

*Gerardo César Hurtado*  
Universidad Nacional

**NOVELA Y SOCIEDAD EN COSTA RICA  
Y EN CENTROAMERICA  
(Análisis y Proyecciones)**

LETRAS 20-21 (1989)



*“El tema fundamental de las expresiones más originales de la presente novelística es, sin duda, el de que la sociedad se halla a excesiva distancia del individuo para que éste se sienta social. Por cierto que este tema brinda estímulo a la ideología de una clase dominante. . . En todo caso resulta evidente el juicio de un ensayista: “La novela es la experiencia de la sociedad en privado”.*

(Michael Zérafra: **Novela y Sociedad**, Amorrortu, edit. Bs. Aires, 1971, págs. 140-141).

Intentaremos aquí poner en claro algunos conceptos en torno a la problemática de la novela centroamericana y sus relaciones inmediatas con respecto de la sociedad que funda en la novela sus universos particulares. Es notorio, por esto y desde un principio, que la contemplación de la obra narrativa en su estética y en sus estructuras, implique relaciones de índole social cuando la misma novela se fundamenta en la sociedad que ha creado al escritor, y éste deslinda los factores necesarios y las condiciones de su expresividad hechas realidad *social*, para convertir en su obra la patencia de una realidad propicia en síntoma del derrumbe político, social o ético que sufre la sociedad, ya que el escritor no puede evadir su responsabilidad frente a los problemas de su tiempo. El escritor no puede jamás ser cobarde o indiferente, que como el avestruz esconda su cabeza, porque demostraría hacerle juego a una inmoralidad más grande aún en la sociedad que la sustenta: el escritor por una parte es partícipe de la

sociedad a la cual está integrado, y por otra, es el termómetro de su época, sus circunstancias personales y estéticas, a diferencia de los que creen que los escritores son seres aislados de los demás. El escritor manifiesta su originaria estirpe: *zoón politikòn*, porque vive en relación a los hechos de su tiempo, a la condición de ser un observador imparcial.

Podemos situar nuestro tema de manera tal que veamos cómo la cultura en Centroamérica cumple con los requisitos válidos en otras literaturas, pero consecuentemente universales.

En Costa Rica la ascensión de clases diferentes a las establecidas desde tiempos en que los cafetaleros asientan sus reales en nuestros suelos, el surgir de una clase con privilegios, la empresa privada, la consecuente privacidad y arraigo de esa clase, la llamada clase gerencial, hija del Mercado Común Centroamericano, ha hecho que la cultura tome un matiz diferente en una sociedad que ha afirmado su autonomía con respecto de la política “social-demócrata”, ha confinado —desde su punto de vista— la pobreza, intenta desde el diálogo dar solución inmediata a problemas propios del subdesarrollo. La novela contiene elementos que podría dar cuenta de esas consecuencias políticas. Se le puede seguir una pista porque la novela en Centroamérica es fiel reflejo de las condiciones político-sociales en que viven las diferentes sociedades latinoamericanas. Notamos que salimos de una época y entramos a otra. Dejamos atrás una cultura de corte colonial, acomodaticia en su expresividad, en su ambición por estatuir en la obra de arte requisitos válidos únicamente para la estética europea. Piénsese, por ejemplo, la asimilación de la novela europea de posguerra, deudora de Kafka y Joyce. El Arte en general en Centroamérica y en Costa Rica toma su camino a las soluciones que el realismo y el expresionismo, han impuesto: toma la novela, en este caso, un reajuste entre los años cuarenta, cincuenta y sesenta. Para luego impulsarse por nuevas vías de lenguaje y concepciones en los años setenta. De aquí en adelante los escritores y pintores, los poetas y los ensayistas, han vuelto a la búsqueda ya no de un lenguaje o símbolo caduco sino tras una expresión que trata de determinar el punto álgido de nuestro tiempo: la vocación de destrucción, la vigencia de los mitos, el requerimiento de una sociedad cuyo lenguaje ostenta la denuncia, la violencia, los ríos de sangre, dolor y desgracia que se vierten en estas tierras desconocidas para muchos hombres.

