

ESCRIBIR CON COMPROMISO: LA GENERACIÓN DEL 40

*Francisco Rodríguez Cascante**

*Ningún forastero acertaría a escribir lo nuestro
para comunicarlo a los demás hombres.
Fabián Dobles, 1968.*

RESUMEN

En este trabajo estudio la noción de compromiso con la escritura de los autores de la Generación del 40, con la finalidad de argumentar que en la dimensión de construcción textual, los enunciadores de este grupo tenían una clara conciencia del oficio literario y que su compromiso no solamente estaba en la pragmática de la vehiculización de una referencialidad dirigida, sino en la constitución formal también. Ejemplifico los argumentos con el análisis de los siguientes textos “Barreteros” (1941) de Carlos Luis Fallas, *Murámonos Federico* (1973) de Joaquín Gutiérrez, “Apología del limón dulce y el paisaje” de Yolanda Oreamuno y “El Maijú” (1955) de Fabián Dobles.

Palabras clave: Historiografía literaria, literatura costarricense del siglo XX, Generación del 40.

ABSTRACT

Here I examine the notion of commitment in the writing by the authors from the 40s Generation with the purpose of arguing that in the dimension of text construction, the enunciators from this group were clearly conscious about the literary work, and that their commitment was not only reflected in the pragmatics via a directed referentiality, but in the formal constitution, as well. I exemplify my arguments with the analysis of the following texts “Barreteros” (1941) by Carlos Luis Fallas, *Murámonos Federico* (1973) by Joaquín Gutiérrez, “Apología del limón dulce y el paisaje” by Yolanda Oreamuno, and “El Maijú” (1955) by Fabián Dobles.

Key Words: literary historiography, Costarican literature from the XX century, the 40s Generation.

1. Introducción

Más allá de las certidumbres y vacíos de la idea de generación, y de sus avatares como noción tantas veces criticada, en nuestro

medio la categoría de “generación del 40” es en sí misma una institución, independientemente de las vecindades y de las fracturas que evocan las reuniones de textos y autores tan canonizados.

* Francisco Rodríguez Cascante es Doctor en literatura por la Universidad de Montreal, Canadá, y catedrático de la Universidad de Costa Rica en la Sede de Occidente. Actualmente es Subdirector del Centro de Investigación en Identidad y Cultura Latinoamericanas de la Universidad de Costa Rica. Entre sus publicaciones se encuentra *Autobiografía y diálogo*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2004.
Recepción: 21/8/07 - Aceptación: 30/8/07

Este conjunto de textos remiten, por analogía, a la literatura de la década anterior, al cuestionamiento del modelo liberal de identidad nacional y a la fragmentación de ese imaginario. La generación del 40 profundiza esta transformación y busca nuevas formas de imaginar y cambiar la nación, reclamando el protagonismo de otros seres humanos ya identificados por la narrativa de los años 30: sujetos subalternos, habitantes no vallecentralistas.

Como señaló Álvaro Quesada (2000, 53-60) con la lucidez que lo caracterizaba, la narrativa de los años 40 contempla dos orientaciones: una social o realista que plantea opciones radicales de transformación social en una línea subversiva y revolucionaria, donde predomina la novela social o agraria de Adolfo Herrera García, Carlos Luis Fallas y Fabián Dobles; mientras que la otra se orienta hacia una narrativa psicológica o subjetiva; es el caso de los textos de Joaquín Gutiérrez y Yolanda Oreamuno.

Tal distinción da pie para considerar que ese amplio abanico textual al que nos referimos con el nombre de Generación del 40, más allá de sus limitaciones teórico-conceptuales, abarca, por una parte, una heterogeneidad escritural en primera instancia, y comparten, por otra parte, un principio de regularidad representacional de carácter reivindicativo de los sujetos subalternos excluidos de los imaginarios de identidad nacional anteriores a la década de 1930; pero ahora dichas reivindicaciones son planteadas en términos de transformación social desde perspectivas materialistas, ya sean socialistas o comunistas.

En su imprescindible estudio sobre este grupo de narradores, Manuel Picado argumentó “que en la concepción de lenguaje y literatura que manejan los novelistas se supone una conciencia vergonzante de la escritura, noción que tiene como correlato el carácter superfluo acordado a la obra” (1983, 67), lo cual implicaría la atribución de un alto grado de esterilidad acordado para el texto literario, frente a la práctica política.

