

El camino humanista de la literatura: una crónica personal

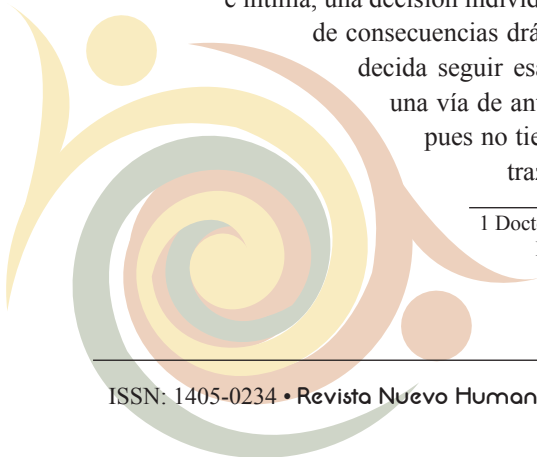
The Humanist Path of Literature: a Personal Chronicle

Miguel Baraona Cockerell¹
Universidad Nacional
Costa Rica

Resumen

Este ensayo trata de la experiencia literaria del propio autor, la forma como esta nació, se gestó y se entrelazó de manera dinámica y profunda con su vida interior. Pero este trabajo no explora solo la manera como la praxis literaria irrumpe en su intimidad, pues esta disquisición que se presenta aquí se sitúa dentro de una discusión más amplia sobre la creación, el humanismo, la condición humana y una propuesta de quehacer narrativo que el autor define como “realismo existencial”, orientada a vivirse como una praxis emancipadora mediante la propia experiencia de escribir ficción. El autor señala que el camino de la literatura es solo una opción muy personal e íntima, una decisión individual de muy hondas ramificaciones y, en general, de consecuencias drásticas y prolongadas sobre aquella persona que decida seguir esa senda imaginaria por el resto de su vida. Es una vía de antemano inexistente que no tiene destino seguro, pues no tiene mapa ni dirección discernible, y está apenas trazada en la red invisible y tenue de la mente de

¹ Doctor en Antropología Social, Sociólogo de la École des Hautes Études en Sciences Sociales en París-Francia, Vicedecano del Centro de Estudios Generales de la Universidad Nacional.
Correo electrónico: miguel.baraona.cockerell@una.cr





quien decide hacerse escritora o escritor. Presenta esta decisión como aquella que una vez tomada, ya no hay posibilidades de escapar indemne de tal aventura. Desde el punto de vista síquico, dice que es un vicio y que como muchos es acompañado del éxtasis y el dolor, pero cada vez más satisfactorio. Indica dos aspectos aún más importantes y decisivos para el autor: la vocación y el placer. Así se desarrolla el artículo: ¿por qué se escribe?, ¿cómo se escribe?, ¿cómo escribo yo?

Palabras clave: humanismo; realismo existencial; realismo multidimensional; creación; praxis literaria; praxis emancipadora.

Abstract

This essay presents the literary experience of its author, the way it started, how it evolved, and the manner in which it became intertwined in a dynamic and profound fashion with its own inner life. However, this work not only explores the way in which the literary praxis irrupts in author's the personal life, because this essay also tries to locate this topic within a larger discussion concerning creativity, humanism, the human condition, and a proposal for a literary perspective which the author defines as "existential realism", geared towards an emancipatory praxis thru the fictional writing experience itself. This essay deals with the literary experience of the author himself, the manner in which this experience was born, produced, and intertwined dynamically and profoundly with his own inner life. However, this work does not only explore the way how the literary praxis breaks into the personal life of the author, but this disquisition presented here is placed within a broader discussion on the creation, humanism, the human condition, and a proposal for a narrative work the author defines as "existential realism." This literary praxis is oriented to be lived as an emancipatory praxis through the experience of writing fiction. The author points out that the way of the literature is only a very personal and intimate option, an individual decision of profound ramifications and, in general, of drastic and prolonged consequences on the person who decides to follow the imaginary path for the rest of his/her life. It is, in advance, a non-existent path that has no sure destination, as it has no map, no discernible direction. It is a path just traced in the invisible and slight web of the mind of whoever decides to become a writer. This decision is presented as one that, once made, there is no chance to escape unscathed from such an adventure. From the psychological point of view, it is considered as a vice and is accompanied with ecstasy and pain, but more and more satisfactory. Two aspects are shown as even more important and decisive for the author: the vocation and pleasure. Thus, the article is developed: Why does someone write?, how writing is carried out?, how do I write?

Key words: humanism; existential realism; multidimensional realism; creation; literary praxis; emancipatory praxis.



Humanismo y literatura: retorno a las fuentes de la ficción

Es mi supuesto de arranque, el pensar que toda literatura de ficción nace y termina en el ser humano y que, en forma implícita o explícita, es en esencia una exploración imaginaria y en clave lingüística de alguna visión o antivisión de la naturaleza y la condición humana. Y es así, en un sentido muy amplio, y al concebir como humanismo toda narrativa sobre la esencia de lo humano, incluso cuando los ropajes idiomáticos encubren con mantos muy espesos la exploración del espíritu. Pero aun en aquellas narrativas en que lo humano parece supeditado a mundos imaginarios muy enrarecidos como los que a veces configura la ciencia ficción (Ray Bradbury nos viene a la mente); o en historias tan horribles como inverosímiles al estilo de *The Gashlycrumb Tinies* (Gorey, 1997), y en los que podemos escuchar solo ecos lejanos de la humanidad tal y como creemos conocerla; o en novelas muy animalísticas como *Mowgli*, en que lo humano emerge a través de otras especies animales dotadas de algunos rasgos psíquicos antropomorfos, incluso en tales casos, todo se relaciona de una manera u otra con el orden humano, real o imaginario. En este sentido muy laxo, humanismo y literatura son apenas dos aspectos de una búsqueda común por entender nuestra naturaleza más profunda e intrincada (Van Bergen, 2007).