Dentro del panorama literario costarricense tanto son válidos los esfuerzos estéticos de un Brenes Mesén en la poesía, un García Monge en sus novelas **Hijas del campo** (1900) y **Añegación** (1902). Fabián Dobles con **Ese que llaman pueblo** (1942) y Max Jiménez con **El Jaúl** (1937). Existen confrontaciones diversas en los planos y concepciones, porque la estética administra tendencias, influencias y no antagonismos, y porque si bien los escritores decidieron hacer de la política su campo de batalla, otros buscaron bajo una consigna común la ideología adecuada a la exigencia estética de su tiempo y a su condición social.

Anotaremos aquí que ideología equivale a una búsqueda espiritual, a una definición cultural que sustenta el quehacer literario de escritores que apenas alcanzaron a medir sus fuerzas con el ritmo del tiempo, las modas y las influencias foráneas. Era la búsqueda de la libertad de expresión y es, esa misma búsqueda, la que en nuestros tiempos el escritor acepta, y por ende, la búsqueda a la solución de problemas innegablemente planteados que, desde una narrativa realista, trataban los escritores de formalizar en la imagen necesaria a los problemas de tipo estético y social; ejemplo de esta forma que no desata un lenguaje “de la totalidad real”, el ámbito del metalenguaje, podría ser **Aguas Turbias** (1943) de Fabián Dobles. La mayoría de las novelas que oscilan entre compromiso estético y compromiso —más que compromiso, constatación— político, son novelas que dan una tónica uniforme; hay preocupación por el malestar social de la época —años treinta a cincuenta—. Tenemos así que una obra como **Juan Varela** (1939), exorcisa situaciones límites, la enfrenta con una realidad trágica y evidente; acaba con el mito de los buenos terratenientes, pinta en la realidad costarricense esa imagen del hombre de la tierra que antes no existía: el hombre despojado de sus tierras por latifundistas sin escrúpulos, y las fuerzas de trabajo acaparadas. Otra obra **El Sitio de las Abras** (1950) de Fabián Dobles, presenta los problemas agrarios desde una perspectiva histórica, con soluciones narrativas meritorias, que perfilan las novelas de una época anterior, las obras juveniles de García Monge y que luego esta temática se centraliza en las obras de Carlos Luis Fallas, casi sin solución de continuidad. Es de mencionar que obtenemos garantías sociales y un código de trabajo, pero debemos de saber que por un lado se levantaron estos pilares de labor social llevada a cabo por legisladores comprometidos con la realidad política de su tiempo, y por otro, las

situaciones diversas de la novelística no se emparentaron a una literatura innecesaria, no se quedó la novela con el descubrimiento del monólogo interior y el tiempo psicológico, sino que se forja a la par de esos logros sociales citados anteriormente. Lo social, el hecho literario o político, es revelado en su tiempo por escritores comprometidos válidamente con su escritura, y viene a confrontar en narrativa el hecho político de que no se desliga de las situaciones sociales y estéticas vividas por los escritores de este llamado “tercer mundo”.

No lejos de nosotros, en el resto de Centroamérica, buscaron políticos escritores, políticos metidos a escritores, las soluciones, pero la viabilidad a las soluciones fueron de otro tipo: las inversiones extranjeras, el dominio y permanencia de la técnica por expertos preparados en países “desarrollados”, también es notoria por estos tiempos, la presencia de tiranías casi legendarias, la presencia de la llamada “inteligentzia” de grupos burgueses que, frente a los escritores, representantes quierase o no de nuestra cultura centroamericana, implantaron modas extranjerizantes en sus fines por la búsqueda de intereses meramente económicos y de prestigio social. Recuérdense lo de las dictaduras centroamericanas y las obras publicadas durante muchos años; recuérdense la violencia organizada al interés de grupos de presión, manejados por intereses extraños a nuestra idiosincracia centroamericana. En otros paralelos, la literatura ha sido la fuente de inspiración política; ejemplo de esto es la producción de obras que por un lado manejan la temática agraria y por otro la ciudadana. Dos escritores guatemaltecos, Flavio Herrera autor de **Caos** (1940) entre otras novelas, y Asturias, destacan el dolor del hombre centroamericano, el interés mítico por motivos indígenas, en una visión completamente transformadora a través de un lenguaje mágico frente a los movimientos sociales que en alguna hora se suscitaron en suelo centroamericano. Nadie puede dejar de olvidar la trilogía de Asturias sobre los conflictos bananeros. Nadie puede olvidar a Fallas en su **Mamita Yunai** (1941): el dolor no tiene ningún calco romántico, la realidad se impone y las lágrimas surgen, en esta veta ancha y trágica que es la zona atlántica de nuestro país. En otra perspectiva están las obras del guatemalteco Monteforte Toledo, que vinieron a robustecer la visión estricta de una sociedad en derrumbe, la crisis de la identidad indígena y el clima político, al estar en crisis los valores de una sociedad que intenta superar el subdesarrollo. La realidad para Monteforte Toledo es una fuente histórica —o mística— de una