Si bien la cercanía de muchos de estos textos con el realismo decimonónico y su afán por verosimilizar procesos de la realidad inmediata, los condujo a fórmulas maniqueas de representación, existe en todos ellos una elaboración

formal sistemática, que contradice las mismas fórmulas expresadas por algunos de sus autores, principalmente por Carlos Luis Fallas, respecto a la esterilidad textual. Antes bien, el texto es constituido en dos niveles: como instrumento de denuncia y como propuesta estética. La dimensión declamatoria de la secundariedad literaria tiene que ver más con la obediencia institucional al realismo social y al aparato revolucionario-partidista, lo cual produjo los efectos de constantes fetichizaciones de la práctica literaria, concebida como experiencia y producto letrados, todo ello en búsqueda de réditos para las causas políticas inmediatas. Así pues, la pragmática de lo político contextual devino en máscara verosimilizante de un rechazo a la literatura.

Seguidamente, procuraré explorar la noción de compromiso con la escritura de algunos de estos escritores, con la finalidad de argumentar que en la dimensión de construcción textual, los enunciadores de la generación del 40 tenían una clara conciencia del oficio literario y que su compromiso no solamente estaba en la pragmática de la vehiculización de una referencialidad dirigida, sino en la constitución formal también.

2. La escritura de segundo grado

Cuenta Joaquín Gutiérrez que una de las actividades favoritas de Carlos Luis Fallas era irse con Arnoldo Ferrero, a escondidas del Partido, todos los sábados, a tomarse unos tragos para después, en cualquier calle solitaria, “sacarse la madre” a puñetazos, “hasta la vez en que llegaron a tal extremo que el Partido tuvo que ponerse serio y amenazarlos, incluso con la expulsión, si no dejaban esa estupidez” (2003, 188).

Esta anécdota tiene su explicación en uno de los gestos reiterativos del autor de *Mamita Yunai*, de lo cual también nos informa Gutiérrez: “No ocultaba un ligero menosprecio por los ‘intelectuales’, considerándonos incapaces de las tareas bravas a las que él estaba acostumbrado, y llegando a veces, francote que era, a reprocharnoslo” (187)

En este texto se plantean dos de los elementos constitutivos de la concepción literaria de

Fallas: a) la crítica a la cultura letrada y su subsecuente preferencia por el mundo popular, dentro del cual tiene sentido la participación directa con fines transformativos, y b) la sujeción a las reglas institucionales que regulan no solamente la actividad política, sino también la literaria, la cual debe cumplir, igualmente, con una pedagogía revolucionaria.

Tal concepción de la escritura fue explícitamente formulada por Fallas, para quien el ejercicio literario debe subordinarse a la pragmática partidista y ser parte sustancial de la misma:

Se me quedó ese segundo tomo (alude a Mamita Yunai) en el tintero, como en el tintero se me han ido quedando también el segundo tomo de Marcos Ramírez y la continuación de El Taller, incluido como novela corta en el libro Mi Madrina, que apenas es la parte primera de una amplia novela sindical, etcétera. ¿Exceso de trabajo partidista, de diario trabajo revolucionario? No. Vergonzosa desidia mía, injustificable incumplimiento de una muy importante tarea revolucionaria. ¡Al fin tengo el valor de hacerme esta franca y pública autocrítica! ¿El torbellino revolucionario que actualmente agita el mundo, acelerado ahora en América Latina por la Gran Revolución Cubana, me permitirá cumplir esta tarea en los años que me restan? (1966, s.n.)

En consonancia con ese cuestionamiento a la intelectualidad y a la literatura como actividad de apoyo para el trabajo político-partidista, se encuentra la crítica a su formación educativa, tildada de deficiente, con lo cual Fallas procura elaborar un argumento de secundariedad de la escritura como práctica, siempre en consonancia con la isotopía semántica de la superioridad del ejercicio transformador de la participación partidista. En su conocida “Autobiografía” publicada en 1957 reitera: “Pero para la labor literaria, a la que soy aficionado, tengo muy mala preparación; no domino siquiera las más elementales reglas gramaticales del español, que es el único idioma que conozco, ni tengo tiempo ahora para dedicarlo a superar mis deficiencias” (1970, 12).

La construcción de su formación “natural” como líder comunista ha sido cuestionada por Iván Molina, quien argumenta que el proceder del autor “podría explicarse a la vez porque se percató de las opciones que esa organización

comunista le ofrecía para crecer, dado su acervo cultural, sus logros escolares y sus diversas experiencias laborales, y no se equivocó, como se evidencia del desempeño que tuvo en el futuro cercano” (2000, 47-48).

