afirmar la inclinación de las obras del período al tipo de relato que Todorov denomina ideológico. De acuerdo con este teórico, en el relato ideológico las diversas unidades manifiestan una misma ley, una sola idea, de la cual son meras ilustraciones. Sin entrar a discutir esta tipología de los relatos, ni específicamente la fundamentación teórica del que se invoca en este caso, cuya denominación nos parece engañosa, es evidente que permite visualizar con claridad uno de los rasgos medulares de las obras en cuestión, rasgo que Picado ha percibido con particular agudeza. Cfr., al respecto, M. Picado, *Literatura/ideología/crítica: Notas para un estudio de la literatura costarricense* (San José: Editorial Costa Rica, 1983), pp. 55-56.

do en la escritura una especie de desbaratamiento de una ideología literaria vigente ya por mucho tiempo, la crítica insiste en una lectura que cierra el texto y castra su riqueza y multiplicidad.

El esfuerzo por encontrar una conciencia única a la cual subordinar toda idea, una óptica centralizadora que se responsabilice de un lenguaje que, desde el principio, se considera marcado por una sola voz, lleva a la crítica a pasar directamente de la concepción del mundo del escritor al terreno ficcional creado en sus novelas. Se ignora, así, con un gesto que desde el desarrollo actual de la disciplina es inaceptable, la configuración específica del universo estético y sus determinaciones particulares. Desde esta perspectiva se pierde de vista el proceso global de estructuración de las obras novelescas de este autor, que supone la presencia de estilos diversos, de elementos discordantes, de conciencias autónomas. El «otro», componente medular en las obras de Gutiérrez, se reduce a un mero contenido temático, que se representa desde una conciencia monológica. En el caso de la novela que aquí estudiamos, este fenómeno alcanza dimensiones preocupantes. En efecto, la presencia de Federico y su importancia en el universo ficcional crean las condiciones propicias para una fácil identificación reductora entre el personaje, la voz de la narración y el autor. Esta actitud no sólo pone de manifiesto una concepción de la literatura demasiado arraigada, que empobrece sus verdaderos alcances y su significación, sino que, en el caso de Gutiérrez, oscurece lo que, a nuestro juicio, es su aportación más relevante a la novelística costarricense. Este autor, a partir de una percepción particular de la realidad, logra crear una forma artística especial, caracterizada por la heterogeneidad y la diversidad; consigue, así, superar las tendencias centralizadoras de la escritura, que en momentos anteriores del desarrollo de la novela habían alcanzado un franco predominio. Un lenguaje crítico que conduce al terreno del monólogo lo que es diálogo vivo es incapaz de atisbar la novedad de Gutiérrez, que reside precisamente en esa capacidad de romper con el mito de la palabra verdadera, segura e inmóvil¹⁶.

La búsqueda de ideas y temas originales, alimentada una vez más por los supuestos estilísticos del carácter irrepetible de la obra artística, es otra preocupación de la crítica tradicional, que la conduce a atomizar las novelas de Gutiérrez y a abandonar los niveles del texto en los que se

¹⁶ La perspicacia crítica de Manuel Picado le ha permitido vislumbrar y destacar un elemento fundamental en relación con Gutiérrez: su peculiar actitud ante el lenguaje y las consecuencias determinantes de esta conciencia sobre su obra del período 40-50. De ahí el lugar particular que este estudioso le concede a la escritura de Gutiérrez, ya en el contexto de la novela de la década señalada, Cfr. Picado, pp. 53 y 54.

concentra su peculiaridad. En las obras del novelista se funda una nueva perspectiva, que modifica la estructura del género. No es posible apreciar el descubrimiento de Gutiérrez sin comprender esta nueva forma de visión que afecta a todos los elementos textuales.

Finalmente, el discurso tradicional, desde una ideología «oficial»¹⁷, tiende a recuperar las obras de Gutiérrez asimilándolas a una lengua literaria única y aparentemente atemporal. La excesiva atención acordada a elementos aislados, el trabajo sobre detalles estilísticos que no se estudian en su interrelación dinámica y, en fin, la concepción del discurso literario como un lenguaje totalmente independiente y de la obra como un todo cerrado, que no concibe la existencia de ningún enunciado fuera de sí, conducen a una consideración de las novelas más allá de toda historia específica. A partir de aquí, el reconocimiento de la diversidad del discurso novelesco del autor con respecto a las lenguas oficiales, en la medida en que supone una atención tanto a sus peculiaridades formales como a sus determinaciones históricas, queda definitivamente obstaculizado. La función crítica profunda de su producción novelesca no puede, efectivamente, ser explicada desde una óptica monolítica e inmovilizadora, que no acepta el diálogo de la novela de Joaquín Gutiérrez de la última década.