estética al servicio de una causa social. La literatura centroamericana, por esto, resulta ser un muestrario de improntas sucesivas que el tiempo y la buena voluntad de los escritores han forjado, improntas que arrojan luz sobre los problemas inmediatos o lejanos. Empero, tenemos que contar con el problema exterior a la novela del escritor centroamericano: el problema de la comunicación como medio cultural, la falta de relación y de vínculo necesario para la difusión de las obras publicadas. Pero los mecanismos editoriales funcionan lentamente y con una perspectiva a veces diferente de lo que realmente corresponde a la realidad de nuestro tiempo. Por esto, el escritor centroamericano es un hombre que lucha en una estrecha coordenada de tiempo para lograr sincronizar una visión del pasado, del presente o del futuro de su país, porque esta perspectiva temporal del escritor puede ofrecer un espectro social amplio, cuyas repercusiones pueden darse en la difusión de su obra, pero que no se logran por la mentalidad de algunos detractores de la política cultural, lo que ha sucedido con harta frecuencia en suelo centroamericano con algunas novelas escritas y publicadas bajo dictaduras. Podría aquí referirme —sin embargo en otra perspectiva y en otra situación— a la novela del nicaragüense Lisandro Chávez; **Trágame Tierra** (1969) que es una obra poco difundida en nuestro ámbito cultural, obra que suscita el interés en Centroamérica por la búsqueda de una técnica diferente a la usada en novelas que no experimentan en la realidad la ofuscante presencia del elemento creador, estilístico y ciertamente, la preocupación social. El cuadro de este tipo de novela podría darse en la obra de Sergio Ramírez **Tiempo de Fulgor** (1970) que aúna por medio de un lenguaje mágico-maravilloso las características de la novela que desacraliza las instancias de unos personajes, que el tiempo va destruyendo inexorablemente, mientras que en el plano histórico y social los personajes quieren recrear sus vidas en el recuerdo y una fabulosa ominosa. Crítica a la burguesía parece decirnos la obra de Ramírez. Sin embargo, se da el tipo de novela política que reúne la característica de un estilo directo, un lenguaje conciso y un argumento válido por su constancia inmediata: la presencia del elemento militar, el ambiente de presión y la búsqueda de autenticidad y libertad; se trata de la novela del salvadoreño Manlio Argueta: **El Valle de las Hamacas** (1970). Pesa el elemento creador que sintetiza un paso en la evolución de la novela contemporánea por sus temas; en Costa Rica, esa preocupación es llevada con tino y cierta madura reflexión en la novela de Joaquín Gutiérrez **Murámonos, Federico**

(1973), novela que precipita el interés social al lado estético, presentando soluciones sanas para la novelística costarricense por el cambio de planos, uso de lenguaje adecuado al status quo del personaje, etc., y puesto que sus estructuras y argumento son llevados por un estilo vigoroso que oscila entre la ironía y un realismo consecuente, que el narrador devela frente a la problemática agraria, que el tema de la obra plantea, al mismo tiempo, existe la crítica contra la burguesía enclavada en sus tradiciones familiares y la lucha, antiimperialista. Es significativo que, al mismo tiempo que se producen obras de enjundioso carácter social, aparecen otras obras en el ámbito costarricense que experimentan sobre planos desconocidos para esta realidad misma, ya que estas obras imponen a la realidad nuestra estructura que, sin duda, tienen el sentido de la desacralización de lo tradicional, el aporte del espíritu europeo. Pero en la novela costarricense su aparición es tardía: se experimenta con un lenguaje que va de lo mítico a lo histórico, de lo real a lo fantástico, y a veces, prestándole elementos a la ciencia-ficción. Y así, tardíamente creemos, por su anticipación, por su estructura de planos temporales, espaciales, psicológicos, argumentales y de carácter introspectivo, que se deslinda en un tiempo real y otro psicológico, aparece la novela de Yolanda Oreamuno, **La Ruta de su Evasión** (1949). El problema social aquí es conferido a una circunstancia urbana, a unos personajes ciudadanos que rompen con los mitos creados por una clase burguesa, liberal en su pensamiento pero en su "*praxis*" conservadora de su institucionalidad familiar, al sacralizar sus vidas anodinas y sus caracteres definidos en amorfas situaciones de urbanidad y moralidad. Es una obra que sitúa a la novelística costarricense en una prominente dimensión creadora; vincula la preocupación de lo social con el carácter y la idiosincracia nacional: la conciencia de los personajes que se descubren a través de un lenguaje de situación temporal y existencial frente a la moral, y a una visión de destrucción sintomática en su estilo y sus encadenamientos verbales que suscitan el mundo lúdico, el enfrentamiento de una clase frente a otra, sociedad —que el narrador devela a través de un mundo onírico, ayudándose del monólogo interior— que es un sistema cerrado y vicioso. La obra de Yolanda Oreamuno revela la maledicencia, el chismorreo y la mala fe; en una palabra, todo el cinismo criollo de una clase con privilegios, herederos de la clase cafetalera de antaño.