Muy a pesar de su retórica partidista y gracias a su institucionalización, sin duda Fallas fue un intelectual y un muy citado escritor, incluso fetichizado internacionalmente (por ejemplo, es el único autor costarricense que menciona Jean Franco cuando estudia la relación entre arte y lucha política en *La cultura moderna en América Latina* (1985, 182), con un bagaje literario importante, confesado después, en una entrevista reproducida en 1976: “Por esa época [se refiere a los años 30, fecha de su ingreso al Partido Comunista] intensifiqué mis lecturas. Leía y leía todo lo que caía en mis manos. Comencé a descubrir mis aptitudes en el campo de la literatura y lo demás fue producto del tiempo y de la dedicación permanente” (1976, 7). En esta misma entrevista confiesa sus lecturas: Ricardo Güiraldes, Ciro Alegría, Rómulo Gallegos, Jorge Isaacs, Máximo Gorki y “los escritores franceses [quienes] satisficieron mis ansias de cultura en noches que pasé en vela leyendo a Zola y a todos los otros naturalistas” (1976, 7). Entonces, obviamente sí tuvo preparación y ejercicio más allá de redactar cartas del partido. Aún más, confiesa Fabián Dobles que Fallas se puede colocar en la lista de los escritores costarricenses que prestan mayor atención a la forma estética porque “[lo] vimos tantas veces hurgar en su regastado diccionario y pulir originales hasta la obsesión” (1993, II: 408).

Arriesgándome en el peligroso campo de las generalizaciones, se podría afirmar que los textos de la Generación del 40 son al mismo tiempo, como ha señalado la crítica (v.gr. Bogantes, 1990; Rojas y Ovares, 1995; Quesada, 2000), una denuncia sobre un verosímil fuertemente defendido por los autores y, vistos desde el presente, memoriales en demanda de justicia. Sobre lo primero, es particularmente interesante el testimonio que ofreciera José Marín Cañas en 1976, a propósito del décimo aniversario de la muerte de Carlos Luis Fallas. Dice el autor de *El infierno verde* que cuando Emilio Valverde Vega (un

abogado amigo) le preguntó a Fallas sobre los libros de Marín Cañas, dijo “No me interesan esos libros, porque son producto de la fantasía. Para mí, sólo tiene valor la realidad” (1976, 2). Esta devoción al realismo da cuenta antes que de un proceso de manipulación enunciativa vía contrato de lectura, de un compromiso institucional y moral que pretende transformar la sociedad, por eso la insistencia imposible en alejarse del mundo intelectual-letrado del que formó parte - y lo hace hasta ahora. Acerca de lo segundo, este conjunto de documentos continúa reclamando espacios dentro de los procesos de exclusión social que se han agudizado conforme han pasado los años. Su insistencia en esquemas oposicionales maniqueos no les resta interés ni actualidad.

Veamos el caso de *Barreteros* (c. 1941) de Fallas. Se trata de un relato isotópico en la narrativa del autor: dos barreteros (el Cartago y el Cholo) arriesgan su vida en medio de las penalidades de un trabajo abrumador y peligroso, por causa de la indolencia de un viejo: Croceri, sirviente de los intereses ferrocarrileros. A los barreteros les falta mecha para dinamitar y el Cartago va a pedírsela a Croceri, quien le entrega de mala gana mecha mojada, lo cual provoca que funcione mal y en un momento de desesperación, el Cholo decide ir a verificar y al explotar un hoyo cae al vacío y muere. Después sigue la venganza de Cartago, quien destruye el muro que estaba construyendo Croceri como un acto de equilibrio ante la injusticia. En medio de esta fábula sencilla y lineal, se conciben las oposiciones de las que hablábamos: el Cholo, joven, audaz, valiente, frente a Croceri, de quien dice el narrador que toma partido siempre: “Era un ladrón y le daba un trato de perro a los peones” (2000, 57). Las diferencias físicas también son contrapuestas: Croceri es reumático, arrugado, huesudo y encorvado; pero es la autoridad del poder, junto con Mr. Bruce, el contratista, borracho empedernido e indolente frente a la muerte del Cholo. Pero son mayores las oposiciones morales: Croceri y Mr. Bruce sufren la condena ética del narrador, por su ubicación en el poder de las compañías explotadoras

del trabajo asalariado, mientras que Moncha (la amante del Cholo) y los trabajadores son ejemplo de solidaridad, más el Cartago, quien se preocupa por ir a cambiar al muerto para su entierro, luego del equilibrio de fuerzas vía la venganza.

Desde el punto de vista formal, el cuento es preciso y cuidadoso con la selección léxica; abundante también en imágenes sinestésicas no solamente propone una referencialidad sino que se ocupa de construir informaciones sobre el espacio natural mediante una adjetivación antepuesta que destaca y resalta las calidades de los sustantivos: “Los ardientes rayos de un sol de medio día reverberaban contra el blanco grisáceo del alto y áspero peñón” (49).

