Publicado en AA. VV. *La literatura y sus historias* (San José: Editorial Fernández Arce, 1992), pp. 158-163.

Carlos Gagini y la génesis de la novela antiimperialista en Centroamérica

(A propósito de *El árbol enfermo*)

Magda Zavala

1. La novela antiimperialista en Centro América

La aparición de *El árbol enfermo* en 1918 obedece a condiciones históricas que van más allá de las fronteras nacionales. Costa Rica, como todos los países centroamericanos, llegó a los albores del Siglo XX en medio de una considerable crisis interna en los órdenes económico, político y social. La dictadura que se entroniza entre los años 1917 y 1919 es un signo de la pérdida de vigencia del Estado patriarcal, propio de las oligarquías agroexportadoras. Fue necesario, entonces, substituir las antiguas formas de organización social por patrones liberales, más acordes con las leyes del mercado capitalista. Pero estas transformaciones requerían el abandono de las formas de conciencia, valores y relaciones sociales antiguas.

Los grupos criollos en el poder tenían, además, que solucionar el conflicto entre su todavía sensible conciencia independentista y la imposición de nuevas formas de dependencia, promovidas por las fuerzas de penetración extranjera. Las inexorables leyes, que rigen las relaciones internacionales en el campo económico ponían a nuestros antepasados a elegir entre una situación colonial recién pasada y un progreso programado desde las nuevas metrópolis.

Esta situación alcanzaba al resto de América Latina, pero en Centro América y las Antillas tenía repercusiones dramáticas. Aquí se practicaban los más directos mecanismos de control (intervenciones militares, ocupaciones, golpes de estado...), por ser el istmo una zona estratégica del continente. La idea de construir un canal interoceánico puso a Nicaragua y Panamá, dadas sus condiciones geográficas, en la mira de las potencias. Desde entonces, esos países han sufrido una secuencia interminable de acosos militares y políticos.

Otra forma de control fue el manejo de las economías, mediante la implantación de las compañías bananeras norteamericanas que, bajo distintos nombres, establecieron sus enclaves en la región.

Las invasiones persuasivas de los Estados Unidos a Cuba, Puerto Rico y Panamá, fueron seguidas por incursiones expansionistas en Honduras, Nicaragua, México y Santo Domingo. En Nicaragua, una intervención se prolonga desde 1912 hasta 1933 (Quesada, Soto, 1988:30).

Los proyectos de hegemonía política y económica en América Central encontraron pronto eco, en la actitud colaboracionista de los sectores sociales gobernantes en los distintos países. Cuando la complejidad de la relación, composición y dinámica sociales hizo poco posible el manejo mediante formas indirectas, se instauraron dictaduras militares (El Salvador, Honduras y Nicaragua). En el resto, proliferaron los pactos y contratos expoliadores.

El árbol enfermo obedece a las propuestas ideológicas del arielismo, ante estos hechos. La publicación del libro *Ariel* (1900), de José Enrique Rodó en Montevideo, había expuesto con vehemencia el problema. Rodó vislumbraba con claridad que el crecimiento y avance del Norte, bajo la dirección de los Estados Unidos de América, presuponía la existencia y prolongación de la pobreza, el atraso y el despojo de los países del Sur.

Sin embargo, la manera de ver las cosas de Rodó, empañada por la permanencia de ciertos valores coloniales,tal y como sucedía a la conciencia criolla de la época, le impidió comprender el complejo anudamiento de aspectos económicos y políticos que daba pie a la situación. Rodó terminó dando explicaciones culturales y raciales al problema. Según él, la herencia española, abúlica, poco práctica y sin espíritu de empresa, era débil ante el pragmatismo sajón. La solución debería venir del desarrollo de una aristocracia —económica e intelectual— nacionalista y antiimperialista, capaz de vencer con altruismo y altos propósitos las formas brutales del capitalismo norteamericano.

