

De la montaña a la costa

*Como si fuera una ciudad de algún cuento
de hadas, putas, pueblo mío, por mi pensamiento.*

Rafael Estrada

Contexto histórico-cultural

Entre 1930 y 1950 el país experimentó un reacomodo de fuerzas políticas y económicas que condujo al rompimiento temporal del régimen democrático. La crisis económica se inició en 1929 y se agudizó con la caída del comercio exterior en 1932. Lo anterior sucedía debido a la estructura fiscal del liberalismo costarricense que, al basarse en los impuestos indirectos, se veía afectada profundamente por las crisis externas. Además del comercio importador, se perjudicó el aparato estatal, ya que la mayoría de los ingresos provenía de los impuestos aduanales [8]. En estos años resurgieron las posiciones antioligárquicas y las presiones en favor de las reformas económicas y legales [2]. Tanto la crisis como las protestas desataron una corriente de hostilidad contra los intelectuales progresistas y las organizaciones populares. Se organizó una campaña anticomunista, que alcanzó un punto álgido en 1934, a raíz de la gran huelga bananera del Atlántico, conducida por el dirigente Carlos Luis Fallas. Este clima llevó a medidas arbitrarias. Por ejemplo, la Liga Anticomunista, formada por agricultores, comerciantes y políticos, decidió el boicot a los periódicos, radioemisoras e imprentas que divulgaran artículos en apoyo de las tesis sostenidas por los comunistas [7]. A lo anterior se sumaron los intentos de censura de prensa presentados ante el Congreso, que provocaron la protesta de algunos sectores.

Se llegó así a la década de 1940. El gobierno de Rafael Angel Calderón Guardia se enfrentó a una serie de contradicciones sociales, agudizadas por el inicio de la Segunda Guerra Mundial y el cierre de los mercados europeos de café. En un intento de mediación, el gobierno adoptó diversas medidas bancarias en el afán de detener el proceso de inflación. Igualmente dictó algunas normas para la comercialización de los productos agrícolas y leyes de protección industrial. Como respuesta a los intereses populares, propuso los proyectos de los seguros sociales, que causaron un inmediato temor entre las clases dominantes. El proyecto de garantías sociales contemplaba la aprobación del Código de Trabajo, la creación de la Caja Costarricense del Seguro Social y la inclusión del capítulo de las garantías sociales en la Constitución. El gobierno posterior, de Teodoro Picado, establecería el impuesto sobre la renta.

En 1942, amenazado el gobierno por la crisis general y por las consecuencias de algunas de las medidas sociales adoptadas, se alió con el Partido Comunista, que cambió su nombre por el de Vanguardia Popular. También participaron de la alianza algunos sectores de

Los anta-
gonismos

la Iglesia Católica. Los comunistas proponían, a cambio de su apoyo, la profundización y la defensa de las garantías sociales, contempladas desde 1932 en su programa de gobierno. La posición de la Iglesia se favorecía por la ideología social cristiana del gobierno. En el plano internacional, la alianza se sustentaba en la nueva coyuntura de unidad antifascista.

La oposición concentró también a sectores muy disímiles, como el campesinado, la burguesía agroexportadora, algunos empresarios medios y profesionales de renombre y algunos intelectuales. Estos últimos se organizaban, básicamente, en el Centro para el Estudio de los Problemas Nacionales, fundado en 1940, y convertido en partido político en 1943 [11]. Jugó un papel muy importante la revista *Surco* (1940-1945), tribuna del Centro junto con el *Diario de Costa Rica*. Era una publicación de estudio y análisis del pensamiento político, en la que colaboraron economistas, políticos, educadores, historiadores y ensayistas como Rodrigo Facio, Carlos Monge Alfaro, Daniel Oduber e Isaac Felipe Azofeifa. El Social Demócrata se presentaba como un partido doctrinario que defendía la necesidad de un sustrato económico y organizativo para la democracia. Se pronunciaba por la conciliación de las clases y la pureza electoral y rechazaba las doctrinas de fuerza. Consideraba, además, que la ayuda exterior constituía un factor indispensable para el desarrollo nacional [6].

En la posterior desintegración de la alianza gubernamental intervinieron múltiples factores:

- la fundación, por parte de la Iglesia, de la organización sindical *Rerum Novarum*, para debilitar los sindicatos dirigidos por los comunistas;
- el comienzo de la Guerra Fría;
- la intervención de los Estados Unidos y
- las crisis fiscales y monetarias, agravadas a raíz del estallido de la guerra.

La
guerra
civil

En los primeros meses de 1948 tuvo lugar un enfrentamiento militar, que terminó con el triunfo de las fuerza de oposición. No obstante, continuó la disparidad de intereses. El grupo triunfador, encabezado por José Figueres, tomó medidas como la nacionalización de la banca, el decreto de impuestos directos al capital, el establecimiento de instituciones reguladoras de precios y la ampliación del Estado. Pese a la represión ejercida contra los comunistas, Figueres no eliminó las garantías sociales, el Código de Trabajo ni otras medidas populares. Por eso, rápidamente perdió el apoyo de los sectores conservadores y ya en la Asamblea Constituyente de 1949, estos

grupos rechazaron el proyecto del gobierno e impidieron importantes reformas constitucionales. Ante esta situación, la dirigencia socialdemócrata fundó en 1951 el partido Liberación Nacional, que llegó al poder con fuerte respaldo popular en 1953.

También en los planos culturales ocurrieron diversos cambios. En las artes plásticas, surgió, a partir de 1930, una nueva generación conocedora de la técnica de la vanguardia. De esos años son los escultores Juan Rafael Chacón, Néstor Zeledón, Juan Manuel Sánchez y Francisco Zúñiga y los pintores Teodorico Quirós, Fausto Pacheco, Luisa González, Manuel de la Cruz González y Max Jiménez [9]. Algunos de ellos se dedicaron al paisaje local dominado por la casa de adobes colonial. En pintura, los temas dominantes son la naturaleza y la aldea, el paisaje rural y la búsqueda de una identidad en la naturaleza.

Las artes
plásticas

El período de los salones de artes plásticas cubrió los años de 1928 a 1937. Posteriormente se consolidó el paisaje regionalista y se delinearon más claramente los estilos individuales. Las tendencias renovadoras, la defensa del arte no figurativo y el ensayo de las técnicas de vanguardia, se afirmaron hacia finales de la década, en una serie de exposiciones patrocinadas por el *Diario de Costa Rica* [9].