Precisa en la construcción onomatopéyica, la escritura da cuenta de la sonoridad de las acciones que se desarrollan: “¡Paf! ¡Paf!- chasqueaban los aceros [...]!Glug, glug!- contestaba el barro” (50)

Asimismo, la posposición pronominal, arcaizante y literaturizada abunda en la sintaxis narrativa, tan lejana de la lengua coloquial: “el largo barreno íbase hundiendo en el peñasco” (50), “la cerrada vegetación agitábase perezosamente al impulso de la brisa” (51).

Pero quizá lo que más evidencia los afanes letrados de Fallas, es la constitución enunciativa del texto. Se presenta una radical separación entre el narrador erudito y los personajes populares, siguiendo en esto la tradición iniciada en Costa Rica por Magón y cultivada también por Dobles Segreda. En *Barreteros*, el discurso del narrador omnisciente marca una distancia, la de la biblioteca, frente al iletrado trabajador liniero:

Interrumpiólo una tos seca y necia, que lo hacía estremecerse y arrugar la cara como si algo se le estuviera rompiendo allá adentro.

- Hum. A Pajarón no va'tener necesidad'e matarlo la dinamita- comentó uno entre el grupo, en voz baja. (66)

La separación incluye no solamente la diferenciación lingüística, sino también la marca tipográfica, una huella que no disemina, sino que, por el contrario, establece las fronteras de una otredad subalternizada en la representación misma de la voz del sujeto.

3. En las fronteras de lo real

La novelística de Joaquín Gutiérrez, manteniendo los ideogramas básicos de la denuncia y el compromiso de construir una referencialidad que dé cuenta de las oposiciones injustas de la sociedad nacional, se distancia de los cánones del realismo. Esta separación consiste en la orquestación de una literatura concebida como conjunto de búsquedas formales y experimentos en los planos narrativos. Como ha señalado Álvaro Quesada, “son textos en gran medida polifónicos, contruidos mediante el contraste o la mezcla de puntos de vista, planos espacio-temporales, voces, discursos y tonalidades, que se oponen, confunden e intersectan, múltiples y heterogéneos” (2000, 61)

Esta noción de elaboración textual fue esbozada por el mismo Gutiérrez en una entrevista de 1988 donde equipara el ejercicio literario con la composición musical y el trabajo detallado:

Para mí la novela es una sinfonía. En las descripciones y las evocaciones que hace el narrador, hay un nivel estilístico y hay otro nivel en el diálogo de los personajes y el estilo debe ser orquestal, una armonía de lenguajes diferentes. Si el escritor no maneja esos lenguajes, es como una orquesta sin violines o carenente de cualquier otro instrumento. Cuando se escribe una novela, hay que dejar fuera de ella la grasa y decirlo todo de la manera más lacónica posible; el narrador debe andar provisto de un lápiz rojo muy grueso que sirva para tachar todo lo superfluo. Lo demás es un problema de adecuación de palabras, procurar que cada una se sienta cómoda con sus vecinas y no desentone. (2002, II: 12-13).

Esta conciencia de la necesidad de búsquedas formales va unida a la dimensión ideológica. Ante la pregunta acerca de si Joaquín Gutiérrez, el escritor, y Joaquín Gutiérrez, el militante, son la misma persona, la respuesta fue contundente: “Absolutamente” (15). Al igual que lo pensaba Fallas, el intelectual y su práctica debían poseer el compromiso ante el referente.

En *Murámonos Federico* (1973), ambos niveles se conjuntan armónicamente. Ideológicamente, la novela construye una historia de desposesión de una finca por la compañía transnacional del banano, y en esto construye la

versión de una macro-historia ampliamente desarrollada por la Generación del 40: la apropiación, mediante exacción por parte del banco, de terrenos propios en *Juan Varela* (1939) de Herrera García y el asedio en *El sitio de las abras* (1950) de Dobles. En todos estos casos, la pérdida de la tierra (sinónimo de prosperidad e identidad) implica procesos de degradación familiares que terminan en disolución.

En esta novela de Gutiérrez, al igual que en *Barreteros* de Fallas, el protagonista se enfrenta con las fuerzas poderosas del capital transnacional y en un acto individual ejecuta una venganza que, a pesar de la derrota (Federico pierde la finca y el Cartago a su amigo el Cholo) reivindica la justicia. Federico decide abrir un claro en la montaña para que los rayos del sol propaguen un hongo altamente contagioso y destructivo. Es un ritual de dignidad donde el individuo se eleva moralmente por sobre los intereses expansivos de la Compañía:

Y él allí, siempre con la cara hacia el cielo pero ahora con los ojos cerrados, sabiendo que expiaba una culpa que no había cometido, que cometía un crimen contra esa misma naturaleza de la que formaba parte, que hacerlo era como abrirse su propio vientre con las uñas, que sería castigado, sí, que sería algún día, de sorpresa, castigado, que un tumulto de metales ardiendo lo calcinaría, pero que si no lo hubiera hecho así, Estebanita, escuchame, si no lo hubiera hecho así hubiera tenido que pegarme un tiro. Porque sin dignidad, víctima mía, dolorosa mía, no vale la pena vivir! (229-230)

Desde el punto de vista formal, la polifonía que defendía Gutiérrez como principio estructural se plasma con una gran densidad en *Murámonos Federico*. En el plano de la enunciación, existe un marcado interés por la presentación de la conciencia de los personajes. Por ejemplo, en el caso de los tormentos de Estebanita hay recurrencia al intercambio de la tercera persona con la segunda:

Lo pensó. Pero no era. Su cuerpo se estaba tullendo y su mente seguía lúcida. Tan lúcida que guardaba todo presente, todo palpitante. Se acuerda, Federico? Cada minuto, cada pedacito. En el confesionario: qué risa!, cuando usted se enredó todo con sus dedazos desabrochándome el corpiño y yo me desmayé. Qué

risa! Y en la casita, cuando prendió la candela y se puso a buscar alacranes por los rincones antes de acostarse ... (169).

Este distanciamiento con las formas tradicionales del realismo se presenta, asimismo, con la mostración de la conciencia de José Enrique, mediante su diario, estrategia también empleada para registrar la subjetividad de Estebanita. Se trata de la exploración de una conciencia juvenil que proyecta su aprendizaje y desarrollo. Pero quizás, el punto clave de referencia es el diálogo donde el narrador cede la palabra a los personajes subalternos. Aquí no existe distanciamiento letrado, por el contrario, se propone un profundo respeto por los trabajadores, quienes poseen su propia voz, en el mismo nivel léxico y enunciativo que Federico. Los diálogos del Zambo con su patrón son claro ejemplo de ello:

“El flaco me preguntó desde cuándo trabajaba yo en “El Zafiro”. Yo le dije que no, que sólo a veces le alquilaba el bote.”

“Y para qué sos jetón? No ves que con eso ahora ya saben que yo tuve que vender el mío?”

“Idiay, y usted cree que no se dieron cuenta de todo? No ve que se burlaron hasta del almuerzo. El flaco, sí, el flaco dijo que seguro que la carne del picadillo era de perro y que si la Compañía no se apuraba a comprarle, usted iba a tener vendidos hasta los pericóligeros.” (79)

La composición orquestal que prefería Gutiérrez implica un reconocimiento de las fronteras del compromiso referencial, el cual propició una narrativa solidamente constituida que no le limitó en la exploración de las conciencias de sus personajes y en el respeto de sus arraigos sociales.

4. Profilaxis del realismo

En 1940, en el *Repertorio Americano*, Yolanda Oreamuno publicó un artículo titulado “La vuelta a los lugares comunes”, donde expresó que el arte es un movimiento de superación de los lugares comunes conocidos, “yendo más allá de ellos y aumentándolos al propio tiempo, hasta que

un nuevo movimiento más amplio, lo convierta a su vez en lugar común, sobrepasándolo” (1940, 11). Esto como punto de referencia para diagnosticar que “América demanda una higienización poética” (1940, 12) puesto que lo que hacen los autores es copiar a los legitimados.

Esta propuesta de limpieza estética la profundiza con mayor claridad tres años más tarde en otro texto publicado en el *Repertorio*: “Protesta contra el folklore”. En él arguye que “La literatura costumbrista americana, vigorizada en el dolor, plena de individualidad, es un hecho cumplido. Pero yo estimo que el clímax de saturación ha llegado y acuso a la literatura folklorista de unilateralidad. Considero que más folklore, visto como única corriente artística posible en América, significa decadentismo” (1943, 84).

Ante esta sentencia cronológico-estilística, la autora propone una salida de superación del modelo estético agotado, su fórmula de asepsia: asumir una crítica a la modernidad deshumanizante, la cual contemplaría mostrar los problemas que causa la industrialización, la realidad mecanizada científica, el progreso vislumbrado como inmisericorde. El artista debe desviar su mirada del campo: “La vida civilizada de nuestro Continente, (no aparte del indio, del campesino o del criollo), pero de la mano con él, es tan rica y digna de contemplarse como el panorama que ofrece el exclusivista tipicismo” (1943, 84)

Dicha sugerencia de salir del campo para criticar la vida de la ciudad es la opción que la modernidad excluyente requiere, y la que permitiría el impulso transformador que exige la autora. Tal ímpetu es el que necesita la vida moderna: “espero el aliento renovador de obras paraleladas con el moderno movimiento americano, para rendirles homenaje desde un porvenir literario mejor” (1943, 85).