Más allá de la preocupación de las relaciones burguesas y su frus-

trante influencia, en otra línea, se coloca la novela urbana, demostrando estereotipos de diferentes clases sociales aunque las situaciones argumentales entrañan un sentimiento distinto y climas distintos; por ejemplo, **La Estación que sigue al Verano** (1969) de Julieta Pinto y **Los Perros no Ladraron** (1966) de Carmen Naranjo, obra esta última que ahonda en la problemática de la burocracia y sus grises personajes, en un mundo de acontecimientos de familias que soportan diariamente la vida en la ciudad, que se expande hacia el consumo. Esta visión se ve más claramente explicitada en **Diario de una multitud** (1974) cuya estructura está sometida al rigor de una prosa poética pero a veces lúcida, realista, que integra elementos novedosos y que sin embargo, no adquiere esta narrativa, tan personal, la dimensión esperada, aunque su estilo se equilibra en la totalidad de su intento por transformar el lenguaje cotidiano y conducir a los personajes a un mundo auténtico.

La labor del novelista en Centroamérica se restringe a ser un trabajo de conciencia crítica, de examinar funciones estéticas en cuanto hay invención de climas y situaciones que muestren la necesidad de equiparar la literatura a la vida, a la cual se trata de llegar a través de los requisitos novelescos de cada escritor. Individualmente, el escritor debe tener conciencia de la existencia de estructuras económico-políticas que muchas veces presionan sobre él, y que su obra y su relación pública, no sean partícipes de ideologías contrarias a la realidad real latinoamericana. El escritor, por su cuenta, debe tomar conciencia de que su movilidad social conferida no menos por la aparición de su obra y su contacto con los lectores, ha de estar de acuerdo con facilitar eso que llaman "mensaje" en los diversos estratos de predominio económico-social. Pese a la comunicabilidad aparente de medios culturales podemos encontrar que la función de la novela corre peligro de ser tergiversada: el uso de formas extraliterarias en la novela lleva, consecuentemente, al desvío de la intencionalidad de la obra en contenido, si es que la obra no ha sido creada para sembrar inquietudes y para dar al lenguaje la función diferente a la establecida en otros medios aun latinoamericanos. Es sabido que las imposiciones de modas extranjeras en literatura dan al traste con el lenguaje cuando debemos precavernos de lenguajes que hagan estereotipos en vez de auténticos personajes. El escritor centroamericano debe estar más allá de ese lenguaje de uso casero. El lenguaje para el novelista debe ser un arma: la expresión deja atrás la parodia pública, deja en-

trar en su ámbito la oportunidad de ser un lenguaje que, comparado con la realidad más funcional como requisito del mundo pragmático, puede transitar por universos desconocidos, creando, críticamente la apertura del mundo representado: el burgués o el marginado. En este sentido se señala la interrelación social de un lenguaje que adquiere la dimensión esperada, pero los escritores, ciertamente, no forman un conglomerado aparte dentro del ámbito de las relaciones sociales en Centroamérica, no; de diversas ideologías se demarcan obras tendenciosas algunas, panfletarias otras, en su buen sentido político, pero convergentes, este tipo de novela, en la realidad, que está por demás cuestionar. Aunque con fines exteriores a los análisis estéticos hechos por los críticos y a la argumentación válida como realidad narrativa, los escritores enfrentan el dilema de existir o no existir en una sociedad, una comunidad, y su lenguaje. El escritor, por esto, y por esta razón, limita su lenguaje que lo comunica con otro a través del texto: la materia narrativa, los hechos sociales, la estructura lingüística, la carga simbólica, sus precisiones de significados. El escritor es el que define, en consecuencia su lenguaje, que ha de ser transmitido para la recreación consecuente en la lectura. Obras hay, sin embargo, que existen como bodrios defensores de ideas que no se alejan de la política. Obras, simplemente, que no distan de la realidad comprometida: el escritor que destina su obra para una clase determinada. Resulta una sociedad no erigida por escritores, sino por políticos que no buscan demandar a sus escrúpulos y a su “alma de aduanero”, como bien definió Rousseau el significado de las interrelaciones sociales.