Las fuentes de la ficción no son otras, en última instancia, que las mismas de las cuales se nutre la reflexión humanista. En realidad, la literatura no puede sino poner en práctica aquella máxima de Protágoras, según la cual El ser humano es la medida de todas las cosas. La literatura es, por consiguiente, humanista por definición, al menos en este sentido muy suelto y extendido del concepto, y parta de donde parta, y llegue a donde llegue, nace y muere con la condición humana.

El ser humano, su condición esencial, y su desenvolvimiento existencial en el nivel individual como colectivo, son el marco inescapable, la fuente eterna, el tortuoso camino de la narrativa, y la finalidad última y trascendente de la literatura; y, por supuesto, del humanismo (Smiley, 2007). Ambas vertientes del espíritu humano –el humanismo y la literatura– recurren a lenguajes e instrumentos de reflexión muy distintos, pero al final llegan, recorriendo cursos muy contrastantes, al mismo gran océano estético y filosófico formado por los enormes y persistentes enigmas sobre la esencia casi infinitamente estratificada de nuestra especie.

¿Por qué escribo?

Pregunta que no es trivial, pues obviamente no es igual a interrogarse sobre las razones por las cuales se respira, o incluso el por qué se deben pagar impuestos,



cuyas respuestas son casi autoevidentes, aunque en el segundo caso cuestionables. En cambio, el camino de la literatura es solo una opción personal e íntima, una decisión individual de hondas ramificaciones, y en general, de consecuencias drásticas y prolongadas sobre aquella persona que decida seguir esa senda imaginaria por el resto de su vida. Es una vía de antemano inexistente que no tiene destino seguro, pues no tiene mapa ni dirección discernible, y está apenas trazada en la red invisible y tenue de la mente de quien decide hacerse escritora o escritor; pero con frecuencia, una vez que uno se interna en esa vía, ya no hay posibilidades de escapar indemne de tal aventura, sobre todo, si se la inició con aquella desmesurada pasión necesaria para forjar una vida en la literatura.

En pleno auge napoleónico, el otrora bello y sofisticado Marqués de Sade, condenado por el propio Napoleón Bonaparte a reclusión forzada en el Hospicio de Charenton, languidece en aislamiento casi total, sometido a los rigores de una vigilancia extrema y sin mayores contemplaciones. Allí escribe a escondidas su *opus máximo*, *Justine* (Donatien Alphonse Francois de Sade, 1787), libro que pasa de inmediato a encabezar el canon negro de las obras que la sociedad culta considera de “muy mal gusto” e “inaceptables”. La novela es secuestrada por los esbirros del régimen, destruida y prohibida su publicación; Sade es condenado a permanecer sin papel, ni pluma, ni tinta, en su habitación-celda, para impedirle así que continúe con la producción y divulgación de su “obra maldita”. Comienza entonces, a escribir con su propia sangre sobre sus camisones blancos de recluso, y prosigue así con su cometido demencial y heroico de entregarlo todo -su reputación, su fortuna, su libertad, su vida personal, y su salud física y mental- por una labor creativa que casi nadie aprecia, que en definitiva, los poderes en turno y la “sociedad bien” consideran repudiable. Sade es despojado a continuación de toda vestimenta, desnudo y enfermo, escribe sin reposo sobre los muros gélidos y ásperos de su cuarto con su sangre y sus excrementos.

Con justa razón, podrá argüirse que esta es una experiencia extrema de la correspondencia entre literatura y vida personal de los literatos, dónde pueden citarse numerosos ejemplos de vidas apacibles, exitosas y carentes de todo dramatismo en las que mujeres y hombres de letras han avanzado por la senda de la literatura sin mayores sobresaltos. Pero, son muchos también los casos contrarios: Dostoyevsky produjo miles de páginas catárticas, para apenas percibir un magro estipendio por cada una de ellas; Edgar Allan Poe, falleció como un indigente en el lodo y el olvido y con muy escaso reconocimiento a su obra (Ackroyd, 2009); Melville, escribió una obra maestra (Melville, 1851) que permaneció largo tiempo en la omisión y fue casi completamente ignorada en su tiempo (Robertson-Lorant, 1998); Solzhenitsin, languideció en campos de trabajo forzado y luego fue



atormentado por el cáncer en un pabellón terminal, mientras su obra zozobraba en el gran lodazal de una historia adversa (Pearce, 2007); y decenas, quizás centenas, de otros casos que ponen de manifiesto esa difícil relación entre el talento, la obra literaria *per se*, el entorno social y cultural inmediato; y su reconocimiento o rechazo mundano al momento de ser generada y entregada a la luz pública.²

En todo caso, escribir ficción, al margen de la recepción que la obra de cada autor tenga y las consecuencias de ello sobre su vida personal, la existencia de un escritor es una de miles de horas de navegación solitaria frente a una hoja trémula de papel, o ante la pantalla fría e indiferente de una computadora. Desde el punto de vista más pedestre, es una actividad ingrata que requiere de una postura sedentaria por mucho tiempo en en posiciones bastante fijas, que ejercen una acción taxativa sobre la espalda, los ojos, las piernas y el cuerpo en general. Pero en este aspecto, qué duda cabe que hay muchas otras actividades mucho más erosivas para el bienestar corporal de quien las ejerce, y en esto, el camino de la literatura solo evidencia, de otra manera, lo que los budistas consideran una condición inescapable de nuestra presencia física en el plano espacio-temporal particular de la totalidad cósmica.