Esta impugnación del regionalismo, explicable por el prestigio internacional de las vanguardias modernas y sus aspiraciones autonómicas, incidió fuertemente en la traslación que efectuara Oreamuno del problema de la denuncia de la exterioridad hacia los ámbitos interiores. El ejemplo clave de su producción es sin duda *La ruta de su evasión* (1949), novela donde predomina

el discurso subjetivo frente a acontecimientos exteriores. No obstante, como señalan los autores de *La casa paterna*, al moverse el texto entre la oposición víctima-mujer y victimario-hombre, “se percibe la orientación didáctica del cuarenta, que insiste en la repetición de situaciones que ejemplifican una tesis” (1993, 267).

No obstante, Oreamuno no abandona la representación del espacio exterior ni de la naturaleza. Clave en este sentido, me parece que es el texto “Apología del limón dulce y el paisaje” (1944), cuyos enunciados efectúan una respuesta (Bajtín, 1986) al realismo conservador en sus afanes representacionales de correspondencia y de ocultamiento de las instancias mediatizadoras de lo real.

El limón dulce es una sinécdoque de la naturaleza y el tiempo: en su sabor registra el enunciador no solo lo sensorial sino también todas las percepciones de los sentidos. El paisaje se transforma en una estilizada enumeración tan subjetiva que deviene en mimesis anímica de la contemplación:

Las hojas aquí abajo visten verde tan intenso que la afirmación rotunda del color se pierde en una masa de densos relieves anónimos. Reverbera el color, más definido que la tarde gris, en grito opuesto a ella, que sólo logra, en su histeria, subrayar la opalina evanescencia del crepúsculo. (1977, 119)

El paisaje cobra presencia ontológica al existir por sí mismo; su existencia misma oculta la proyección emocional del enunciador. La naturaleza deviene densa forma artística, en agudizada elaboración de imágenes condensadas y tal independencia se vincula solamente, en el texto, con la intimidad del enunciador y su valoración: “La piel amarilla clara del limón yace a mis pies, en blandas cunas oblongadas de lecho níveo, lunadas de soles oleosos aromados en su cubierta exterior” (120).

Esta intimación que pretende la autonomía del texto introduce de pleno no solamente la construcción subjetiva, sino lo que Bajtín (1986) llamaba la valoración social del enunciado. El texto es parte de la polémica que apunté anteriormente, es una respuesta al realismo que concebía la naturaleza como escenario para el desarrollo

de acontecimientos. Por el contrario, la naturaleza del texto de Oreamuno ocupa el protagonismo de la subjetividad. Es un tránsito del afuera a la intimidad, la cual construye una escritura fijada en el significante, con recurrencia obsesiva por la imagen, constituyendo a la forma como naturaleza. Esta particularización es, desde mi punto de vista, el principal compromiso de Yolanda Oreamuno con la literatura.

5. El realismo de lo popular

En 1945, a propósito de una entrevista a Yolanda Oreamuno, donde supuestamente ella critica la literatura folclórica por la ausencia de material humano para tal fin, Fabián Dobles reacciona defendiendo la literatura popular o vernácula. Argumenta Dobles que si bien el folclor nacional es escaso, éste no tiene nada que ver con el problema de la construcción de la literatura popular o campesina, lo cual constituye un problema de visión:

Más que a estas alturas sigloveintiunas se piense todavía que no tenemos campesino, o carecemos de obrero, o no hay negros en la línea atlántica, de los cuales extraer cuento y novela, es para sentirse venerablemente asustado: quizá no nos rodeen hombres, sino fantasmas. (1993, II: 365)

Clara reactualización a mediados de los 40 de la polémica sobre el nacionalismo literario. El argumento de Dobles se orienta a que la Generación del 40 ha buscado el material literario en el pueblo, con el fin de dar a conocer su alma, y por otra parte, al hecho de que la cultura popular es también objeto de indagación psicológica. “Suena a snobismo –dice Dobles- eso de despreciar lo propio para buscar el rastro de lo ajeno” (365). En una línea muy martiana, el autor considera que es necesario asimilar lo nacional popular para luego comprender e integrar la cultura internacional.