Es notable cómo la novela de anticipación, y la novela anticonformista, llega a tiempo al ámbito centroamericano: toda la novelística hispanoamericana, y por ende la de nosotros, no se libra de los procesos estéticos válidos de nuestra época. Así como muchas novelas le ganaron paso a la realidad por la imaginación mística o desbordada en sus sólidas consecuencias, también otras arrojaron luz sobre la llamada “barbarie” latinoamericana. En la consolidación de la literatura centroamericana como realidad que funciona en determinado valor, en el acontecimiento estético, el acontecimiento de lo trágico y lo maravilloso, los escritores produjeron obras que luego, por manía clasificatoria llamaron realistas, regionalistas, indigenistas, o simplemente “criollas”, que demuestran injusticias sociales, que no conocemos por el resguardo celoso de las oficinas de prensa al servi-

cio de intereses privados, pero que demuestran los gobiernos mostrando la imagen falsa: los programas de ayuda técnica y social, ayuda para la comunidad, etc. Esto parece al investigador como una ridícula imposición a la realidad, pero él no puede conocer las causas profundas del malestar que vive un pueblo en determinado tiempo y lugar. El novelista recrea esos fondos lodosos para destilar ambientes, ventila situaciones y las expone en sus novelas, con vigor y destreza, adecuando un estilo apropiado a las situaciones presentadas. Pese a que la realidad es ocultada en regiones que todavía no han alcanzado el grado necesario de alfabetización y de concientización nacional que los individualice, siendo la educación "Praxis, reflexión y acción del hombre sobre el mundo para transformarlo", como señala Freire en **Educación como práctica de la libertad**, el escritor sigue siendo un desconocido y se le ve abocado a la tarea de desentrañar misterios sobre la realidad política, porque se trata de arrojar luz sobre situaciones que resultan a veces imposibles de aceptar, situaciones que muchas veces son falseadas por la prensa al servicio de una ideología falsa, porque ocupa el papel crítico; las palabras son tergiversadas y los hechos atenuados.

En Costa Rica la novelística ha sufrido diversos cambios de actitud; por muchos años la novela parece conducirse por el camino del realismo, ha definido algunas metas pero no ha logrado alcanzar la madurez necesaria. La estética ha estado muchas veces al servicio de clases privilegiadas, y pese al análisis y a las confrontaciones, no se ha demostrado ampliamente el por qué los escritores han seguido los pasos del diletantismo y las imitaciones de segunda y tercera mano, que optan al fracaso y el olvido ante la opción de lo que se ha llamado "la bajada de piso" de círculos favorecidos por una crítica ajena al rigor, muchas veces, científico que connota la literatura en general. A veces la falta de una escuela suple la improvisación y cualquiera se convierte en crítico literario, sólo con haber hojeado unos cuantos manuales de crítica literaria. La novelística de nuestros escritores ha buscado su senda en la novela que afianza su valor estético en temas sociales, en acometidas literarias que ahondan en los problemas de la tierra ya que, querámoslo o no, somos un país vinculado a las producciones agrícolas. En la literatura "realista" de la literatura contemporánea, que representa en la historia un período de más de cuarenta años, han sobresalido obras que no desestiman a la literatura latinoamericana. **El Infierno Verde** (1935). **Pedro Ar-**