Al igual que en la década anterior, en el campo del espectáculo el cine siguió desplazando al teatro, mientras se asistía a una disminución general de las representaciones. Aumentaron los cinematógrafos, que inicialmente compartían el mismo espacio con el teatro; los programas mixtos (cine y teatro) cedían ante los espectáculos exclusivamente cinematográficos. Con el incremento del cine, variaba el concepto de teatro, que anteriormente se entendía como una mezcla de manifestaciones escénicas que incluían desde el circo y el 'vaudeville' hasta la ópera. El teatro y las variedades empezaron a alternar con las vistas de la guerra u otros documentales cinematográficos, hasta que el cine desplazó en buena parte al resto de las diversiones [2, 4 y 26].

El espec-
táculo

Esta tendencia se nota en la conversión de los teatros en salas de cine, como sucedió con el Teatro América; aparecieron varias salas de cine -el Palace, el Capitolio y el Adela-, concentradas en manos de pocos empresarios: Girton, Urbini y Raventós. Surgió también el cine de barrio, por ejemplo, el Tovac, salón de distracciones establecido al noroeste de la capital hacia 1924 y transformado en 1938 en el Teatro Gran Líbano y el salón-teatro Ideal, al sur de la ciudad, destinado exclusivamente al cine; posteriormente los cines Aranjuez, Río, Guadalupe y Colón. Los teatros que en 1942 funcionaban en San José, como el Moderno, el Variedades, el Raventós y el

Adela se destinaban de preferencia a exhibiciones cinematográficas [1].

Otra consecuencia de este proceso parece haber sido el alejamiento de los sectores populares del espectáculo artístico de mayor calidad. Las compañías de teatro y zarzuela, que en los años anteriores a 1930 terminaban sus temporadas en teatros como el Variedades, a precios más bajos, dejaron de hacerlo. La diversión, por lo tanto, se estratificó más de acuerdo con el grupo social. Esto produjo un predominio del espectáculo "culto" en el Teatro Nacional. Ahí tenían lugar los conciertos, el ballet, la ópera, la opereta, la zarzuela, los recitales de poesía y las representaciones dramáticas. Acudían las compañías teatrales en gira, españolas, argentinas o mexicanas. El repertorio de género chico español y las revistas de teatro alternaban con los grupos de aficionados costarricenses. El Nacional daba también cabida a veladas infantiles y de caridad, homenajes, conferencias y congresos, así como bailes de sociedad y concursos de belleza. Las revistas y las comedias jocosas se representaban preferentemente en el teatro Moderno [27].

La
censura

Otro aspecto influyente en la vida cultural y los espectáculos lo constituyó la censura. Además del reglamento de carácter general, que prohibía los espectáculos sin la calificación previa del censor [4], ejercía una función de censura el semanario *Eco católico*. Este periódico publicaba las decisiones de los censores y juicios acerca de las piezas teatrales y, sobre todo, las cinematográficas en cartelera. Insistía constantemente sobre el peligro moral del cine, el teatro, el baile y otras diversiones, que consideraba una clase de malas costumbres y corrupción para el corazón y la mente juveniles.

En la década de 1930, se inició la poesía postmodernista, que coexistía con fuertes resabios modernistas. El ensayo indagaba sobre los orígenes y la identidad nacional o discutía problemas existenciales. La Guerra Civil Española, entre 1936 y 1939, dividió a la opinión pública y llevó a los ensayistas a replantear su relación con ese país. La narrativa, por su parte, se proponía el problema de la identidad en estrecha relación con el asunto de la raza y el paisaje.

En los años de 1940 tuvo auge la narrativa de tendencia social, enmarcada dentro del neorrealismo. La orientación innovadora de la lírica tomó fuerza hacia esos años, mientras que la producción dramática seguía sin mostrar signos de renovación.

La lírica

La poesía postmodernista propone la vuelta a la realidad cotidiana y el mundo provinciano; atenta a las innovaciones modernistas, se inclina, no obstante, por el lenguaje simple y el coloquialismo y se aleja del cosmopolitismo. Está representada básicamente por Asdrúbal Villalobos, Carlos Luis Saénz, Julián Marchena, Rafael Estrada y Arturo Agüero [17].

Los títulos de algunos de los poemas de Asdrúbal Villalobos dan una idea de la orientación y la temática del nuevo grupo: «Cuando llego al pueblo», «Momento provinciano», «Noche aldeana» (todos pertenecientes al libro *Frutos caídos* 1929). Como sucedía en la poesía hispanoamericana de los mismos años, los textos muestran un movimiento hacia el interior, ya sea del individuo o el del pueblo o la patria. También Arturo Agüero, en su *Romancero tico* (1940), canta temas costumbristas y motivos campesinos, dentro de formas líricas tradicionales. En otros poetas, los metros y las estrofas tradicionales se prestan a la subjetivización y la introspección existencial; la nostalgia, la melancolía, la meditación sobre lo efímero son las constantes temáticas de esta poesía [17]. Un ejemplo lo encontramos en la obra de Julián Marchena, que insiste en los temas de la melancolía y la sensación de lo efímero, así como en una visión renovada del paisaje, siempre dentro de una estructuración poética clásica [13]. Veamos su conocido poema «Vuelo supremo» (*Alas en fuga* 1941):

Julián
Marchena

*Quiero vivir la vida aventurera
de los errantes pájaros marinos;
no tener, para ir a otra ribera,
la prosaica visión de los caminos.*

*Poder volar cuando la tarde muera
entre fugaces lampos ombarinos
y oponer a los raudos torbellinos
el ala fuerte y la mirada fiera.*

*Huir de todo lo que sea humano;
embriagarme de azul... Ser soberano
de dos inmensidades: mar y cielo,*

*y cuando sienta el corazón cansado
morir sobre un peñón abandonado
con las alas abiertas para el vuelo.*

El hablante expresa un deseo: huir del mundo prosaico de los humanos, ser como un ave marina. Todo el soneto es la expresión de este anhelo. En efecto, el único verbo principal conjugado es "quiero" ("sea" y "sienta" están en oraciones subordinadas). Entonces es como si dijera: "yo quiero vivir...", "yo quiero no tener...", "yo quiero poder volar...", "yo quiero huir...". Como el poema constituye la enunciación de ese anhelo, al final el hablante se presenta ya metamorfoseado en ave.