«MURÁMONOS, FEDERICO»

La afirmación que nos ha servido de punto de partida insiste en el papel decisivo que la obra de Joaquín Gutiérrez desempeña en el desarrollo del género novelesco en Costa Rica. Este aserto debe entenderse en dos sentidos. Por una parte, Gutiérrez no es un caso aislado, extraño e insólito, sino el producto de un lento proceso de maduración del género, que se explica por un conjunto de factores que desbordan el terreno de lo propiamente literario. Por otro lado, la obra de este novelista no es innovadora en sí misma, sino en relación con el desenvolvimiento de la novela anterior. Dentro de esta doble óptica hemos pretendido situar nuestras reflexiones, que intentan ubicar la particularidad del aporte de Gutiérrez en un contexto mucho más amplio.

Después de estudiar el proceso de la novela en Costa Rica y sus diferentes momentos de desarrollo, se ha podido comprobar cómo importantes nociones de M. Bajtin contribuyen a comprender el fenómeno y a explicarlo coherentemente. Así, la hipótesis bajtiniana que, a nivel de la historia literaria, afirma una evolución de los estilos desde lo lineal hacia

¹⁷ Cfr. Todorov, p. 6.

lo pictórico¹⁹, muestra significativas relaciones con el proceso de la novela costarricense. En efecto, respetando sus condiciones específicas de producción y sus particularidades, la novela en Costa Rica muestra una paulatina tendencia hacia la disolución de toda forma de homofonía: el estilo único, la significación unívoca, incontestable, la voz exclusiva y dogmática, el héroe inmóvil y acabado. En este sentido, la novela contemporánea habría logrado avanzar hacia un diálogo *in praesentia*²⁰, es decir, a un cruce de estilos que se despliega en el centro mismo del discurso novelesco. Esto quiere decir que la novela costarricense, a partir de los años setenta, manifiesta un proceso de consolidación en la medida en que se acerca a una forma más abierta, más rica y polifónica. Avanza hacia lo que, en la concepción de Bajtin, constituye el conjunto de posibilidades del género: «La novela como un todo es un fenómeno pluriestilístico, polifónico y con diversidad de lenguajes. El estudioso tropieza en ella con varias unidades estilísticas heterogéneas, que suelen yacer en diferentes planos lingüísticos y subordinarse a distintas regularidades estilísticas»²¹.

La obra de Gutiérrez se caracteriza por esa tendencia cada vez más definida hacia la polifonía. *Murámonos, Federico* representa, como se señaló, un campo privilegiado para estudiar, con algún detenimiento, la contribución de este escritor a la novela costarricense contemporánea²².

Esta obra recoge las posibilidades críticas que han venido madurando desde principios de siglo. Se propone un acercamiento totalizador a la problemática de su tiempo, que abarca el desenvolvimiento del Estado, la presencia del capital extranjero, el papel de los grupos dominantes, la evolución de los sectores medios y la situación general de los marginados. Esto se traduce en un afán desmitificador constante, que genera un diálogo entre posiciones oficiales y perspectivas críticas y que constituye una primera dimensión polifónica del texto. Sin embargo, es necesario profundizar un poco más en la configuración del universo discursivo para descubrir la singularidad del aporte del autor.

La novela presenta un mundo en crisis, pero no desde una óptica plana y estática, sino desde una perspectiva profundamente dinámica. Hay un choque continuo entre múltiples y variadas voces, que adquieren una existencia relativamente autónoma dentro del universo. Las ideas, en tanto objeto de representación artística, se muestran interactuando con todo su

¹⁹ Cfr. Todorov, pp. 1-2.

²⁰ Cfr. Todorov, p. 3.

²¹ M. Bajtin, «La palabra en la novela», *Ciencias Sociales*, núm. 1 (1975), p. 168.

²² Joaquín Gutiérrez, *Murámonos, Federico*. 5.ª ed. (San José: Editorial Costa Rica, 1980). En adelante, toda referencia a esta obra se hará indicando únicamente la página.

valor, sin resultar asimiladas por una conciencia superior. Gracias a esto se funda un mundo plural, que no se sostiene en un acento único. Cada personaje interpreta lo que lo rodea desde una visión distinta, lo cual, inclusive, se tematiza en la obra: «De todos modos me hace bien hablar con vos. Tenés otro ángulo. Y valor para mirar las cosas» (p. 120).