Por consiguiente, quizá lo que más realza la importancia de la pregunta “¿Por qué escribo?” reside en el hecho de que quien se lanza por la vía de antemano inexistente, pero casi siempre tortuosa a medida que se desenvuelve a partir de la nada, que constituye la creación literaria, solo sabe que verá aumentar y apilarse de manera prodigiosa las palabras que entrelazadas formarán algún tipo de narrativa, pero jamás podrá predecir si ese esfuerzo llegará a otra consciencia humana, y si será aceptado por su entorno sociocultural, simplemente ignorado en el mejor de los casos, o rechazado con desdén en el peor de los casos. El oficio es como el de aquel náufrago que lanza una botella al mar con un mensaje, a sabiendas que es muy improbable que algún día llegue a buen destino; pero con el agravante, que junto al mensaje y dentro de la botella, va también un trozo significativo de su propia existencia.

Entonces, ¿por qué, entonces, al final de cuentas, uno escribe?

Interrogado al respecto, George Orwell, señaló con franqueza simple y brutal, que él lo hacía porque escribir era como el llanto del bebé, que transmite una

2 Algún día alguien deberá escribir la larga crónica-biográfica-literaria de todas y todos aquellos grandes, enormes en realidad, escritores que fueron ignorados en su época y por largo tiempo a pesar de haber producido obras maestras e imperecederas.



necesidad y una angustia existencial de algún tipo, con la esperanza de que alguien escuche ese pequeño clamor y responda a él (George Orwell, 1931-1946). Y creo que no es una mala respuesta. Algo de esa motivación subyace a mi labor como escritor. De hecho, hay un primer párrafo en el Ensayo de Orwell titulado *¿Por qué escribo?* que, sin presunción alguna, podría haberlo escrito yo mismo para describir mi experiencia:

Desde muy temprana edad, tal vez cuando tenía cinco o seis años, supe que al crecer me convertiría en escritor. Entre los dieciséis y los veinticuatro años traté de abandonar esta idea, pero con la conciencia de que traicionaba mi verdadera naturaleza y que, tarde o temprano, tendría que ponerme a escribir. (Orwell, 1940, p. 1)

Pero siento que hay también más que eso, al menos en mi caso. En su magnífico ensayo *Los grafómanos*, Milan Kundera ha mostrado como el escritor es fruto del auge de la riqueza social y pone de manifiesto la posibilidad de la formación de una subclase del ocio y de la estética por la estética (Kundera, 1986). Y una vez que se ingresa a esta subclase, ya sea por la gran puerta real del éxito, o colándose de manera subrepticia por un ventanuco entreabierto en el sótano, uno se torna adicto a una actividad que no es portadora de más significado que el que cada quien desee adjudicarle. No es el fin, ni el porqué, el que explica la entrega a tarea tan solitaria, insegura y laboriosa como la literatura lo que explica su razón de ser, sino simplemente la existencia de un posible nicho de la vida social y cultural que es ocupado necesariamente por individuos que se tornan adictos a su oficio, encontrando su práctica la motivación esencial, más que en sus supuestos fines trascendentes. Se es escritora o escritor, entonces, porque una vez lanzados por esa vía, el tiempo y el esfuerzo invertido en ella nos obliga a seguir reinventando su curso imaginario: así, el medio se convierte en el fin, y el movimiento en sí mismo es más relevante que el objetivo, el cual en forma putativa le adjudicamos a la tarea literaria. Escribimos, pues una vez que comenzamos a hacerlo, no tenemos más remedio que seguir haciéndolo para saciar así nuestra adicción a la escritura. Si se le mira crudamente, el asunto no es otro desde el punto de vista estrictamente síquico, que un vicio, y que como muchos es acompañado del éxtasis y el dolor, pero que a diferencia de muchos, es cada vez más satisfactorio aunque la dosis disminuya en forma gradual, quizás no tanto en número de páginas escritas, sino en la calidad pasajera de la inspiración dorada de un momento en la vida.

Sí, creo también, que hay algo de cierto en esta visión de Kundera. Pero aun así no me siento completamente representado por ella. ¿Por qué escribo?, sigue



siendo para mí una pregunta abierta, o al menos insatisfactoriamente respondida por otros, aunque con méritos innegables.

Para mí hay dos aspectos aún más importantes, y que en mi perspectiva han resultado decisivos: a) la vocación, es decir, ese algo misterioso que en la alquimia secreta de nuestro ser, nos empuja de manera instintiva e irremisible en una dirección particular en la vida; y b) el placer, el gusto íntimo por algo, el disfrute insustituible por una actividad, por muy insegura, demandante, peligrosa e incluso cruel que para nuestro propia persona pueda resultar.

Con respecto a lo primero, deseo señalar que desde muy niño, deseaba tomar lápiz y papel y escribir algo. Era como una extraña pulsión innata que nacía de algún escondrijo de mi mente, y que me empujaba hacia el universo de la palabra escrita. Leía con voracidad creciente, y urdía historias en mi imaginación infantil. Por momentos ese mundo de los libros y de las propias historias parecía ocupar en mi espíritu un lugar mucho más grande, real e incitante que el mundo externo que me rodeaba. Llegar, de este modo, a la literatura como producción personal, era en realidad solo cuestión de tiempo para mí, pues desde muy joven el impulso latía en mi ser, y solo eran necesarios los catalizadores circunstanciales indispensables para que yo me pusiese a escribir ficción. Escribir era desde un muy temprano inicio brumoso e intuitivo, una necesidad existencial imperiosa que acabó por imponerme la hermosa tiranía de las largas horas de soledad ante una hoja de papel o, en forma más contemporánea, ante una pantalla indiferente y fría de computadora.

Y ahora la nueva pregunta es: ¿cómo se escribe?

Bueno, aquí las fórmulas son tantas como hay diferentes literatos que buscan plasmar en blanco y negro algo que parezca una obra literaria.