El punto de vista de Rodó era la expresión bien intencionada de una fracción de la oligarquía criolla y de ciertos liberales burgueses en ascenso. Eso explica que algunos de los escritores provenientes de esas capas de la sociedad expresen, aunque conflictivamente, esos mismos principios. Tal es el caso de Carlos Gagini en *El árbol enfermo*.

Hija de semejantes condiciones culturales, la naciente novela centroamericana se debate entre anacronismos y adelantos estéticos esporádicos. Los caminos estéticos se superponen y, sobre todo, se

mezclan. Las reminiscencias de la picaresca conviven con los modelos románticos, mientras que el realismo y el modernismo entrelazan sus discursos. Los anacronismos e innovaciones literarias alimentan, por igual, la producción de los nuevos textos. Con toda esta especial dinámica de los recursos literarios y de las ideologías estéticas, los géneros conocidos cobraban aspectos poco previsibles.

Se perfilan, entonces, como ejes temáticos constantes de las literaturas del istmo, los siguientes:

— denuncia de las dictaduras (Por ejemplo, la novela de José A. Beteta, *Edmundo*, 1896, publicada en Guatemala);
— crisis ante la intervención norteamericana (Cfr. Máximo Soto Hall, *El problema*, 1899, San José, Costa Rica, *La sombra de la Casa Blanca*, 1927 de este mismo autor. *La caída del águila*, 1920 de Carlos Gagini);
— los enclaves bananeros y sus secuelas (Entre otras muchas narraciones, la de Carmen Lyra, *Bananos y hombres*, 1931, Costa Rica y la trilogía de temas bananeros de Miguel Angel Asturias);
— las guerras nacionales de liberación (Cabe especial referencia a la novela de Hernán Robleto, *Sangre en el trópico*, Nicaragua, 1929);
— la marginación de las etnias indígenas y las mayorías campesinas. Entre muchas otras novelas realistas de distintas tendencias, *El Moto* (1900), de Joaquín García Moge, *Barbasco* 1960, del novelista salvadoreño Ramón González Montalvo y *La heredad*, 1934, de Marcos Carías Reyes de Honduras.

El árbol enfermo pertenece al ciclo de novelas centroamericanas, que no sólo se ocupan del tema de la intervención extranjera en la vida de los pueblos del área, sino que rechazan de manera directa y enfática la política económica y cultural expansionista de los Estados Unidos y reclaman la autodeterminación.

Otro aspecto, de especial importancia para el conocimiento de las obras literarias publicadas en la región, es el impacto de las precarias condiciones de la vida económica y cultural de Centroamérica, sobre la cantidad y la calidad de la impresión de los textos. Mientras en los antiguos centros coloniales de América Latina se aceleraba la incorporación al mercado internacional, crecían las ciudades y se diversificaba la población con oleadas de nuevos emigrantes europeos, en la subregión de Centroamérica y el Caribe se llegaron a mantener, durante un largo período que colinda con el presente, condiciones semifeudales en la economía.

La ausencia de editoriales, el alto porcentaje de analfabetismo (dos condiciones que se mantienen, todavía hoy, en la mayoría de los países del área), el elitismo literario que aisla a los escritores en capillas rivales y la escasa y selectiva difusión de las obras literarias, son consecuencias directas del estado general de la vida en la región sobre la producción literaria.

No hay que ahondar mucho sobre la influencia, también determinante, de la censura ideológica, política o moral sobre los escritos literarios, cuando no se ha tratado el tema de la franca persecución que conduce a la muerte o al exilio de los autores. Desdichadamente, esta no es historia pasada, sino un ominoso presente para la vida de la región, un pasado nefasto que se resiste a partir.

2. La cuestión de la novela como género y de *El árbol enfermo* como novela.

La literatura es un tipo de discurso social, entre otros, con sus particularidades técnicas, de intención y formas de uso. Y es también documento para la historia y materia simbólica que interpreta y contribuye a construir nuestra identidad. Y muchas cosas más, como todo arte. Por ejemplo, es un pretexto para desprender mitos, nutrir ideologías o colegir saberes. Cada quien busca lo suyo. Como lectores, deseamos viajar a la intimidad del autor que se nos ofrece en la generosidad constructiva de las palabras, los silencios, los espacios blancos o negros y las elecciones enunciativas y estructurales de la obra literaria. *El árbol enfermo* ingresa al círculo del libro impreso en calidad de obra literaria; por lo tanto debemos conocer este texto no sólo en cuanto dice, sino en el marco de las posibilidades que ofrece la literatura de la época, y en particular, la novela.