En la novela, las ideas tienen un carácter dialógico y no pretenden conducir a una sola verdad impersonal y neutra. Superando la soledad que supone la relación entre el mundo y una conciencia única, Gutiérrez coloca en el centro del universo el problema de las relaciones entre diferentes «yo». Esta conciencia del otro, profundamente asumido en tanto sujeto, remite a una actitud que, en un ámbito más general, caracteriza la percepción que de sí mismos y de la cultura particular de que son exponentes tienen los escritores hispanoamericanos de las últimas décadas. Nuestra realidad, desmedida e insólita, ha querido ser interpretada por «los talentos racionales del Viejo Mundo», con esquemas ajenos, lo cual nos hace «cada vez más desconocidos, cada vez menos libres»²². Gabriel García Márquez, con su extraordinaria lucidez, ha insistido en la singularidad de nuestro continente, al que el espíritu racional europeo, extasiado en la contemplación de sí mismo como conciencia única, ha negado precisamente esa condición de «otro». Dentro de este contexto, la significación ideológica profunda de la novela polifónica se pone de manifiesto. El desplazamiento de la razón única, tan cara al racionalismo europeo²³, es la afirmación misma de nuestra razón de existir, de nuestra condición de hispanoamericanos, de nuestra capacidad de ser interlocutores de un diálogo cultural auténtico en el que somos «el otro», que aporta una identidad propia.

Esto no significa que de la obra de Gutiérrez esté ausente un afán organizador, una tendencia a la unidad que garantiza la cohesión interna de elementos heterogéneos. Por el contrario, la búsqueda de una verdad inunda el texto, pero se dirige a la palabra del otro. Nace del diálogo profundo y no de una conciencia privilegiada y excesiva. Es a partir de aquí que se funda una determinada actitud del texto que lo aleja de cualquier posición desengañada o apocalíptica. Este elemento deberá ser retomado en un momento posterior del análisis, cuando se explique la relación de la novela con una particular visión del porvenir.

Dentro del universo textual, la búsqueda de Federico y su propia imagen tienen un papel dinamizador fundamental. En primer lugar se logra

²² Gabriel García Márquez, «La soledad de América Latina», *Nueva Sociedad*, núm. 64 (1983), pp. 126-128.

²³ Cfr. Bajtin, *La poética*, p. 122.

establecer una distancia entre la voz de la narración y la del personaje, de manera que su conciencia resulta efectivamente representada y su palabra se salva de ser una voz ajena e impuesta desde fuera. A pesar de que, en términos relativos, la posición de Federico es favorecida por el punto de vista narrativo, ambas conciencias no se identifican y el héroe consigue desenvolverse en libertad. Diversos elementos del diseño artístico determinan esta independencia y lo liberan de ser una mera definición de la perspectiva organizadora.

Efectivamente, el rasgo nuclear de Federico es su conciencia de sí. El personaje busca una verdad que es la de su conciencia. Gutiérrez no representa en él al hombre de la clase media —acabado y fijo—, sino la conciencia en devenir de un hombre de la clase media²⁴. Dice al respecto Bajtin: «Nous voyons non pas qui il est mais *comment* il se perçoit, et notre vision artistique n'est plus placée devant la réalité d'un personnage mais devant sa prise de conscience de la réalité»²⁵.

Interesa, por ello, la visión de la realidad que tiene el personaje, la función de su conciencia. En ella, la idea no vive aislada, sino que entra en relaciones dialógicas con las ideas de otros, de forma que logra activarse, desde el universo de la novela, el gran diálogo que caracteriza la vida contradictoria de la década. La palabra de Federico no se convierte en principio de representación del mundo ni se identifica —como vimos— con el punto de vista de la narración. Gracias a esto, la materia ideológica no se somete a un juicio único y autoritario, como tendía a suceder en las novelas de las décadas anteriores.

Federico se autodefine por su propia voz en el proceso de búsqueda que emprende, que tiene diferentes etapas en las cuales paulatinamente se amplía su conciencia. La polifonía en Gutiérrez no significa, por lo tanto, únicamente una interacción de voces en un momento determinado, sino la exposición dinámica de procesos que añaden diversidad al universo mostrado. Este elemento, que se anunciaba ya en la novela del cuarenta, se desarrolla con singular maestría en esta obra y afecta la imagen de otros personajes tales como Estebanita, Flor de María y José Enrique. Los héroes no son, sino que se construyen, y ese proceso es lento, complejo y contradictorio.

²⁴ Singular importancia tiene, en este caso, el concepto de ideograma, en relación con los personajes, que insiste en el proceso de interpretación ideológica que supone la incorporación de su figura en el contexto discursivo particular que es la literatura. En este ámbito, la representación social es inseparable de la construcción verbal, y las determinaciones ideológicas y artísticas se funden para producir un efecto particular. Cfr. Altamirano y Sarlo, p. 36.