El pájaro, como todo ser alado, es un símbolo de espiritualización y, al volar, despegándose de la tierra, el símbolo se relaciona con el elemento aire. Por esto tiene un poder de ascensión y sirve para expresar la sublimación. También el ave ha servido para simbolizar el alma humana y, en las mitologías antiguas, era el que la transportaba al más allá.

Y de un más allá habla también el poema de Marchena. El hablante lírico está en un espacio del que desea evadirse hacia el amplio espacio del cielo, el llamado "azur". Éste se asemeja al mar y, al oponerse a los caminos, se caracteriza como espacio sin límites; de esa inmensidad tratan el segundo cuarteto y el primer terceto. Luego, el hablante regresa a tierra, al peñón abandonado. Pero este regreso es para poder volver a volar, a un tercer espacio del cual no se dice nada, excepto de se trata de "la otra ribera". El poema entero opone entonces un aquí y un ahora, caracterizados negativamente, y un allá y un futuro, espacio y tiempo del deseo.

El hablante, además, se identifica con la tarde; la hora del atardecer se vuelve metáfora de la muerte aludida como momento de finalización de algo, o sea, la muerte del hablante. Pero la muerte puede entenderse de diferentes maneras. No siempre es un estado final sino que también simboliza el tránsito hacia otra situación o etapa, una forma de evolución. El que muere se transforma, se convierte en otro. Por esto, a la hora de la muerte (últimos versos), el hablante queda con las alas listas para otro vuelo. El hablante muere como un pájaro y como un pájaro volvería a renacer.

Precisamente, hay en el poema de Marchena dos vuelos y la palabra "vuelo" aparece en el texto dos veces, en dos lugares privilegiados: en el título y como última palabra. Primero, un vuelo de evasión de lo prosaico y luego un vuelo final hacia el otro espacio solamente sugerido. Pareciera que no se trata únicamente del deseo de evasión de la "realidad", tema típico de la poesía de esta época. La reiteración de un sentido vital ("vivir la vida") en el primer verso contrasta con la referencia a la muerte del último. Y como este último verso hace regresar la lectura al título (por la repetición de la palabra "vuelo"), el sentido positivo termina por imponerse.

La relación entre el paisaje interior del hablante lírico y el paisaje natural, típica de la poesía de estos años, se puede ejemplificar en el poema «Gris» (*Pilares del viento* 1977) de Carlos Luis Sáenz:

*La tarde cierra, gris,
sus cortinajes.*

*¿Dónde, ahora, contemplas
tus soledades?*

*¿Dónde cae el perfume
de tu fuente de ángeles?*

*¿Dan tus ojos
a qué muertos paisajes?*

*La tarde cierra, gris,
sus cortinajes.*

En este poema cada estrofa constituye una oración. Y la primera estrofa se repite al final. Sin embargo, su significado varía. La repetición de esta oración, además, forma una especie de marco al resto de las estrofas.

También el tipo de oraciones tiene que ver con esta composición simétrica: la primera y la última son afirmativas y las del centro, interrogativas. Igualmente, la segunda y la penúltima ocupan un lugar equivalente y se refieren a una misma acción, el mirar. Esta distribución de las estrofas construye un centro material en el poema, que es la tercera estrofa:



La estructura de marco es también la de un escenario. En el texto aparece sugerido por la palabra *cortinajes*. En efecto, la tarde (que es una parte del día, o sea, un tiempo) se metaforiza como un espacio, concretamente, un teatro.

La interioridad del individuo, su soledad, también se presenta como algo que puede ser contemplado. De esta forma, lo interno se hace visible. Se rompe el límite entre lo interior (el individuo) y lo exterior (el paisaje). Uno y otro se identifican: "tus soledades" equivalen a "muertos paisajes". En otras palabras, se trata de un paisaje interior.

A esto hay que agregar que una de las metáforas poéticas para referirse a la vida es la imagen del día (mañana, tarde y noche como nacimiento, crecimiento y plenitud y declive de la vida). Por lo tanto, la tarde, que en los versos iniciales se refiere a un momento del día, al final, después de las preguntas, significa la vejez del hablante: los cortinajes que se cierran aluden al fin de la vida [14]. La segunda mención a la tarde que cae se convierte en la respuesta a las preguntas del poema: se trata de la muerte, momento ineludible. Otros detalles insisten sobre ese estado de ánimo, como la acentuación del adjetivo gris, sugeridor de melancolía.

El texto insiste en la mirada, lo que se nota, por ejemplo, en los verbos "contemplar" y "dar los ojos". El tema de la mirada y la contemplación refuerza la alusión al teatro. Tradicionalmente, el teatro ha servido como símbolo de la vida. El asistir a una representación teatral se ha utilizado como imagen de la posibilidad de contemplar la propia vida. En esa representación simbólica, cada uno es al mismo tiempo espectador y actor. Por esto, al aparecer en el poema las preguntas, necesariamente hay que pensar en dos sujetos, uno que pregunta y otro a quien se interroga. Esto recuerda de nuevo el diálogo teatral y es la razón por la cual el yo se desdobra en un tú, su interlocutor. Como se encuentra dentro de un teatro y su función principal es contemplar, ese interlocutor se convierte en un espectador. Consecuentemente, el yo es el actor.

La composición del poema como dos marcos concéntricos construye, como ya se dijo, un centro constituido por los versos 5-6, que contienen la palabra "fuente". Así, se trata de un centro gráfico, porque está en el medio del poema. Es también un centro simbólico: la fuente es imagen de la vida interior, del origen, de donde brota la energía espiritual. A veces también, el chorro de la fuente sirve para simbolizar la música y, en el modernismo, a la poesía. En este poema, de la fuente no brota agua sino perfume de ángeles: el perfume se relaciona con la creación y la palabra. La poesía aparece como una actividad que se sigue produciendo, independientemente de la desaparición del poeta. Por esto, el sujeto de la oración es "el perfume de tu fuente de ángeles".