Como lectores tenemos un horizonte de expectativas en las que situamos las obras que desconocemos. Por eso queremos saber, de antemano, qué tipo de texto es: si poesía, si novela, si drama...(1). La historia literaria costarricense da a *El árbol enfermo* condición de novela. Esta ratificación tiene importancia porque suele suceder que los autores atribuyen voluntariamente a sus obras la pertenencia a un género.

Saber que *El árbol enfermo* es una novela im-

plica que situamos su lectura dentro de un marco de posiblidades, marcado por la historia del género en nuestra cultura. Siendo así, nos compete averiguar de qué manera su materialidad (lingüística, narrativa, simbólica...) conoce o desconoce, aprovecha o desaprovecha, destruye o construye, acata, desoye o burla las convenciones del género, a sabiendas de que la novela, más que otros géneros, practica un permanente cuestionamiento de sus recursos y artificios.

Hay que tener presente, también, que para ubicar mejor la repercusión de esta obra en el orden de sus aportaciones estéticas y sociales, nos es necesario saber de qué manera se relaciona con las demás novelas que aparecen entonces en la región y cuáles son sus posibilidades en el marco de la realidad literaria, de la Centroamérica de principios del siglo XX.

3. La tradición novelística y *El árbol enfermo*

Cuando Gagini publica *El árbol enfermo* en 1918, el desarrollo del género en Europa y en los Estados Unidos se encuentra en un período de especial efervescencia y, sobre todo, en una transformación acelerada.

Después del triunfo del realismo, que bajo distintos subgéneros fue dominante desde el siglo XVII hasta finales del siglo XIX, en los albores del siglo XX ya es notorio el cuestionamiento a los realismos. Esa tendencia encuentra nuevos recursos en las técnicas del cine, el psicoanálisis, el análisis social, la lógica onírica, la incorporación y reinterpretación de los mitos y el trabajo con lo fantástico. Por estos medios y muchos otros, la literatura logra variadas maneras de captar la pluralidad de dimensiones que coexisten con lo real histórico.

Existe otro síntoma importante de transformación del género. Una modalidad, relegada hasta entonces, conocida como novela de parodias (forma que coexistió con el realismo a manera de remedo y burla de sus procedimientos) empezó a ocupar un sitio cada vez más relevante. Aparece entonces una corriente identificada como antinovelesca.

En América Latina, la dinámica del género presenta una heterogeneidad marcada por la diferencia de subregiones (Losada, 1984: 181). Existen focos urbanos a los que las innovaciones llegan, son bien recibidas y asimiladas con rapidez (a veces de manera bastante mecánica), mientras que en otras latitudes se sigue trabajando con convenciones propias de la tradición decimonónica. En los primeros años del siglo XX, los focos renovadores sirven de asiento a las vanguardias que llegan desde París (todavía capital cultural del mundo), Inglaterra y los Estados Unidos. Buenos Aires empieza a sentir por aquel momento la influencia de Borges. En Sao Paulo, la Semana de Arte Moderno, celebrada en 1922, marca el ingreso de las vanguardias literarias a la vida cultural del continente.

Los países centroamericanos conocen las vanguardias narrativas en distintos momentos. Asturias escribe *El señor Presidente* entre 1922 y 1932, aunque se publica tardíamente, mientras en Costa Rica se sigue leyendo en especial la gran novela rusa (Tolstoi y Dostoievsky), el naturalismo francés (Zolá) y el realismo español. Los actores sociales capaces de producir novela habían elegido, con sus preferencias, estas tradiciones y excluido otras. Los mecanismos selectivos, muchas veces no conscientes y probablemente motivados por la naturaleza de la vida social en el país y, en particular, por los intereses y concepciones de los grupos sociales que producen la literatura, son el motivo también de que a Costa Rica no llegara el surrealismo narrativo ni la novela fantástica, sino el costumbrismo y el realismo social.