²⁵ Bajtin, *La poétique*, p. 84.

La palabra de Federico es polifónica y discordante por excelencia. Esto no se refiere únicamente a su poderosa fuerza desmitificadora de la imagen feliz del campo, del papel salvador de las leyes o del progreso nacional bajo la protección extranjera. Alude concretamente a su estilo particular, totalmente alejado de las jerarquías y convenciones sociales, del decoro y el eufemismo. Esto posibilita un enfoque extraoficial y libre del mundo, que le abre paso a una visión fuertemente crítica de lo que lo rodea ²⁶.

El dinamismo textual, que supone una multiplicidad de ópticas, se manifiesta constantemente en la imagen compleja y hasta contradictoria que se construye de cada elemento del universo. Así, por ejemplo, la vida de Federico es, para su primo el presidente, un fracaso (p. 72); para Peralta y Solera, profesionales al servicio de la Compañía, una extravagancia incomprensible (p. 37), y para los personajes de los barrios marginados, al cerrarse la obra, un esfuerzo digno de ser admirado (p. 252). Lo mismo sucede con la imagen del abuelo, figura decisiva para Federico y profundamente respetada por él, que provoca el horror y el rechazo de Estebanita.

La complejidad aumenta, pues los personajes no son figuras monolíticas y planas, sino seres sorprendentemente contradictorios. Colacho, con su pasividad y aislamiento aparente, tiene una visión que, por lo general, prueba ser —dentro de las coordenadas del universo ficcional— mucho más justa y válida que la de Federico. Estebanita, encerrada en una visión tradicional y dogmática del mundo, es capaz de desencadenar un proceso de rebeldía que afecta a todos los que la rodean, sin perder por ello su aceptación y reconocimiento. Su voz no resulta rechazada o deformada, sino que se expone en toda su riqueza y profundidad, de manera que logra establecer un diálogo verdadero con las otras conciencias del mundo. La amplitud con que se representa este personaje y su visión de la realidad es, a nuestro juicio, uno de los mayores aciertos de la novela.

Los héroes también son construcciones heterogéneas en relación con el personaje central. Aun los que apoyan su lucha no tienen una posición idéntica a la suya. Conservan, así, su heterogeneidad y se salvan de una

²⁶ «En el discurso familiar, gracias a la abolición de prohibiciones y convenciones discursivas, se vuelve posible un enfoque especial, extraoficial y libre de la realidad. Es por eso que los géneros y estilos familiares pudieron jugar un papel tan positivo, durante el Renacimiento, en la tarea de la destrucción del modelo oficial del mundo, de carácter medieval; también en otros periodos, cuando se presenta la tarea de la destrucción de los estilos y las visiones del mundo oficiales y tradicionales, los estilos familiares adquieren una gran importancia para la literatura.» M. Bajtin, *Estética de la creación verbal*, traducción Tatiana Bubnova (México: Siglo XXI, 1982), p. 287.

visión tipificadora, que colocaría el diálogo al borde del abismo. Federico mismo es un ser plural, que reúne impulsos contradictorios y provoca reacciones del mismo carácter en los otros personajes. Particularmente claras son, en este sentido, las palabras de José Enrique, que representan una óptica distinta con respecto al mundo y, concretamente, en relación con su padre (p. 29).

Otro elemento que dinamiza la imagen de los personajes y aumenta su complejidad es la relación —propuesta por el texto— entre ellos y un contexto mayor. Los héroes se inscriben en grupos sociales, pero esto no significa un empobrecimiento de su figura al convertirlos en «tipos sociales». Por el contrario, su pertenencia a determinado grupo define distintas actitudes. Colacho y Federico, como profesionales de los sectores medios, tienen una conciencia distinta a la que muestran Peralta y Solera. Por otra parte, Colacho y Federico tampoco representan opciones idénticas. Esto va determinando un conjunto de relaciones particularmente complejas entre los héroes, lo que aumenta la riqueza interna del mundo.

Dentro de este contexto hay un elemento que remite aún a una estructura un tanto monológica y que confirma el hecho de que la inclinación polifónica no se da en estado puro. Las figuras de Mr. Brooks y de la Nicoyana, aunque no aparecen dominadas por una óptica maniqueísta ni moralizante, no consiguen existir como conciencias autónomas, no tienen voz propia. Esto remite a su común función de mediadores entre Federico y sus deseos: en un caso, la finca; en otro, la esposa.