En cuanto fenómeno en sí mismo, Dobles en el artículo “Fantasía, explicación y misterio” de 1950, busca explicar el *quid artístico* y no encuentra otra noción más que la prodigio y creación: “eso que hemos llamado *ello artístico*,

todavía no ha podido ser esclarecido. El numen, lo nouménico del arte, es por condición fugitivo e inasible conceptualmente hablando” (384)

Sin embargo, un año después se replantea el esencialismo y lo abandona, cuando complementa sus argumentos sobre la literatura y el compromiso de la misma. En una perspectiva humanística, considera el autor que la naturaleza del arte es “de raíz social y eminentemente política” (367), en oposición, igualmente polémica, con las perspectivas estetizantes que oponían sociedad a estética, y cuyo centro de enunciación era la Universidad, por ello critica duramente el “poco sentido de lo popular” (368) de los intelectuales universitarios de mediados del siglo XX.

Para Dobles, el arte es un fenómeno humano no metafísico con contenido ético al mismo tiempo que estético, lo cual es expresión de sociedades concretas, no de elaboraciones abstractas y universales. Por ello censura a los estetas torre-marfilistas:

Lo que trascienda a problema político, a axila transpirante, a lucha de clases a Arte Proletario, no es obra que valga la pena en los reinos sutiles y maravillosos de lo auténticamente trascendental y hermoso. He aquí un concepto de arte sobrenatural, formalista y espiritual. (369).

Frente a estas legitimadas tendencias, Dobles opone una noción de arte materialista, como trabajo profundamente dialógico. Dice que el artista trabaja como hombre entre hombres, “una voz entre voces” (370). El trabajo artístico es asimismo, un acto de comunicación social, cuya existencia no se desprende de la militancia partidista ni de la ideológica. Por ello la necesidad de mostrar los conflictos sociales y políticos de las grandes mayorías, así como los de los sujetos individuales. Por él las obras más perdurables han sido las que han desarrollado los conflictos de los seres humanos de sus épocas.

El ser humano, para Dobles independientemente de su contexto pero anclado en él y desde él, participa de los grandes sentimientos de la humanidad y los comparte. Entre ellos están los sociales y políticos. A la vez, al ser el arte parte de procesos históricos es un agente de comunicación de esos sentimientos y debe

tener un fin pragmático: hacer actuar a los demás “llegándoles amorosamente por el corazón” (397) y a sabiendas de que es un verosímil de la realidad.

Veamos el funcionamiento de ese verosímil popular en un cuento de las *Historias de Tata Mundo* (1955), “El Maijú”. Se ubica el tiempo de la historia en un contexto clave para la Generación del 40: la época de la Huelga Bananera de 1934. El relato, señala el narrador que introduce la historia, le sirvió a Tata Mundo para entretener a los linieros y tenerlos de su lado. Se trata de la historia de Alarica Ordóñez, quien esparce entre los trabajadores raicilleros que se internan en la montaña, el relato de la existencia de un animal monstruoso (el Maijú) que devora a quienes encuentre en la selva. Ante el miedo que genera y el abandono del trabajo de muchos, Mundo y Matatigres deciden explorar la montaña para exterminar a la criatura.

En la montaña encuentran el campamento de Alarica y un monstruo fabricado con piel de tigre y ojos de vidrio, le disparan los dos y salen Alarica y sus dos hijos dando gritos y confesando la estratagema para conservar el trabajo de raicilleros. También manifiesta Alarica que al único que asesinó el Maijú fue a Rogelio Larios, quien matoneó a Margarito Ordóñez, su marido, porque: “Hay cosillas que no pueden quedarse asina no más, como quien dice, pues aquí la justicia la hace Dios, con la ayuda del cristiano” (1986, 277).

El espacio social representado en *Historias de Tata Mundo* y en este relato en concreto es el mundo del campesinado costarricense de principios del siglo XX, donde la relación sujeto/naturaleza era de vínculo fuerte y aparece como una fuerza primordial: la milpa, las brujas, la vela de angelito, las reuniones en la pulpería, entre otros tópicos, representan imágenes de un pasado popular-campesino ya ido, e idealizado como recuerdo identitario, pero con fuertes componentes de denuncia de las desigualdades sociales y de las injusticias de esas sociedades. “El Maijú” es también una narración sobre la justicia, donde además de esta referencialidad al mundo popular-campesino, es básica la presencia del contexto social: la escasez del trabajo y las penalidades

del mismo son las fuerzas que mueven a los personajes.

Desde el punto de vista enunciativo, el cuento hace uso de muchos arcaísmos del lenguaje popular del contexto al que remite en los profusos diálogos que presenta. Asimismo, no existe distancia entre el narrador y sus personajes, puesto que, por una parte, el narrador que introduce las historias es alguien del mismo pueblo que conoce a Tata Mundo, y es justamente Mundo el narrador y el personaje principal del texto:

-Mirá, dejemos esto. A mí con esta vaina de comer solo palmitos, raíces y tepezcuintle, se me va a escurrir la persona y se me va a morir.