En el estudio de Alvaro Quesada Soto, *La voz desgarrada*, encontramos una reflexión detenida sobre las condiciones económicas, políticas y sociales de Costa Rica que sirvieron de contexto generador a las variantes narrativas propias de las primeras décadas del siglo XX.

Los jóvenes intelectuales ácratas, (1910) de orientación anarcosocialista, influidos por el arielismo de Rodó en las ideas políticas y en las estéticas por Tolstoi (luego fundadores del Grupo Germinal en 1912), dieron importantes luchas frente a la antigua oligarquía cafetalera y se manifestaron en favor de las demandas sociales populares. A esos grupos pertenecen Joaquín García Monge, Omar Dengo, José María Zeledón y Carmen Lyra, entre otras personalidades que se inician entonces en las letras costarricenses.

El árbol enfermo se escribe durante la dictadura de los Tinoco, luego de la caída de Alfredo González Flores y durante las actividades de intervención de Wilson en la situación política interna, hechos relacionados con los oscuros negocios petroleros que dirigía Lincoln Valentine, (Quesada Soto, 1980: 132). El estudio de Quesada Soto se propone demostrar que las numerosas contradicciones ideológicas, que portan tanto *La caída del águila* como *El árbol enfermo*, se

deben a la irrupción del discurso oligárquico, con sus fracturas e incongruencias, en el discurso del autor.

Efectivamente, la novela contiene una tensión irresuelta entre, los propósitos antiimperialistas y nacionalistas del proyecto del autor y la elección de recursos literarios poco aptos para cumplir estos fines ("individualistas y elitistas, mecanicistas e idealistas", según dice Quesada Soto en la página antes citada). Esta ausencia de posibilidades del autor (y grupo social a que pertenece), frente al bagaje que ofrecía el género en aquel momento, será el centro de atención de nuestras reflexiones siguientes.

4. Conflictos estéticos e ideológicos

El árbol enfermo basa sus elecciones novelescas en un marco restringido de posibilidades. Este es un hecho que hay que explicar siguiendo más de cerca la biografía literaria del autor (el tipo de trabajo con los distintos géneros, sus lecturas de otras obras, su formación en el campo literario y, sus contactos con movimientos y experiencias literarias...) y sus preferencias estéticas, no para anotarlos como una curiosidad ajena a su obra, sino como parte constitutiva de las condiciones de generación de aquella.

Las elecciones estéticas de un escritor no son el simple resultado de una voluntad individual, sino que expresan los intereses y necesidades simbólicas de los grupos sociales a que pertenece o a los que asume como referencia de sus concepciones. Haremos algunas observaciones sobre la naturaleza de las principales escogencias de Gagini en la novela que estudiamos.

4.1 La anécdota y sus personajes

El árbol enfermo nos cuenta un período en la historia de una acaudalada y señorial familia costarricense —los Montalvo—, compuesta por tres miembros (simplificación folletinesca, muy notoria, por la importancia social de la familia amplia en la cultura del momento): don Rafael, el jefe de familia; doña Virginia, su hermana soltera, y Margarita, hija del viudo don Rafael. El relato analiza las relaciones de la joven con dos pretendientes: Fernando Rodríguez, poeta y dramaturgo costarricense de ideas políticas radicales, quien declara su interés por la muchacha y la visita formalmente, y Mr. Ward, un empresario estadounidense que busca hacer inversiones en el país.

Cuando el romance parece marchar bien entre los jóvenes nacionales, Mr. Ward conquista la amistad del hacendado mientras seduce ocultamente, con la ayuda de distinguidas señoras de la capital (verdaderas celestinas, con espíritu de Malinche), a la hija, aprovechando el exilio de Fernando.