Los procedimientos de composición en esta obra son el complemento indispensable de su profunda polifonía, que está determinada, sin embargo, por los factores que se han venido exponiendo. El diálogo formalmente producido, la reducción a escenas y otros recursos, no definen, por sí mismos, la pluralidad artística de la novela.

Hay en *Murámomos*, Federico 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 indirecto libre²⁷, que generaliza una fuerte sensación de diálogo y choque de perspectivas. De igual forma, el discurso de los personajes aparece cruzado por la palabra de otras conciencias, que impiden el establecimiento de una lengua única. Los modos en que el enunciado se diversifica para indicar oposiciones ideológicas son múltiples. El uso del inglés es uno de los tantos recursos en este sentido: «Pero ¿de veras no cree usted, don Federico —a Peralta le lagrimeó la

²⁷ Lo usamos en el sentido que le da Gérard Genette, *Figures III* (Paris: Ed. du Seuil, 1972).

voz— que al corazón hay que tenerlo a rienda corta? ¿Hacerlo ir por donde uno le diga? ¿No cree?» «—Usted se ve que lo tiene suave de boca, que le obedece al menor tirón de la rienda —dijo—. *This way, my heart*, que por aquí hay plata» (pp. 46-47).

La incorporación de otros géneros discursivos, como el diario de José E. o la carta de Flor de María, aumentan la pluralidad de estilos y el cruce de perspectivas diversas.

Hemos dejado para el final el análisis del componente textual, que, a nuestro modo de ver, sintetiza la originalidad de la forma polifónica que Gutiérrez instaura en el campo de la novela. La manifestación más profunda y atrevida de riqueza textual consiste, en este caso, en la afirmación de la disconformidad en un mundo dominado por la decadencia; en otras palabras: en la fe en el cambio social. La lucha de Federico supera los márgenes puramente biográficos y se orienta por valores transindividuales que aún dirigen las aspiraciones humanas. La confianza en la capacidad de lucha del hombre, en su tendencia a lo auténtico, insinúan una dimensión de porvenir que se abre a la esperanza, en un gesto de amplitud tan vasto que eleva la polifonía a niveles insospechados. He aquí el hondo sentido del título: la obra es la negación sistemática de esa actitud de evasión a que éste apunta y la afirmación sostenida de una voluntad de lucha que aleja la novela de toda posición desengañada.

La forma artística que hemos descrito y sus rasgos de originalidad sólo pueden surgir de una percepción particular de la realidad. En efecto, la visión totalizadora y compleja que la obra propone nace de una conciencia crítica vehemente que no tiene una imagen apocalíptica de la problemática nacional, sino que, por el contrario, se nutre de la esperanza que da la afirmación de un proyecto transformador inspirado en el rescate de la identidad nacional y en el logro de una justicia verdadera.

Esta forma de conciencia no sólo existe en Costa Rica en la década del setenta, sino que entonces conoce condiciones particularmente favorables para su desarrollo pleno. Por una parte, la crisis latinoamericana en este momento se ha profundizado, sin que las soluciones intentadas hayan logrado detenerla. Esto modifica y amplía la conciencia que de sí y de su realidad tiene el hombre hispanoamericano, y lo lleva a una percepción más realista y más compleja de la problemática del Continente. A nivel nacional, la situación no es menos crítica. La crisis oligárquica lleva a este grupo a compartir el poder con otros sectores, sin que éstos logren generar un verdadero proceso de desarrollo nacional armónico. La dependencia del capital extranjero y las consecuencias de un modelo particular de desarrollo pueden evaluarse claramente ya en este momento de la historia.

La conciencia de la magnitud de la crisis lleva a algunos sectores al desengaño, y esto se manifiesta en importantes novelas del periodo. Para ellos, el reajuste es imposible y las contradicciones insalvables. Sin embargo, en otros sectores, esta profundización de la conciencia crítica reafirma la esperanza en un proyecto de transformación global que permita superar la grave situación social del país.

Esta última posición se desarrolla con particular fuerza en Costa Rica en la década del setenta, gracias a que en estos años se logra un clima de amplitud importante. Las alternativas de los grupos conservadores frente a los procesos revolucionarios ya no son tan monolíticas y empiezan a desarrollar matices internos. Las posiciones se diversifican y se distiende significativamente el clima de tensión que caracteriza los primeros años de la década del sesenta. En este contexto, la polifonía novelesca no sólo era factible, sino que se constituía en la expresión más acabada de un diálogo enriquecedor que se había establecido a nivel social y que caracteriza la vida cultural y política de la Costa Rica del setenta.