-No, hombre, qué va. Vos no te me vas a apendejar y doblar como cualquier candela de sebo. ¿Sabés lo que estoy pensando? Que nos quedemos a raicillar una semana. Esto está lo que se llama bueno. Ayer pasamos por un suital que vide cundiditico de raicilla, que hacía la boca agua. ¿No lo espiaste?

-Yo qué voy a saber de raicilla.

Y entonces Matatigres y este que les está hablando y que algo fue aprendiendo, nos pusimos como dos tontos buscando plata perdida, a despulgarle el pellejo a la montaña, raicilla tras raicilla. (273-274).

En *Historias de Tata Mundo* existe una nivelación: todos son campesinos y hablan como tales. En esto se evidencian los planteamientos teóricos de Dobles que examinamos: el arte es una práctica socio-política y no debe desdeñar las culturas populares. Esto, en los relatos sobre sujetos subalternos, obedece a una máxima de Dobles, expresada en un artículo de 1968 titulado "Somos lo que tenemos": "lo capital de un poeta, escritor o artista son sus tierras nutricias, su medio humano, su propia respiración" (402).

6. Conclusión

Distantes ya los rompecabezas narrativos que urgían lectores avezadísimos y muy atrevidos, pasada también la etapa de las novelas que pretendían contar todo y agotadas y absorbidas por las instituciones las estridencias vanguardistas, quedan, como ejemplos imprescindibles de nuestra

literatura, los textos de este brillante grupo de autores sin mayor necesidad comparativa que la evaluación de sus propuestas y los espacios que guardaron para la memoria colectiva. En ellos perviven sujetos subalternos y subalternizados, hacendados voraces, compañías transnacionales que iniciaban la apropiación mundial, entornos rurales y urbanismos en vías de transformación, pero sobre todo sujetos que buscaban nuevas opciones de convivencia, mejores condiciones de existencia y presencia en los imaginarios nacionales, más allá de los mitos de los grupos dominantes.

Frente al océano de propuestas literarias de la segunda parte del siglo XX hasta las más despreocupadas concepciones posmodernas, pienso que sigue teniendo mayor vigencia el arte poética de Fabián Dobles en su concepción del lenguaje como instrumento social: al escritor le toca la misión de hacer actuar a sus semejantes, "llegándoles amorosamente por el corazón".

La práctica literaria y política de la Generación del 40 continúa siendo una lección para el desencanto.

Bibliografía

- Bajtín, Mijaíl. 1986. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Berrocal, Fernando. 8 de mayo de 1976. "Una entrevista con Fallas". "Posdata". Suplemento Cultural de *Excelsior*. No. 69.
- Bogantes Zamora, Claudio. 1990. *La narrativa socialrealista en Costa Rica 1900-1950*. Dinamarca: Aarhus University Press.
- Dobles, Fabián. 1993. *Obras completas*. Tomo II. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, Editorial de la Universidad Nacional.
- Dobles, Fabián. 1986. *Historias de Tata Mundo*. 11ª edición. San José: Editorial Costa Rica.

- Fallas, Carlos Luis. 1967. *Tres cuentos*. San José: Editorial Costa Rica.
- Fallas, Carlos Luis. 1966. *Mamita Yunai*. San José: Editorial Principios.
- Fallas, Carlos Luis. 1970. *Mamita Yunai*. San José: Lehmann.
- Franco, Jean. 1983. *La cultura moderna en América Latina*. Trad. Sergio Pitol. México: Gijalbo.
- Gutiérrez, Joaquín. 1979. *Murámonos Federico*. 5 edición. San José: Editorial Costa Rica.
- Gutiérrez, Joaquín. 2002. *Obras completas*. Tomo II. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Molina Jiménez, Iván. 2000. "Un pasado comunista por recuperar. Carmen Lyra y Carlos Luis Fallas en la década de 1930". Introducción a: Carmen Lyra y Carlos Luis Fallas. *Ensayos políticos*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 9-66.
- Oreamuno, Yolanda. 1961. *A lo largo del corto camino*. San José: Editorial Costa Rica,.
- Oreamuno, Yolanda. 1977. *Relatos escogidos*. San José: Editorial Costa Rica.
- Ovares, Flora y otros. 1993. *La casa paterna. Escritura y nación en Costa Rica*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Picado Gómez, Manuel. 1983. *Literatura/ ideología /crítica*. San José: Editorial Costa Rica.
- Quesada Soto, Álvaro. 2000. *Breve historia de la literatura costarricense*. San José: Editorial Porvenir.
- Rojas, Margarita y Flora Ovares. 1995. *100 años de literatura costarricense*. San José: Ediciones Farben.