La Hacienda El Higuerón, propiedad de don Rafael (llamada así por el árbol que ocupa el centro de la hacienda, frente a la casa) y los barrios elegantes de San José son los espacios en que transcurren las acciones, aunque en algunos episodios se desplazan a Nueva York y España.

Sin embargo, esta historia es sólo un pretexto. No interesa, como pide la tradición novelesca, desarrollar con detenida observación la suma de interrelaciones y detalles que constituyen la personalidad de los personajes y el carácter de las acciones y aconteceres. Se tienen modelos tomados de distintas tradiciones estéticoliterarias y con ellos se pone a actuar a los distintos seres que animan la historia.

4.2 Los personajes en sus moldes

Margarita aparece cargando una personalidad voluble, histérica y poco inteligente. El narrador, más que presentarla, la acusa y condena desde las primeras líneas. En su lecho de enferma recuerda a otra Margarita, el personaje de *La Dama de las Camelias* y, al mismo tiempo, a muchas de las heroínas caídas, típicas del naturalismo. Pero la Margarita de esta historia tampoco resulta ser nada de esto, sino un símbolo de la Costa Rica criolla y aristocrática que está a punto del desplome debido a los males propios de la raza latina.

Don Rafael duplica ese símbolo. Siendo el jefe de familia, no tiene capacidad para manejar sus negocios ni dar respuesta a las necesidades de la vida afectiva de sus allegados. En realidad, más parece una sombra o un esbozo del caballero castellano que una presencia. Su relación con el árbol de la hacienda (evocación bastante fetichista del dominio patriarcal oligárquico) a quien ama pero descuida, termina matándolo.

La poca verosimilitud del paisaje en que se narra la muerte de don Rafael, provocada por la caída del árbol, contrasta con el realismo que tiene el discurso narrativo e igualmente está en discordancia con los detalles románticos y naturalistas de la trama. Estas contradicciones sólo se explican dentro de la lógica de construcción de un símbolo.

La pareja de rivales, Fernando y Mr. Ward, son la

contraparte. Ambos tienen atributos de dinamismo y éxito. El primero en empresas humanísticas (su militancia contra una dictadura apenas insinuada) y artísticas; el segundo, en la inversión de capitales y el manejo de la tecnología. Vence Mr. Ward, como vencen también los norteamericanos en el "match" de fútbol que, según cuenta la novela, se celebra, no por casualidad, un once de abril.

El poder de la raza sajona (por quien el narrador no disimula su admiración, aunque se ponga del lado de los costarricenses) se impone. Sin embargo, Fernando, al cabo de sus ilusiones caballerescas y después de ir a Nueva York, para convencer al seductor de reparar la "honra" de Margarita y ante la negativa de aquél, decide ser él mismo quien se casa con la joven. Posteriormente, y de nuevo en el exilio decide volver a cumplir sus deberes de ciudadano (la conducción de los asuntos económicos y políticos) y de marido. Esta conclusión indica que no todo está perdido para la aristocracia criolla, si se sabe combinar los altos ideales de la cultura hispánica y la lógica del desarrollo económico, con una firme actitud de combate frente a las nuevas formas culturales llegadas del norte.

4.3 La atenuación de lo novelesco

El árbol enfermo no pertenece propiamente a ninguna tradición novelesca de manera consecuente, ni desarrolla las formas convencionales del género. Tampoco se propone atentar contra el género desde la parodia, en busca de transformaciones estéticas. Sin embargo, aprovecha el camino andado por su antecedente más inmediato, *El problema* de Soto Hall, y va más allá en el orden de sus propósitos ideológicos. Al igual que en *La caída del águila*, donde Gagini realiza intercambios productivos, (las novelas de Julio Verne *La isla misteriosa y Veinte mil leguas de viaje submarino*), en *El árbol enfermo* se están utilizando las mismas preocupaciones temáticas que en las novelas de Soto Hall, aunque con intenciones más marcadamente críticas de los Estados Unidos. Desde esta perspectiva, *El árbol enfermo* alcanza, por su consecuencia ideológica, el lugar de primera novela antiimperialista en sentido estricto.