En extensa carta que data de los últimos meses de 1851, el escritor Ivan Turgenev escribe a otro famoso literato ruso de su época, León Tolstoy, abordando el delicado tema de la proclividad simplista de este último, a dedicar gran tiempo y energía a la elaboración y defensa de complicados modelos del supuesto buen y apropiado quehacer literario:

Aquellos que se atan a sí mismos a sistemas, son aquellos que son incapaces de abarcar toda la verdad y tratan de atraparla por la cola; pero un sistema es como una lagartija: nos deja su cola entre los dedos y escapa,



sabiendo muy bien que pronto desarrollará una nueva en un abrir y cerrar de ojos. (Troyat, 1967, p. 144)

Aquel sofisticado hombre de mundo, con refinados gustos cosmopolitas que era Turgenev, le señalaba al otro poderoso pero muy rusófilo escritor que era Tolstoy, cuyo intelecto era enorme pero revestido de cierta rusticidad de noble terrateniente que intentaba con sinceridad vivir como un simple labriego, y que sería aclamado con el paso del tiempo como uno de los literatos más notables de todos los tiempos. Por su parte, Turgenev, quien es muy posible que tuviera razón en su admonición a Tolstoy, nunca alcanzó ni la calidad ni la fama extraordinaria del segundo. Lev Tolstoy produciría algunas de las obras literarias más grandiosas y aclamadas en la historia de la literatura, y todo ello, a pesar de sus engorrosos sistemas literarios, que nunca pasaron de ser otra cosa que un divertimento intelectual colateral del gran escritor.

Estas incongruencias, parecieran indicar que en realidad los autores, y en general todos los narradores de ficción, así como otros, tales como poetas y ensayistas libres abocados a los diversos oficios de la imaginación y la creación, utilizando la palabra escrita.

Es difícil imaginar algún escritor de ficción desprovisto de toda noción intelectual, general o inclusive teórica de un determinado tipo. Pero ello no significa que necesiten un sistema literario más o menos elaborado, sino que puede bastar con algunos lineamientos muy generales. Hay literatura muy intelectual, en donde uno puede discernir o al menos percibir la existencia tras bambalinas, o subyacente, de cierto universo narrativo, un enfoque bien forjado y un modelo de escritura. En este tipo de narrativas hay una trama que responde a los dictados de una visión o una serie de opiniones que se desean presentar. Aquí la intencionalidad establecida en la mente de la o del autor, se esconde bajo los ropajes a menudo metafóricos, de una historia que no es otra cosa que la expresión más evidente de lo esencial que se desea comunicar.³

Al otro extremo de un amplio abanico de matices y opciones casi infinitas se encuentran aquellos grafómanos que son guiados casi exclusivamente por sus intuiciones a menudo subconscientes, y que también suelen rechazar en forma visceral todo intelectualismo superpuesto e impuesto a la praxis literaria creativa. Pero incluso los escritores más intuitivos y menos proclives a tener un plan muy elaborado respecto de la forma y el contenido de su obra, siguen lo quieran o no,

3 A mi parecer, un escritor intelectual-metafórico muy representativo de esta línea narrativa, es José Saramago (1922-2010), y mucho antes que él serían los literatos Julio Cortázar (914-1984) y George Orwell (1903-1950).



lo reconozcan o no, lo sepan o no, determinados estereotipos estilísticos, preferencias estéticas, preocupaciones socioculturales e individuales recurrentes, patrones narrativos y formas de estructurar la trama de sus obras, que los expertos y estudiosos del campo literario pueden descubrir y hacer explícitos. Y es así como para bien o para mal, no puede hacerse literatura sin recurso encubierto o abierto, consciente o inconsciente, involuntario o premeditado, explícito o implícito, a un conjunto de reglas subyacentes que podríamos llamar un “sistema literario”. Este sistema puede, a su vez, estar compuesto de muchos elementos imbricados, complementarios o contradictorios, expresados además en numerosos niveles de distinta sistematización intelectual y lingüística, y cuya racionalidad es compleja de determinar pues pone de manifiesto demasiadas interacciones entre elementos disímiles en la mente específica de cada narrador (Óscar Robles, 2016).

En realidad, lo más común, es que los escritores hagan uso de numerosos sistemas, a menudo imbricados y mezclados en una suerte de eclecticismo que pone de manifiesto las casi infinitas posibilidades expresivas a su disposición. Este eclecticismo poco visible,⁴ de ninguna manera distraerá a los lectores de la trama, ni reducirá la calidad y la fuerza de las obras en cuestión, aunque en algunos casos puede dificultar la percepción favorable por parte del gran público —o viceversa— al tiempo que el escritor puede ser aclamado por los críticos literarios y otros estudiosos del tema.⁵ De hecho, son pocas las oportunidades en que los iniciados y expertos del oficio literario y su producción, coinciden con en su evaluación de los méritos de una obra con el gran público lector, aficionado simplemente a la “buena lectura”. (Baraona, 2011a)

Pero siempre al final será la calidad y los estándares del gran público lector, o bien, de algunos segmentos específicos de él, lo que determinará los derroteros, el destino comercial y el reconocimiento brindado a una determinada obra o grupo de ellas. Pues será la naturaleza esencial del diálogo propuesto y logrado entre un autor y el público, el factor decisivo en vida o en tiempos póstumos, de un definitivo trabajo literario (Bakhtin, 1982). Pero este proceso dialógico estará necesariamente mediado y mediatizado —y sobre todo en nuestros días de mercantilismo agudo— por todas aquellas industrias culturales —editoriales, críticos y comentaristas literarios, los medios corporativos, las empresas distribuidoras

4 Eclecticismo que a diferencia de otras áreas del conocimiento y la expresión humana (sobre todo en las ciencias y quizá la filosofía), carece de importancia significativa *per se*. (Nota al pie de página del texto citado).