náez (1942) de José Marín Cañas, por ejemplo, aportan algunos elementos nuevos en sus argumentos, que rompen el molde de la forma tradicional y su espíritu premonitorio de situaciones históricas, a diferencia de los intentos novelescos de Carlos Gagini ya que nos da un intento de rompimiento ideológico en su novela **La Caída del Aguila** (1920); la prosa de Marín Cañas parece flotar en ambientaciones extrañas en la primera novela, pero de acuerdo estamos que es una obra que trata de presentar un problema de lucha armada en un país lejano; pero donde la prosa asienta sus reales y trata de definir un estilo, que no define el autor, es en **Pedro Arnáez**, su segunda novela, que demuestra, a la larga, la vigencia de un realismo trasnochado y dejado atrás por una novelística que había hecho su fundación dentro del marco de tiempo histórico latinoamericano: **El Mundo es Ancho y Ajeno** (1941) del peruano Ciro Alegría. Esta vigencia del realismo enmascara un cariz ideológico, que se puede develar si nos fijamos en el tipo de lenguaje, el simbolismo posible que la novela soporta al convertirse el lenguaje mismo en apologético, y la situación histórica que le es cara a la novela porque se diluye en las descripciones morosas —notorias en la novela de costumbres— del paisaje y de la naturaleza terrible. Corrientes como el realismo y más tarde el existencialismo en la novela urbana, justifican el aporte de la obra de Gutiérrez con **Manglar** (1947) y **Puerto Limón** (1950), que desatan, estas novelas, el sentido de una estética al servicio de una causa social. No lejos de esto está la obra de Carlos Luis Fallas: **Gentes y Gentecillas** (1947), su segunda novela, que entraña un estilo directo, claro, conciso en una prosa acerada y una insurgencia argumental; deja ver claramente la tragedia cotidiana de unos hombres frente a la naturaleza violenta y el clima de tensiones a que ellos se ven sometidos.

El mundo de un novelista es un mundo escindido por la realidad y por el lenguaje que sirve para construir ese mundo. En este sentido, la novelística centroamericana ha logrado tomar su elección lingüística; por ejemplo, el universo mítico de las novelas de Asturias, principalmente en **Hombres de maíz** (1949) y **Mulata de tal** (1963), es el universo que no eligen los personajes que enfrentados a la violencia su lenguaje auna el mundo de palabras necesarias para la salvación y la irremediable tragedia como en la novela de Mario Monteforte Toledo **Una Manera de Morir** (México, 1957). Posiblemente el lenguaje que desmitifica situaciones adquiere una dimensión poética

que contrasta con apariciones de palabras evidentemente transformadoras. En Costa Rica, la aparición de este tipo de dimensión donde la prosa es alterada por la poesía, sin sufrir menoscabo estilístico, hace que en la novela centroamericana un nuevo elemento se introduzca creando posibilidades de desatar en la novela paralelos o diferentes interrelaciones de clases sociales, porque es un lenguaje que posibilita la permeabilidad y elementos extraliterarios que ya no son fines novelísticos, sino apoyaturas para descubrir mundos y dimensiones insospechados. La palabra deja de ser mero adorno para ser explosiva como notamos en la novela lírica de Alfonso Chase **Las Puertas de la Noche** (1974), cuyo lenguaje está en otra dimensión a la que nos ha tenido acostumbrados la novela realista de la generación de los años cuarenta. Adquiere el lenguaje en esta novela un revestimiento poético ante un mundo corrupto, y luego se transforma por la magia del narrador omnisciente. El lenguaje, los vaticinios estéticos, dan aliento al mundo de destrucción que se avecina, y termina desintegrando al argumento en la disolución de la muerte, el juego y la máscara del amor, el placer del odio y el ejercicio del cinismo. El lenguaje en esta obra, incita a la ceremonia y al riesgo de quedar atrapados en laberintos sin salida, por su dimensión y sus soluciones argumentales que la novela lírica connota a través del uso del simbolismo y sus significados últimos. Así como los personajes se desintegran en esta novela y existen para la memoria y para el tiempo, el lenguaje crea a la novela, pero esta no se crea sola: se necesitan hombres, acontecimientos sociales, movimientos de personas o masas, y palabras, que sean llaves de fundación de mecanismos estéticos consolidados en una determinada ideología. En la novela de ideología puede hablar, puede ser un personaje. El escritor a través de ese personaje puede hacer constar la viabilidad de ese lenguaje para comunicar la denuncia o lo que se oculta subrepticamente. La novela puede ser una toma de conciencia y ser una forma del riesgo humano. El escritor comprometido con su escritura es el mejor artesano ya que está entregado a la tarea de desalienar el lenguaje sometido a las presiones de otros idiomas y por la publicidad vil y explotadora. Los escritores son por esto seres inconformes, rebeldes, marginados muchas veces de eso que llaman "la fauna cultural" centroamericana. El compromiso del escritor en Centroamérica es servir a la causa que crea con sus novelas: ser crítico y no ocultar normas pervertidas bajo revestimientos de un arte decadente. El escritor debe ser crítico, que su novelística destaque la existencia de personajes olvidados por la