Al preguntarse por el final de su vida, el hablante la presenta como un espacio desaparecido. En el centro, se halla la poesía. Así, al situar la imagen más importante en su propio centro, el poema alude al acto creativo. Se ve, entonces, cómo la referencia a un paisaje sirve para desarrollar un asunto más complejo: una meditación sobre el fin de la vida del propio individuo.

Un poco después de los autores mencionados, surge otro grupo conocido como prevanguardista. Los poetas de este grupo inician la renovación de la poesía costarricense que culminará con la generación vanguardista [17]. Si bien resultan coetáneos con los narradores de 1940, los poetas se centran más bien en los temas de la soledad existencial y la ciudad y proponen otra interpretación del cosmopolitismo.

Entre otros, destacan Max Jiménez, Francisco Amighetti, Fernando Centeno Güell, Arturo Echeverría Loría, Isaac Felipe Azofeifa, Fernando Luján, Alfonso Ulloa Zamora, Ninfa Santos y Alfredo Cardona Peña.

La poesía de Isaac Felipe Azofeifa se orienta por tres temas centrales: el erótico amoroso, el existencial y los temas sociales, presentes todos ya en *Trunca unidad* (1958) [18]. El segundo tema se desarrolla de preferencia en *Vigilia en pie de muerte* (1961), mientras que el tema social es central en *Estaciones* (1967) *Días y territorios* (1969) y *Cruce de vía* (1982). Por otra parte, el tema erótico encuentra expresión en *Cima del gozo* (1974) [18].

Isaac
Felipe
Azofeifa

En «Se oye venir la lluvia» (*Vigilia en pie de muerte*) se poetiza la experiencia de la pérdida de la infancia. Esta etapa de la vida aparece ligada a una casa, presentada, sobre todo, como el espacio donde el niño se escondía: los muebles, la despensa, el huerto cerrado y prohibido. Los muebles son descritos como inmensos, le sirven, como la despensa, para esconderse; el filtro de piedra es grande, al huerto no se puede entrar: el espacio se ve desde la perspectiva infantil. Además, el tiempo de los verbos es el presente (amo, escondo, abro) como si el hablante se hubiera trasladado no sólo al lugar sino también al tiempo de la infancia.

1. *La casa de mi infancia es de barro del suelo a la teja,
y de maderas apenas descuajadas, que en otro tiempo
[obedecieron
hachas y azuelas en los cercanos bosques.
El gran filtro de piedra vierte en ella, tan grande,*
5. *su agua de fresca sombra.
Yo amo su silencio, que el fiel reloj del comedor vigila.*

- Me escondo en los muebles inmensos.
Abro la despensa para asustarme un poco
del tragaluz, que hace oscuros los rincones.*
10. *Corro aventuras inauditas cuando entro
en el huerto cerrado que me está prohibido.
En la penumbra de la tarde, que va cayendo lenta
sobre el mundo, el grillo del hogar canta de pronto,
y su estribillo triste riega en el aire quieto.*
15. *paz y sueños sabrosos.*
- Cuando venían las lluvias miraba los largos aguaceros
desde el ancho cajón de las ventanas.
Nunca huele a tierra tanto como esa tarde.
Se oye la lluvia primero en el aire venir como un gigante*
20. *que se demora, lento, se detiene y no llega.
y luego, están ahí sus pies sobre las hojas, tamborileando,
rápidos, mojando,
y lavando sus manos de prisa, tan de prisa, los árboles,
el césped, los arroyos,*
25. *los alambres, los techos, las canoas.*
- Pero también su llanto desolado,
su sinrazón de ser triste, su acabarse de pronto,
sin objeto ni adiós,
para siempre en mi infancia, para siempre.*
30. *Llueve en mi alma ahora, como entonces.*

(Vigilia en pie de muerte)

La casa es también un lugar cerrado y tranquilo. Su silencio sólo se rompe con el tictac del reloj y el repentino canto del grillo del hogar. La mención del reloj marca el tiempo: lo mismo sucede con "el gran filtro de piedra" que, con la repetitiva acción del agua al caer, mide también el transcurrir temporal. Se trata de un transcurso lento, como el de la tarde que desciende lentamente. Sin embargo, este ritmo lento contrasta con el inesperado canto del grillo.

Este mismo contraste entre lo lento y lo repentino se manifiesta en la segunda estrofa, en la cual aparece el momento de la pérdida de la infancia concebido como algo impactante. Por la significación simbólica de los elementos empleados en el poema, se puede deducir que se trata de la revelación de la sexualidad, no aludida directamente sino mediante la comparación con la repentina llegada de la lluvia. Esta primero llega despacio, sólo se la oye aproximarse; después se presenta como una experiencia totalizadora e imprevista, de

modo que abarca todo: "los árboles, el césped, los arroyos, los alambres, lo techos, las canoas".

Esta experiencia tiene dos consecuencias: la casa, desde cuyo refugio seguro miraba el niño hacia afuera, no se vuelve a mencionar. También desaparece la perspectiva infantil que describía la casa en la primera estrofa. Consecuentemente, el sujeto de los verbos ya no es "yo" sino un impersonal: "se oye", "huele [a tierra]", "llueve". El crecimiento se percibe como una pérdida, por eso, la tristeza (vv. 26-30).

La lluvia deja de ser un elemento externo al yo del hablante. Sirve para aludir a su interioridad (v. 30). Por esta razón, está personificada, representada como un gigante, con pies y manos y, además, llora.

La lluvia se presenta con rasgos humanos y el individuo se compara con algo natural. Por otro lado, la lluvia remite al proceso de crecimiento experimentado por el hablante. En todas las etapas de su experiencia existencial aparece el agua, en diferentes formas: el agua del filtro, los aguaceros, el llanto.

Por último, al presentarse como perteneciente tanto al pasado como al presente ("llueve...ahora como entonces"), la lluvia se convierte en un elemento de unión entre ambos tiempos.

Este poema ejemplifica de hermosa manera los procesos de recuperación de espacios interiores, la nostalgia y la ensoñación, característicos en buena medida de la poesía de Azofeifa y de la lírica de su generación [17].

Otro poeta representativo de este período es Alfredo Cardona Peña. Sus poemas muestran los inicios de una renovación profunda del lenguaje lírico no obstante mantener cierta simplicidad retórica y acudir a temas y motivos tradicionales. La preferencia por un mundo concreto, provinciano, y la nostalgia por el pasado son rasgos también propios de la poesía de esos años [17]. Junto a eso, Cardona Peña presenta una nueva visión del devenir temporal cercana a la que se desarrollará posteriormente.