5 Sobre esto último bien vale la pena examinar: “The Semantic Field of Narrative” en el segundo volumen (*Forms and Themes*) de la amplia compilación de Franco Moretti, visible en la correspondiente bibliografía mencionada aquí. (Nota al pie de página del texto citado).



de libros, las universidades y otros establecimientos educativos, las iglesias, los gobiernos, etc.— que intervienen en establecer el impacto y el alcance de una obra en la esfera del consumo.

Y en este punto, debemos admitir que el reconocimiento de una obra nunca ha sido y de seguro tampoco lo es en nuestros días, el resultado de sus méritos literarios intrínsecos,⁶ sino de la influencia creciente de la comercialización y la búsqueda de la ganancia en el mundo editorial y empresarial, vinculado de manera más directa con la literatura y la producción y circulación de la ella (Molina Jiménez, 2004. pp. 241-247).⁷ De manera que:

Son innumerables las obras de escaso o ningún valor literario que alcanzan gran éxito comercial, mientras obras de muy superior calidad permanecen confinadas a pequeños círculos de conocedores, aplaudidas a veces por críticos literarios, pero marginadas dentro del mercado capitalista. (Baraona, 2011a, p. 285)

En consonancia con todo lo escrito hasta aquí en este artículo, lo que sigue a continuación de ninguna forma debe ser considerado como una propuesta universal para “triunfar” en literatura, o siquiera como una receta infalible para “escribir bien” (Hauser, 1951 y 1975). No es más que un conjunto de criterios, consideraciones, algunas bastante utópicas, que guían única y exclusivamente mi propia producción. Es claro que en última instancia el trabajo creativo en el arte en general y, en la literatura en especial, debe regirse por límites muy elásticos que en cada caso particular estarán definidos por el artista mismo y por su talento, imaginación, disciplina, entrega, e inspiración libre, espontánea, autoregulada, y acorde con los designios personales de cada mente y espíritu entregado a esta noble, incierta e indispensable tarea.

Por ello, un sistema o modelo literario, no debiera ser más que un mapa muy tenue sobre el que se destacan ciertos puntos o regiones claves dentro de una determinada topografía polisémica (Bakhtin, 1982), que se desea recorrer y descubrir, y no un esquema rígido, que “recete” una determinada fórmula estética con pretensiones universales y/o superiores. (Baraona, 2011. p. 286)

6 Una dimensión esencial de la literatura que en nuestros días parece evaporarse ante la vulgaridad materialista y el mercantilismo extremo del mundo del libro actual.

7 Una problemática cada vez más opresiva y generalizada y que parece dominar casi toda la producción literaria de “éxito” en esta segunda década del siglo XXI.



¿Cómo intento escribir yo?

Hace algunos años formulé para mi propio uso, un pequeño manifiesto literario proponiendo un enfoque estético general para orientar mi narrativa, al que denominé como realismo existencial. Lo expuse en los siguientes términos en la obra correspondiente que he venido citando en este artículo:

La exploración hacia el realismo existencial que aquí se propone, intenta generar una narrativa en que la realidad sea construida a partir de la subjetividad de los personajes, y no como un relato de acontecimientos “objetivos” en los que está inmersa, o a través de los cuales se desenvuelve, la acción o la historia, ya sea de un cuento o de una novela., pero sobre todo de esta última. Esta perspectiva se diferencia del llamado “psicologismo” en literatura [...] La vía narrativa del realismo existencial es, entonces, una búsqueda orientada a exponer –y a veces sólo a insinuar en forma muy velada- la forma cómo el mundo es construido desde la interioridad de los personajes, y cómo esto desemboca o no en ciertas situaciones o actos concretos, y no sobre la construcción desde afuera hacia adentro del universo existencial de los personajes y de la era en que viven. El realismo existencial no es una descripción del mundo “tal y como es”, sino una reinención literaria de la forma cómo los personajes a su vez lo reinventan a través de su vida y sus percepciones. No es una fotografía de la realidad [...] En este sentido, se trata de una corriente mucho más realista que el realismo vulgar, pues no se remite a la exterioridad sensual de la realidad; a su apariencia visible, tangible y accesible para cualquier percepción espontánea y superficial (...). Lo que existe en la superficie de la existencia humana, y que suele ser el objeto de esa descripción externa en la que incurre el realismo vulgar y que, por consiguiente, suele ser lo que se entiende en léxico común como “realismo”, es nutrida desde lo hondo de la psiquis individual y colectiva por fuerzas subterráneas muy poderosas, aunque no visibles ni tangibles en forma espontánea e inmediata. (Baraona, 2011a, p. 288)

El realismo existencial es, por consiguiente, una transposición narrativa del doble tamiz de la consciencia de los personajes según se desenvuelve la trama de la historia y de la consciencia del autor. Y en este proceso, están involucradas cinco dimensiones existenciales concurrentes y simultáneas: 1. La relación de los personajes consigo mismos: es decir, la forma como ellas/ellos se sitúan en su consciencia dentro del proceso del cual son parte, y la manera como ello se manifiesta en su propia vida interior; 2. La relación con su mundo de origen: todo ser humano se percibe parte de un continuum vital que se origina en algún lugar y de



un cierto modo, que transita por diversas fases, y que posee un destino previsible, confuso quizás, o completamente indiscernible, aunque sea así o no; 3. La correspondencia con el entorno sociocultural y físico cambiante que puede o no puede ser el mundo de origen del personaje en cuestión; 4. La relación con la exterioridad y también con el mundo interior (la consciencia) de otros personajes con los cuales interactúa; 5. Y la relación entre todo este universo narrativo, ficticio en parte y real, posiblemente también de manera parcial, y el desenvolvimiento de la consciencia del autor mismo, cuya vida interior existencia se modifica a medida que se interna en el propio mundo que va forjando con cada nueva página que escribe. Esto, el autor de este artículo, lo planteaba de forma más rudimentaria en el año 2011, pero aún válida en lo esencial, en los siguientes términos:

De manera que no es la realidad que hemos vivido la que nos condiciona, transforma o entumece; es la manera peculiar en que cada uno de nosotros capta, desmenuza, modifica, interpreta, recuerda u olvida, y acumula la experiencia de nuestras vidas, que no son más que un caos azaroso que solo en nuestro espíritu encuentra forma y dirección discernible. Lo importante es el proceso en como la realidad se convierte en ese producto íntimo que es lo realmente vivido; y es así como lo realmente vivido es aquello que en nuestra existencia cotidiana deja huellas significativas, en el filtro subjetivo y al mismo tiempo racional de nuestra consciencia (C.G. Jung, 1981).⁸(Baraona, 2011a, p. 290)

Uno de los más grandes filósofos de todos los tiempos y posiblemente el principal pensador del existencialismo, Jean Paul Sartre, afirmó en uno de sus escritos sobre el humanismo en tanto perspectiva que “la existencia precede a la esencia”. En otras palabras, la naturaleza esencial del ser humano no se revela más que poco a poco; a medida que la vida misma de los individuos y de los grupos humanos se desenvuelve y manifiesta, este devenir va forjando –y es forjado a su vez– por los sueños, los deseos, las aspiraciones, las ambiciones, los logros y fracasos, valores, alternativas voluntarias e involuntarias, prácticas, acciones, pensamientos, instintos, tabúes, bondad, crueldad, generosidad, mezquindad, que ponen de manifiesto los temas existenciales principales que están en juego. Así, ciertos rasgos preponderantes de la esencia de cada quien y de las colectividades, es precedida por la existencia que los descubre y saca a la superficie visible de la vida humana, enfatizando algunos atributos y reprimiendo o suprimiendo otros (Wright, 2000). Es a través de la praxis (unión del pensamiento y la acción) que la

⁸ Sin por ello negar la enorme trascendencia de los procesos subconscientes de la mente. (Esta nota al pie de página acompañaba la cita en el texto original).



“esencia secreta” y preexistente se pone en evidencia, al tiempo que se modifica dentro de ciertos parámetros que *a priori* son desconocidos. La existencia es de este modo la esencia en proceso de manifestarse en algunas de sus posibilidades y limitaciones.

Y en el mismo texto al que hemos aludido antes, Sartre afirma: “[...] entendemos por existencialismo una doctrina que hace posible la vida humana y que, por otra parte, declara que toda verdad y toda acción implica un medio y una subjetividad humana” (Sartre, 1945. p. 18).

Esta breve, pero brillante frase de Sartre, nos señala en forma preclara, a mi juicio; que toda pretensión de objetividad-objetiva cuando se trata de transponer estéticamente en nuestra propia consciencia de autores de ficción una fenomenología existencial que es radicalmente subjetiva, aunque se apoye en cierta objetividad indispensable, y que cada personaje individual lo reconstruye en acorde con su experiencia única y peculiar, es simple retórica vacía, sin asidero efectivo dentro las posibilidades reales de la literatura. La intersubjetividad en la que se funda toda relación humana, es al final de cuentas, una exploración subjetiva de la subjetividad y que nunca será plenamente objetiva ni plenamente realista, por lo menos al modo como a veces lo ha pretendido el realismo en el ámbito del arte (Korichi, 2007).

En concordancia con esta perspectiva del realismo existencial, tan distante del realismo vulgar o del llamado realismo socialista y otras yerbas similares, me propuse en el 2009 escribir una “novela total”. Vale decir, una obra de ficción que abarcara las cinco dimensiones fundamentales del realismo existencial, tal y como las señalara con anterioridad en este mismo escrito. Pero antes de explayarme un poco más sobre *Sak’umesh*, la novela pretendidamente total que publiqué en el año 2010, permítaseme autocitarme una vez más, recurriendo para ello al *Ensayo séptimo* de los *Diez ensayos críticos*. Al respecto de la novela total, escribí en el 2011 que:

[La idea de ella] consiste no en cubrir, describir, exponer y narrar la totalidad de la experiencia o existencia humana, algo que sería tan imposible como estéril (John Mullan, 2006). Se trata de algo mucho más modesto y viable: de narrar el mundo, o mejor dicho los mundos de una historia, como si se tratara de un *bricolaje* (Claude Levi-Strauss, 1962)⁹ algo caótico de

9 El concepto de bricolaje fue acuñado en forma creativa e interesante en su momento por Claude Levi-Strauss, y me apropió de él para darle un giro algo distinto en este texto. Para este antropólogo el concepto de bricolaje se refería al proceso de adición creativa de mitos para constituir otros nuevos de acuerdo con



forma individuales de existir y luego definir la esencia de cada uno de los personajes de la narración, siguiendo la “lógica” existencial de cada una de sus vidas y su posicionamiento en el universo objetivo que los envuelve. La consciencia precede al mundo y lo construye con los materiales que brinda la praxis existencial de cada individuo. Por ejemplo, en mi novela *Sak’umesh* (Baraona, 2010), uno de los personajes principales, Gabriel Angaros, parte rumbo a una región periférica y casi completamente ignorada por su mundo ciudadano, que es el único que realmente conoce, y vive un conjunto de experiencias inesperadas que cambian su percepción del mundo—incluido su mundo de origen— en una forma muy radical. Su existencia modifica su esencia personal, hasta el punto que él mismo tiene dificultades en reconocerse en su nueva piel, y en hacerse entender, o en transmitir a los seres significativos para él de su mundo de origen, lo que ahora encierra esa nueva envoltura de su ser. (Baraona, 2011a, p. 290)

El ingreso a otros mundos existenciales y a otras realidades socioculturales, suele ser acompañado de tres posibles reacciones de la mente individual de los protagonistas de esta experiencia: 1. Plena inmersión y aceptación total de la nueva aventura y desafío del espíritu (Gabriel Angaros en *Sak’umesh*); 2. Rechazo bastante acendrado de las nuevas posibilidades existenciales (Eduardo Marín en *Sak’umesh*); 3. Una lenta fase intermedia de aceptación y rechazo (Luciano Cruz en la parte final de *Culpeo*) (Baraona Cockerell, 2016).