La posición crítica más enfática de *El árbol enfermo*, ocurre no sólo en el orden de los valores políticos impresos en el texto, sino en detalles más sutiles de la trama. Jézer González nos señala que la pérdida del hijo engendrado entre Margarita y Mr. Ward, podría tener relación con la costumbre indígena precolombina, que autorizaba la interrupción de un embarazo cuando era producto de una agresión del enemigo.

En resumen, a Gagini no parece preocuparle el ejercicio del género, el uso de su capacidad para captar de manera sedienta los múltiples ángulos de la vida social e íntima, intelectual y psíquica; su disposición para captar la diversidad social, su juego permanente con los demás géneros, y sobre todo, su vena desacralizante. Le interesa, más bien, ilustrar como en la novela naturalista, una tesis; en este caso, una polémica que, a partir de *Ariel* y acosados por la realidad de la intervención norteamericana, sostienen los intelectuales latinoamericanos de la época.

Si tenemos en cuenta que *La caída del águila* muestra condiciones narrativas similares, podríamos inferir que Gagini o desconoce las posibilidades del género o no puede, dadas sus necesidades y posibilidades ideológicas, dedicarse al ejercicio estético literario. Por lo demás, hay que recordar que para entonces, los escritores se sentían llamados a definirse entre una literatura de corte nacionalista y las fórmulas de la novela francesa, en el marco de una polémica mayor que buscaba la afirmación de la identidad nacional.

En vista de que estamos frente a una persona de amplísima cultura y un trabajo filológico brillante, desechamos la primera alternativa. La segunda parece explicar de mejor manera estos fenómenos, puesto que las fuerzas del inconsciente colectivo diseñan los rumbos de nuestra literatura, sin que nos percatemos, y terminan dirigiendo los sentidos posibles.

Por lo demás, la novela es un género tan dúctil que puede acabar, como en este caso, a punto de negarse para dar paso a los discursos sociales más urgentes. El ensayo, por ejemplo, o el drama, quizás habrían sido mejores alternativas para un trabajo como el que pretendió Gagini con *El árbol enfermo*. Esto no significa que una novela ensayística sea inadecuada, sino que en este caso hay un claro desequilibrio entre la elección de recursos y los propósitos ideológicos.

Pero, recordemos, cada género impone sus dinámicas estéticas y sociales específicas y, con ello, otros riesgos.

BIBLIOGRAFIA

Acevedo, Ramón Luis. *La novela centroamericana, Desde el Popol Vuh hasta los umbrales de la novela actual.* Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, 1982.

Bajtin, Mijaíl. *Estética y teoría de la novela.* Gallimard, París, 1978.

Gagini, Carlos. *El árbol enfermo.* Editorial Costa Rica, San José, 1981.

González, Jézer. Conversaciones con la autora a propósito de este artículo, febrero-marzo de 1991.

Losada, Alejandro. *La literatura en la sociedad de América Latina.* Aarhus Universitet, Aarhus, 1984.

Quesada, Soto, Alvaro. *La formación de la narrativa nacional costarricense (1980-1920).* Editorial Universidad de Costa Rica, San José, 1986.

La voz desgarrada. La crisis del discurso oligárquico y la narrativa costarricense (1917-1919). Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1988.

(1) Nuestra experiencia previa, acuñada por la cultura, nos dice que hay clases de creaciones verbales; unas orales como la leyenda o el cuento, otras irremediablemente escritos como la novela. Nuestra primera elección se realiza cuando aceptamos o no aventuramos a conocer una clase de textos, por medio de un ejemplar o muchos de su especie. Sirva esta reflexión para concluir que los géneros literarios son condición de producción de los textos y que cada cultura tiene su propio inventario más o menos abierto; igualmente, cada género tiene sus tradiciones, lo que en parte equivale a decir que hay ciertas reglas para elaborar textos literarios. En la actualidad y a partir del romanticismo estas convenciones son relativamente flexibles.