Alfredo
Cardona
Peña

En «Las casas» (*Bodas de tierra y mar* 1950) se logra una impresión de irrealidad describiendo un espacio aparentemente realista y conocido como puede ser una casa vieja. Esto se consigue, en primer lugar, mediante la animación de objetos inanimados:

*En Juchitán las casas tienen sueño,
son como viejos troncos hundidos en el tiempo.
Las salas tienen grandes espejos y miradas,
lutos, fotografías de mujeres solemnes
que sonríen entre maravillosos velos y azahares.*

*Los roperos se cierran como las puertas de las iglesias,
 guardando los manteles, el oro y el silencio.
 La caoba del mueble,
 la anchura de los muros, aquellos cuartos
 hechos para morir hermosamente,
 dan a las casas un fervor antiguo, una presencia
 de sutiles aromas.
 No hay relojes, acaso las hamacas
 un péndulo suscitan, junto al ocio
 de las horas calientes; pero el tiempo
 ha quedado dormido como un buey a la sombra.
 A un lado se ve el patio, el agua y lo silvestre.
 Y por toda la casa, como un duende bellísimo,
 canta el alcarabán de la leyenda.
 De noche, junto al sueño, en la tiniebla
 de las casas profundas, escuchamos el viento.
 Lejos, los perros ladran. Y sentimos
 cuer en nuestras almas todo el peso nocturno.*

(Bodas de tierra y mar)

Como si fueran seres vivos, las casas tienen sueño, miradas y se comparan con los árboles. Así como se animan los objetos o los conceptos, se ausentan los seres humanos vivos en casi toda la descripción: estos sólo viven en las fotografías. Se trata, sin embargo, de gente de otra época, que ya no existe en el presente. Esto se comprueba en el plano gramatical pues la mayoría de los sujetos de las oraciones no son seres animados o no se explicitan: "los roperos se cierran"; "A un lado se ve el patio" (oraciones impersonales).

Otra manera de producir este efecto de irrealidad es la confusión de tiempo y espacio. Actividades que se desarrollan en el tiempo, por medio de las preposiciones utilizadas, aparecen como espacios: "junto al ocio". "junto al sueño". En los primeros versos, el tiempo aparece como un espacio donde se hunde la casa. Al convertirse en un espacio, el tiempo se inmoviliza, se "duerme": "el tiempo ha quedado dormido como un buey a la sombra". Esto explica el hecho de que todos los verbos excepto uno, están en presente. Además, el texto afirma claramente "No hay relojes", es decir, no hay medida humana del tiempo.

Dentro de este contexto, se explica la mención a las fotografías. En ellas, el pasado está inmóvil, capturado. El sentido de la fotografía es fijar un momento efímero, que fue un presente (en el momen-

to de tomar la foto) pero que ahora, quienes la ven, en el presente, reconocen como algo ya pasado. El gesto del fotógrafo embalsama al fotografiado.

Así como las fotografías y las casas "encierran" el tiempo pasado, aparecen en el poema otros objetos cuya función es también guardar: "los roperos se cierran... guardando los manteles, el oro y el silencio". Al final, la propia casa -y con ella, el hablante- se ve envuelta en la oscuridad: "sentimos caer/en nuestras almas todo el peso nocturno".

La casi total ausencia del tiempo, de los sujetos humanos, la mención a la muerte, la presencia simbólica de la noche, plantean un problema existencial a partir de la descripción subjetiva de un mundo provinciano.

El mismo Cardona Peña, en «Réplica de la poesía» (*Confín de llamas*, 1969), rechaza la herencia poética y propone un arte de lo instintivo, la fealdad, la agresividad:

*ya no me atraen los sonidos amablemente exquisitos
de los instrumentos de labranza poético-musicales,
ya no creo en la gioconda ni en la colección de*
*[abstracciones;
prefiero un sapo tullido a una elegante codorniz,
voy a hacer poemas para que sean apaleados,
expulsados de la ciudad como ratas inmundas;
...]*

Este rasgo de la poesía de Cardona Peña la aleja ya totalmente de los modelos poéticos modernistas y la acerca a la poética de vanguardia que, desde mediados de la década de 1940 y durante los inicios de la siguiente, se afirma con más nitidez en la poesía costarricense.

El ensayo

Como en los ensayos de Mario Sancho, en los de Vicente Sáenz la crítica a la sociedad parte del cuestionamiento del discurso oficial. Sáenz intenta ofrecer una interpretación alternativa de los hechos históricos y para hacerlo, selecciona, como material específico de análisis la historia tradicional. La comparación entre el presente y el pasado en estos ensayos cumple un fin didáctico: las lecciones del pasado deben aclarar el presente y afirmar la posición del ensayista [21 y 23].

Vicente
Sáenz

Tanto en la selección de los temas como en la posición que adopta el ensayista, sus ensayos se estructuran desde el punto de vista ético: el intelectual tiene el deber, postula Sáenz, de presentar la versión verdadera de los hechos históricos. Por esto, el ensayista tiene que ser objetivo y estar bien documentado: en otras palabras, convertirse en un historiador objetivo.

En su afán de convencimiento y didactismo, el ensayo de Sáenz se dirige a los jóvenes y a los sectores más conscientes de la sociedad. Su examen de los hechos históricos le sirve, además, para afirmar la capacidad del historiador de predecir y el poder liberador del conocimiento. Sáenz considera, como la mayoría de los intelectuales de su generación, que entre ellos tiene que existir una élite encargada de guiar al resto de la sociedad. La enseñanza tiene la función de ser un vehículo de cambio social y político, de ahí la responsabilidad histórica del ensayista.

Los temas generales del ensayo de Sáenz son los constantes de la ensayística latinoamericana de la primera mitad del siglo; el americanismo, el antiimperialismo y el republicanismo, entendido como la defensa de las libertades democráticas. Un rasgo particular del ensayo de Sáenz es que estos temas no se estudian en abstracto, sino que se parte de caracterizaciones específicas y con ellas se logra, en el caso del americanismo, por ejemplo, discernir el estado actual y el destino común de la región.