Así describí en un prefacio no publicado a *Sak’umesh*, las grandes tensiones y fuerzas que sirven de telón de fondo a la experiencia de Gabriel Angaros:

Esta es una novela sobre el encuentro y desencuentro de los mundos; de todos los mundos que forman un cierto mundo en un momento y espacio determinado: de los mundos de la vida interior e íntima, y de la vida social y colectiva; de los distintos mundos de los géneros, clases y grupos étnicos; de los mundos ciudadanos y rurales; de la naturaleza y la sociedad; de la espiritualidad y el interés mundano; del poder y la rebelión; del odio y del amor; de la amistad y la traición; pero sobre todo, de la vida y de la muerte, expresiones primera y última de nuestra existencia terrenal, y que son, al final de cuentas, los materiales fundamentales de nuestra condición humana [...] Pero este no es un libro sobre esos mundos en sí, sino sobre las tenues, pero a menudo infranqueables fronteras que los unen y los separan. Se trata

una cierta lógica estructural subyacente. Y aquí lo presentamos simplemente como la capacidad de unir en forma novedosa con cualquier elemento anterior que esté al alcance de la mano.



más bien de una novela sobre fronteras; pues es allí, precisamente, en la inter-fase donde los mundos se tocan y a menudo se repelen o fusionan para crear otros mundos nuevos e insospechados, donde se juega a cada instante el destino de todos nosotros. El espíritu humano sólo alcanza su máxima expresión cuando se interna más allá de sus fronteras iniciales para crear otras nuevas, y en el proceso inventa otros mundos. (Baraona, 2011b)

Gabriel Angaros, uno de los personajes principales de *Sak'umesh*, es absorbido de manera gradual pero incontenible, y tanto por voluntad propia como por fuerzas existenciales que lo superan, y que provienen del nuevo mundo circundante pero que son internalizadas por este, dentro de la vorágine de la nueva vida en la que de manera tan inesperada comienza a verse involucrado. En ese proceso de inmersión total –a excepción de sus recuerdos y la nostalgia que por un tiempo le obsesiona hasta que incluso estas emociones y procesos síquicos comienzan a teñirse con los matices de sus nuevas vivencias– Gabriel Angaros es narrado a partir de lo que hemos ya definido como las cinco dimensiones de la literatura, propuestas dentro del marco del realismo existencial; y así mismo, el abordaje a partir de una narrativa que explore la evolución de esas cinco dimensiones existenciales, intenta acercarse a ese modelo de novela que nos interesaba hace algunos años atrás (Baraona Cockerell, 2015).¹⁰¹¹

Estos son, a mi juicio, los cinco ingredientes o dimensiones fundamentales de lo que aquí llamo, sin ninguna pretensión ni de originalidad o inventiva, la “novela total”. Es claro que lo que yo llamo y defino como novela total, casi de seguro no sería lo que otros escritores de ficción considerarían como una narración de ficción apropiada ni deseable. Pero yo no busco ni me interesa establecer ningún consenso, o una supuesta “regla de oro” literaria, impuesta en realidad como una “ley de hierro” a otros grafómanos. Nada más lejos de mis intenciones: aquí,¹² simplemente, busco sacar a la luz y explayarme un poco sobre mi propia y muy particular manera de concebir mi trabajo literario, así como sus alcances y objetivos principales, en un pasado cercano. Hoy, como ya he señalado en una nota al pie de página anterior, mis afanes literarios se orientan hacia un programa narrativo general que me atrevo a bautizar como “hiperrealismo” o “retrofuturismo”.¹³

10 En la actualidad, nos hemos distanciado cada vez más de ese ideal literario del realismo existencial, para comenzar a investigar las posibilidades narrativas de lo que llamamos “hiperrealismo” o “retrofuturismo”.

11 Elementos que se encuentran desarrollados, aunque con ciertos rasgos y matices diferentes, en algunos de los personajes principales de la novela *El imperio de la espuma*, sobre todo, en el caso de Hilitos Palomares y Diotima, y en *Culpeo*, en el personaje de Luciano Cruz Márquez.

12 Así como en el *Séptimo ensayo* de *Diez ensayos críticos* del año 2011.

13 Perspectiva o plan narrativo en el que se encuadran algunos de mis cuentos en mi libro *Mal de vida*, que está en prensa para el año 2018.



Y que, en esencia, consiste en romper las dicotomías y distancias narrativas de índole espacio-temporales, para describir el mundo tal y como emerge a cada instante en la mente humana: la que se mueve libremente y sin orden ni reglas ni leyes algunas entre el pasado, el presente y el futuro, y que brinca sin restricción de ninguna clase entre espacios múltiples y muy disímiles en cuestión de segundos, si así lo requieren nuestros procesos existenciales y síquicos interiores. Es esa irreverente libertad de la mente y el espíritu humano, la que deseo expresar en mis propios universos literarios.