justicia o la injusticia, que del caos universal extraiga la existencia de mundos míticos y sus relaciones en la aparición de hechos histórico-sociales, a partir de la vigencia de su obra escrita. La función de la novela como hecho social revalida al escritor de no ser lo que es en realidad: un marginado involuntario de la sociedad en donde él existe. La novela tampoco puede dejar de contemplar las condiciones de trabajo, las posibles imposiciones de alguna dictadura editorial.

Tenemos aquí, en fin, presentado el análisis, las perspectivas de la novela centroamericana.

Podemos determinar que

- a) La novela en Costa Rica sufre no una crisis sino un proceso de cambio en la búsqueda de su identidad y la apertura a una universal posición dentro del ámbito centroamericano.
- b) Que el proceso de la novela costarricense es lento y que su lenguaje no ha adquirido la jerarquía a todos los niveles sociales. Muchas novelas están escritas para una determinada clase social.
- c) Que la novela costarricense no ha aprovechado los aportes de la novelística latinoamericana, aporte de la vigente novela en la actualidad, pues no ha trascendido los niveles narrativos, y por consecuencia no hay experimentación ni intentos de definir el campo novelesco.
- d) Que la crítica literaria queda más para algunos improvisadores que no poseen la capacidad necesaria para que esa crítica sea sustentada en el ámbito cultural en donde el escritor se mueve.
- e) Que el escritor en Centroamérica debería comunicarse con otros medios culturales para poder tener diferentes visiones y panoramas de las situaciones histórico-sociales que le ha tocado vivir. No olvidar tampoco el aspecto geográfico y los medios de comunicación deficientes.
- f) Que los medios informativos son deficientes y no llenan los requisitos de información cultural que exige nuestro tiempo.

Ahora bien, hechas estas consideraciones, podemos definir a la sociedad que nos toca vivir por sus espejismos: las novelas. Quiérase o no, encontramos en diferentes novelas la noticia, la historia, la instancia de una sociedad que principalmente hoy día, sufre la metamorfosis y el derrumbe, sino el fracaso, la novela realista es un fiel reflejo de estas condiciones. Si bien el lenguaje, al enviarse de múltiples formas que le quitan su riqueza expresiva, deja de ser funcional para convertirse en un personaje, en la novela contemporánea centroamericana muestra el fracaso de un mundo adquirido, pues, por ejemplo, el realismo no sobrepasa sus limitaciones. En esto el escritor debe ser consciente de las trampas ideológicas en que puede caer su literatura. Nadie, aún los mártires de la literatura, no escapa a la enajenación. Consciente de ello, el escritor debe tener la libertad necesaria, el consenso social que las imágenes broten de la creatividad no coaccionada por sistemas que atentan contra la forma estética, la tolerancia y el ejercicio de la escritura; el escritor, en última consecuencia, es intérprete de desesperadas causas sociales y no puede dejar de atentar contra "la forma" establecida, sea esta política o estética, y en última instancia, ética. El escritor no puede permanecer en una determinada clase que lo adule con privilegios, si esa clase sabe que con su obra, el escritor responde a las exigencias de su tiempo, a la denuncia o a la épica. El escritor debe fustigar con sus obras las causas intransigentes de una clase social que por el mero hecho de contar con privilegios quiere aplastar las voces de protesta de los hombres, aplastar con injusticia los derechos humanos. El escritor centroamericano, por lo tanto, debe poner más allá de lo cotidiano la universalización de su lenguaje, porque el escritor es el que participa con sus creaciones en los cambios sociales que sufre su país y porque el escritor con su obra está creando la necesidad de hacerse escuchar; las voces invisibles de la protesta se vinculan en la novela porque la novela es creada por la sociedad. No hay disociación, y porque el escritor con su obra es el que inicia los movimientos que transforman, muchas veces, la historia de nuestra Centroamérica. Al definir bien los planteamientos estéticos y las soluciones estilísticas, el escritor se circunscribe a su propia causa: la del buen decir, la de escribir bien.