Sáenz considera que existe un complejo de circunstancias raciales, idiomáticas y culturales que configuran la identidad americana y añade, además, que la historia, la política y la economía son factores determinantes. Para él, Centro América constituye una unidad conflictiva y por solucionar este problema escribió y luchó a lo largo de los años. Su propuesta se basa en el ideario de Francisco Morazán, figura que estudió en varios textos.

Igualmente, reconoció en su obra la importancia de figuras de la historia latinoamericana como Simón Bolívar, José Martí, Raúl Haya de la Torre, José Carlos Mariátegui y otros. En los textos de Sáenz, estos nombres cumplen una función ejemplarizante: representan virtudes históricas y culturales. Sirven, además, como elementos de unión en la tarea de elaborar una ideología americanista común.

La defensa de la unidad latina y sus valores acompaña la posición antiimperialista en los ensayos de este escritor, quien aclara la diferencia de esta posición con el antiyanquismo. El antiimperialismo se refiere sobre todo a la actitud agresiva de Estados Unidos en la política y la economía centroamericanas.

Ante esto, denuncia el sometimiento moral de las autoridades ante el extranjero y clama por la unidad de los pueblos latinoamericanos.

Finalmente, Sáenz defiende las libertades democráticas y republicanas y define otra forma de democracia, basada en la igualdad real, una "democracia en que la felicidad y la defensa de los más se anteponga al interés de los menos...".

El ensayo, especialmente después de 1940, se orienta también por otras preocupaciones, como la crítica literaria, en la obra de Enrique Macaya y León Pacheco; la filosofía, en la de Moisés Vincenzi; la educación, en la de Lilia Ramos e Isaac Felipe Azofeifa, y la discusión acerca de la esencia de la nacionalidad en la de Abelardo Bonilla.

En 1957 aparece la *Historia de la literatura costarricense* de Abelardo Bonilla. La visión de conjunto que ofrece supera las agrupaciones antológicas y las descripciones parciales anteriores. Amplía la crítica meramente impresionista y proporciona una mirada panorámica sustentada por una noción relativamente coherente del quehacer cultural. Además, propone una determinada percepción de la evolución literaria del país y sus datos informativos la hacen una fuente obligada, aunque obviamente superable, al intentar fijar el corpus de la literatura nacional [24].

Su estudio mantiene la oposición valorativa entre lo nacional y lo extranjero, categoría que incluye lo europeo y lo americano. Lo europeo se considera un elemento que contribuye a formar la nacionalidad en la *Historia*, la literatura europea se menciona sobre todo bajo la forma de influencias en la obra de los escritores nacionales. Lo nacional se busca básicamente en los temas y el lenguaje; los textos literarios más representativos de lo nacional son los que se consideran reflejo de su realidad, que es básicamente la Meseta Central.

Bonilla se opone a considerar la obra literaria como un simple producto de la sociedad. Más bien subraya la necesidad de estudiar la literatura en relación con las fuentes, las influencias y, sobre todo, sus vínculos con una cierta atmósfera espiritual propia del país. De acuerdo con la *Historia*, debe buscarse una correspondencia entre la literatura nacional y la naturaleza del país.

Si bien se propone un enfoque de la literatura como proceso, los diferentes escritores y las obras no siempre se sitúan dentro del desarrollo de los movimientos culturales y literarios. En términos generales, apoya su visión histórica en la figura del autor, pese a sus consideraciones sobre el género, la corriente y el período histórico. De hecho, en la forma de agrupar y seleccionar parecen importar más los nombres de los autores que la calidad de las obras consideradas. Lo anterior es congruente con la importancia concedida en la literatura y la crítica de la época al creador. En todo caso, aunque de

Abelardo
Bonilla

manera superficial y amplia, se propone poner en relación la pieza tanto con la realidad costarricense como con la biografía personal y la supuesta interioridad del autor. Destaca también algunos rasgos del lenguaje de época y matices formales y de estilo. Finalmente, no descarta los juicios de valor y, en algunas ocasiones, los dictámenes moralizantes en torno de una pieza determinada.

Moisés
Vincenzi

En el mismo año de publicación de la *Historia* de Abelardo Bonilla, el filósofo Moisés Vincenzi publica unos trabajos sobre aspectos generales del teatro, tales como el gusto, el espacio, los personajes y otros. Son estos *Los ídolos del teatro: ensayo de inspección teatral* (1957) y *El teatro de H. Alfredo Castro Fernández. Ensayo de crítica ecuménica* (1957), sobre la producción teatral de ese dramaturgo. En estos ensayos Vincenzi acude, como Bonilla, a la oposición entre un teatro nacional o regional y una dramaturgia universal. En el país, en la crítica literaria de esa época, éste era uno de los puntos centrales.

En opinión de este autor, existe un teatro que se relaciona con el medio, para lo cual acude al folclore del continente, mientras que otro lo hace resumiendo los problemas más graves del ser social mediante simbolismos y otros recursos. Vincenzi amplía el concepto de realismo, al anotar que una obra, para adecuarse a su tiempo, debe ocuparse de los grandes conflictos humanos y ser así ecuménica, como lo es el espíritu de la época actual. Para el filósofo, en la historia del arte existe una oscilación entre el arte decorativo y preciosista y aquel naturalista y excesivamente anclado "en el lodo y la podredumbre, en el abismo del alma humana y del mundo" (*Preciosismo y salvajismo literarios* 1956). En el centro de estos extremos está la cordura literaria, que posibilita "una visión ecuménica y eterna de la Belleza".

Según Vincenzi, la literatura debe tener un fondo moral: la ética y la sinceridad de una obra la hacen perdurar más allá de su época. Por esto, afirma que debe existir una coherencia entre la personalidad artística del autor y la obra. De esa misma coherencia personal e individual depende la armonía artística de la obra que se puede condensar en una idea o un personaje.

El espíritu del autor hace posible una visión de conjunto del problema teatral. El tipo de análisis propuesto por Vincenzi se basa, entonces, en la unidad de la obra con la vida corriente de su autor. De ahí que su estudio parta precisamente de la indicación de diversos aspectos biográficos.

En síntesis, Vincenzi toma posición conscientemente ante las grandes interrogantes de la crítica: los problemas del realismo y la

identidad, las maneras de insertarse en un momento histórico y las exigencias de delimitar los parámetros que sustenten los juicios estéticos.