Y es a esa búsqueda narrativa –de un pasado muy reciente– por abarcar en forma simultánea y entreverada las cinco esferas existenciales poco antes señaladas, lo que me atrevo a llamar “realismo existencial”. En la actualidad, aunque seguiré trabajando mis personajes principales dentro de lo posible en esas cinco dimensiones existenciales, es otro el mapa literario con el que deseo crear y explorar nuevos territorios narrativos que hoy concitan con renovados bríos mis ímpetus creativos.

Sin querer en ningún momento formular un sistema literario, por razones que están de sobra señaladas en este artículo y en nuestros escritos previos, aquí se han esbozado ciertas ideas cardinales a las que he intentado apegarme para darle la profundidad, el sentido, y los efectos a los que aspiro llegar con mi trabajo literario. Estas nociones básicas, no son sino concepciones muy laxas con las cuales construyo la arquitectura elemental de mis novelas (los cuentos suelen estar regidos por otras necesidades narrativas, y aunque pueden escribirse acorde con las mismas ideas fundacionales de una novela, su implementación queda sujeta a la brevedad e intensidad de corto alcance en número de páginas que ellos implican), y que no pasan de ser algo así como el esqueleto que luego se recubre y cobra vida con los detalles de la trama, la diversidad y riqueza de los caracteres que la pueblan.

En mi caso, la praxis literaria y la praxis humanista han ido de la mano ya por varios años, pero hay que destacar que más allá de mi situación y experiencia individual específica, veo en estas dos grandes vertientes del espíritu humano, una preocupación común, aunque expresada en formulaciones distintas, por la condición humana. Ambos, el humanismo y la literatura, por su naturaleza misma, tienen como objeto de sus desvelos intelectuales al ser humano, tomado en su más elemental e incuestionable esencia, en toda su miseria y en toda su gloria, en toda pequeñez y en toda su grandeza, y también, ambas vertientes del pensamiento, se atreven a soñar con la capacidad autoemancipatoria de nuestra especie, en su eterna búsqueda de la libertad que confiere el hecho trascendental de



destruir las cadenas de su propia creación.¹⁴ Incluso, en la literatura más negra y más pesimista, aquella que destila desencanto y amargura por las imperfecciones con que nos tratamos con demasiada frecuencia los unos a los otros en el seno de nuestra propia gran familia humana, esa misma visión narrativa oscura, revela en su escepticismo y desilusión, un ideal de humanidad que ha sido traicionado y pisoteado. Así pues, del mismo modo como el humanismo nunca podrá dejar de ser una temblorosa luz de esperanza en la más negra oscuridad, de igual forma, la literatura, ya sea en su optimismo o en su pesimismo, nunca podrá dejar de nutrirse de algún espléndido ideal de humanidad.

Referencias

- Ackroyd, P. (2009). *Poe. Una vida truncada*. Barcelona: Edhasa.
- Bakhtin, M. (1982). *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin and London: University of Texas Press.
- Baraona, M. (2010). *Sak'umesh*. San José-Costa Rica: Editorial Germinal.
- Baraona, M. (2011a). *Diez ensayos críticos*. San José, Costa Rica: Editorial Germinal.
- Baraona, M. (2011b). *Prefacio no publicado a la novela Sak'umesh*. San José, Costa Rica.
- Baraona, M. (2015). *El imperio de la espuma*. San José, Costa Rica: EUNA.
- Baraona, M. (2016). *Culpeo*. San José, Costa Rica: EUNA.
- De Sade, D. A. F. (2009). *Justine o los infortunios de la virtud*. Argentina: Editorial Fundamentos.
- Gorey, E. (1997). *The Gashlycrumb Tinies*. New York: Pomegranate Calendar & Books.
- Hauser, A. (1951). *Historia social de la literatura y el arte*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Hauser, A. (1975). *Sociología del arte*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Jung, C. G. (1981). *The Archetypes and The Collective Unconscious*. (Collected Works of C.G. Jung. Vol. 9, Part 1). Princeton: Princeton University Press.
- Korichi, M. (2007). *Notions d'esthétique*. France: Gallimard.

14 Hemos sido, somos y seremos siempre Prometeos encadenados, pero no por venganza de los dioses, sino por nuestra propia estulticia, egoísmo y crueldad. Y es así que hemos sido, somos y seremos siempre nosotros mismos, quienes romperemos también las cadenas que en el pasado nuestros ancestros forjaron y nos legaron como fardo opresivo, pero transitorio si así lo queremos.



- Kundera, M. (1986). *El arte de la novela*. España: Tusquets.
- Melville, H. (1851). *Moby Dick o la ballena blanca*. México: Clásicos de Bolsillo.
- Molina, I. (2004). *La estela de la pluma: cultura impresa e intelectuales en Centroamérica durante los siglos XIX y XX*. San José, Costa Rica: EUNA.
- Orwell, G. (1931-1946) (2004). *Why I Write?* London: Penguin Books.
- Pearce, J. (2007). *Solzhenitsin. Un alma en el exilio*. España: Ciudadela Libros.
- Robertson-Lorant, L. (1998). *Melville: A Biography*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Robles, Ó. (2016). *La complejidad narrativa y el tema "el paraíso perdido" en "Pedro Páramo" de Juan Rulfo*. Recuperado de <https://roblesoscar6.blogspot.com/2016/04/la-complejidad-narrativa-y-el-tema-de.html>
- Sartre, P. (1945). *El existencialismo es un humanismo*. Bogotá: Editorial Recodo.
- Smiley, J. (2007). *Thirteen Ways of Looking at the Novel*. New York: Knopf.
- Troyat, H. (1967). *Tolstoy*. New York: Doubleday & Company, Inc.
- Van Bergen, J. (2007). *Archetypes for Writers: Using the Power of Your Subconscious*. California: Michael Wiese Productions.
- Wright, E. (2000). *Speaking Desires can be Dangerous: The Poetics of the Unconscious*. San Francisco: Polity.