También León Pacheco dedica algunos de sus ensayos a la crítica literaria. En algunos de sus primeros trabajos, como el dedicado a Rafael Cardona (*Ensayo sobre el poeta Rafael Cardona* 1919) toma como criterio central de la historia literaria la figura del creador. Parte de unas reflexiones iniciales acerca de problemas de la crítica y la estética, seguidas de datos de la vida o la personalidad del autor y una discusión de sus obras. Inicia esas páginas con algunos consideraciones acerca de la belleza y los elementos de la obra de arte: la Virtud, el Bien, la Voluntad, la Armonía. El concepto de aristocracia intelectual resulta central en este ensayo, ya que no sólo se utiliza para explicar determinados aspectos de la obra de Cardona, sino que también supone un elemento de cercanía entre el poeta, el ensayista y el lector. Distingue en el arte corrientes locales, como es el caso del americanismo, literatura que también puede estar inspirada en una "estética universal", y que constituye el contexto de la poesía de Cardona.

León
Pacheco

Ya en este ensayo la crítica se entiende como la recreación artística de la obra comentada. La lectura es, para el crítico, una experiencia estética de la que hace partícipe al lector. Esta tendencia reaparece en trabajos posteriores, como *Tres ensayos apasionados. Vallejo, Unamuno, Camus* (1968). En el dedicado a Vallejo, a partir de la visión del poeta en París, reconstruye el recorrido de su obra lírica.

El ensayista explica la obra de Vallejo en su entorno cultural e indica el peso de ese contexto, tanto en los aspectos técnicos como en la orientación general de las poesías:

El suyo es un procedimiento que recuerda la técnica de los pintores cubistas, tanto por la precisión del dibujo como por la audacia del color. Es un proceso de destrucción dosificada del verso castellano.

[...]

Es en esta tendencia que se mueve toda la poesía actual, cuyas primeras manifestaciones se hallan en el surrealismo. Es el gran principio del automatismo que le da su sentido secreto a la fuerza creadora del hombre...

En el libro citado, destaca la reflexión acerca de los temas y obsesiones de la poesía de Vallejo y la manera cómo ésta impacta al lector:

La muerte, el tiempo, la rebeldía, la soledad, el sexualismo, el optimismo, la superstición, el fatalismo, alcanzan la plenitud en este poemario de una simplicidad descarnada, concreta, escalofriante.

De esta manera, al adentrarse progresivamente en la obra del poeta peruano, el ensayista plantea sus propias preocupaciones y habla de sus angustias y fantasmas más íntimos. Así como al escribir sus textos el poeta "se asoma decididamente a su propia conciencia", igualmente en el ensayista la lectura provoca el surgimiento de una serie de preguntas universales y humanas.

En las páginas de Pacheco, los conceptos críticos y el dato erudito no se explican sino que se suponen conocidos por el lector. Esto implica que el ensayo está escrito para un lector que posee una erudición semejante a la del escritor. Se podría concluir que el ensayo de León Pacheco tiene como atributos centrales:

- la mención del rasgo técnico o el procedimiento poético;
- la alusión constante a los múltiples contextos poéticos y artísticos;
- la actitud subjetiva del ensayista. Sin dejar de lado la crítica, logra transmitir la pasión y el entusiasmo por el texto analizado. Todo lo anterior conduce a la creación de un texto de alto valor estético.

Isaac Felipe Azofeifa
Otro ensayista destacado es Isaac Felipe Azofeifa, quien recurre al ensayo y el periodismo cultural para desplegar su labor educativa más allá de las aulas. En su producción destacan los ensayos publicados en 1979 bajo el título *Humanismo crítico*, en los que explica el significado y la función de la educación general en la formación universitaria y su obra *Introducción a la literatura moderna de Occidente* (1984). Otros de sus trabajos en prosa están dispersos en revistas como *Repertorio americano*, *Surco*, *Revista de la Universidad de Costa Rica* y en periódicos como el *Diario de Costa Rica*, *La república*, *La nación* y *Universidad*. Azofeifa opina que el proceso educativo debe estar orientado en todos sus niveles por un paradigma del hombre costarricense que es, sin embargo, una imagen aún no construida, pues desconocemos nuestra propia historia. La educación consiste en buscar y construir esta identidad, más que enseñarla como un dato externo. Nuestra identidad es hispanoamericana y es en la cercanía y diferencia con lo hispanoamericano donde descubriremos nuestros rasgos particularizantes y genuinos.

La construcción y defensa de esa identidad supone para el pensador la denuncia y el rechazo de cualquier forma de dependencia cultural. Para él, el subdesarrollo, en sus facetas de alienación espiritual

y renuncia a lo propio, encuentra múltiples formas de expresión: desde la asimilación pasiva y panorámica de la cultura clásica o europea hasta la inconsciencia ante las formas de vida norteamericanas [19].

En numerosas ocasiones analiza el vínculo entre cultura, sociedad y lengua, la manera cómo ésta condiciona nuestro pensar y nuestro actuar, cómo nos liga con un grupo humano determinado: "Todo pueblo culto lo sabe. Por esta razón, en el centro de la escuela de todas las naciones de la tierra, está primero y antes que todo, el aprendizaje de la propia lengua", afirma. La defensa, el cultivo y el aprecio de la lengua materna representan el resguardo de la autenticidad, del alma del pueblo.

La educación, además, debe ser el vehículo y el lugar en el que se perfeccione la democracia, entendida como una tarea continuada, generación tras generación. Una nación ideal sería aquella "creada por maestros". De ahí su interés por rastrear los valores que aportaron las diferentes generaciones a la historia de la enseñanza del país, como se confirma en sus análisis sobre el Liceo de Costa Rica, sus estudios sobre Mauro Fernández y la herencia educativa del liberalismo.

Esta concepción adquiere profundidad y madurez en su pensamiento a medida que descubre el carácter formativo de la discusión, la crítica, el cuestionamiento de las verdades consagradas, la importancia del "análisis racional y objetivo...que trata de formar hombres, no miembros de partido o de escuela". En este sentido, afirma que "pensar por sí mismo es el reto contra el totalitarismo, contra el sectarismo de toda especie, contra todas las enajenaciones a que está sometido el hombre de nuestra sociedad".

Denuncia las trampas de la enseñanza tradicional: el olvido de sus funciones sociales, el dogmatismo magisterial, la educación para el mercado; en síntesis, el enfrentamiento a la "escuela como el gran sistema, la organización, la máquina alienadora por excelencia, la agencia oficial de nuestra dependencia cultural". Le preocupan la superficialidad, la enajenación de los medios de comunicación, problema que considera mayor ante la ausencia de fines formativos en la enseñanza oficial. El escamoteo de la realidad histórica, que convierte el país en "paraíso de bobos", la alegre despreocupación de los jóvenes.

El ensayista comprende que la labor de la escuela es política y desde temprano se interesa por entender el papel de la enseñanza en una democracia. Como hizo Omar Dengo, opone el político al maestro, a quien corresponde garantizar los valores patrios. Si en cuanto

maestros, advierte, nos negamos a "mostrar al estudiante todas las cartas, procurar en él una actitud objetiva, crítica, seria, profunda... confesemos que procedemos como políticos, no como educadores".

El interés temprano del educador en los aspectos cívicos y culturales, el rechazo al verbalismo y la memorización, lo conducen a señalar la urgencia de un proceso de enseñanza global y articulado, centrado en los problemas presentes de la sociedad. Preocupación por lo contemporáneo que supone el conocimiento de "cómo el pasado sigue presente en nuestro tiempo", pero que ubica al estudiante, con plena responsabilidad en el debate de lo contemporáneo [19].

De esta manera, piensa Azofeifa, los costarricenses tal vez superemos la condición de "isla", que nos aparta de la historia y la solidaridad humanas, y aprendamos que "nuestro deber es el presente" y nuestra realidad no es otra que "la pobre realidad americana", esforzada en desmentir "su destino de submundo condenado al colonialismo".

La narrativa

Al igual que la pintura, la literatura costarricense de las décadas de 1920 y 1930 todavía trataba de "representar" o recrear lo nacional. Sin embargo, cada vez era más fuerte en los textos el desencanto y el alejamiento de la imagen idílica de la nación. Al mismo tiempo, la naturaleza adquiere en estas obras un mayor protagonismo, al punto de determinar a veces la esencia de lo nacional.

Lo anterior puede ayudar a entender el interés por resaltar el aspecto pictórico del mundo. La narrativa de estos años muestra una inclinación por representar la realidad exterior como un cuadro y trata de adaptar al lenguaje narrativo técnicas propias de la pintura.

Se percibe asimismo una preocupación creciente por resaltar la autonomía del lenguaje artístico. Durante la década de 1930 algunos textos se alejan de la noción del arte como instrumento de representación de una realidad externa. El lenguaje artístico empieza a adquirir independencia y realidad propias. Sin embargo, la llamada novela del 40 participará de otra concepción del quehacer literario, como se verá más adelante.

El jaul *El jaul* (1937) de Max Jiménez permite hablar de una de las características de la literatura de la época: el énfasis en el trabajo con el lenguaje, en la manera cómo se narra. El lenguaje no se toma co-

mo algo dado e inmutable o como un medio, neutro o transparente, que sirve únicamente para narrar una historia o describir un espacio. Es, en cambio, un objeto problemático y punto de reflexión. Y esto se hace evidente ya desde el prólogo. Allí hay una declaración contra la academia de la lengua española, y un pronunciamiento en favor del español nacional: "mis costarriqueñismos tienen su diccionario en la vida de mi patria", se afirma. Por ello, se rechazan las correcciones de los madrileños. "señores de mente estrecha", incapaces de entender las determinaciones que pesan sobre una obra de origen americano: "mi nacimiento y vida en América [son] fuerzas ineludibles". Es ésta una visión del lenguaje explícitamente nacionalista: las variantes costarricenses del idioma son legítimas, se afirma.

El jaul está constituido por una serie de secuencias, unidas en parte por la figura de Chunguero y también por la permanencia de una línea argumental, débil, acerca de su machismo. La verdadera unidad se encuentra, sin embargo, en el espacio, las tierras altas y frías de un pueblo ficticio del Valle Central, San Luis de los Jaúles. La unidad de lugar sólo se rompe en una visita a la ciudad pero, fuera de esto, todo transcurre dentro del mismo pueblo.

Las acciones narradas en *El jaul* no se suceden unas a otras en el tiempo y el vínculo entre los cuadros es mínimo. El contenido narrativo del texto se sugiere en vez de narrarse. Se explica así el predominio de la elipsis: los hechos no se narran de forma completa. De esta manera el texto es una totalidad dentro de la cual los diferentes segmentos se mantienen independientes unos de otros. Esta obra puede leerse como una colección de cuadros yuxtapuestos, en los cuales el tiempo apenas transcurre. Lo anterior explica el predominio de un procedimiento visual para presentar una imagen de totalidad: "Era un espantapájaros sin trigal, fabricado del bejuco de las montañas. Ojos azules. Blanco, muy blanco". La preponderancia de la imagen visual se refuerza con los grabados del autor incluidos en la edición. La estructura del texto es muy cercana a la plástica, incluso el estilo de frases y párrafos cortos que se distribuyen en la página dejando amplios espacios blancos que alternan con el negro de la impresión. Esto refuerza la importancia de la imagen visual y la función central del espacio.

Junto a un estilo narrativo que sugiere, aparece también en *El jaul* un estilo opuesto, ensayístico o abstracto, que sirve para imponer una sola interpretación a lo narrado. Por ejemplo, el narrador no sugiere la idea de que la maldad aparece por la ruptura entre la tierra y sus habitantes sino que lo expone de forma ensayística, de un mo-

do demasiado obvio. Con esto, se crea un problema estético al producirse una tensión entre el estilo ensayístico y el narrativo: ambos permanecen separados, de modo similar a los cuadros. Ante algo que le sucede a uno de los personajes, el narrador dice: "No es una vileza adquirida: es una segunda naturaleza, es un empleo perverso de sus fuerzas. Allí el robo es un deporte". Se trata de una interpretación, una explicación del acontecimiento, de modo que éste queda reducido en sus posibilidades de significar algo más que lo que el narrador ya estableció de modo tan definitivo.

No hay un protagonista en el sentido tradicional de la palabra, ya que ningún personaje se desarrolla por un proceso o un conflicto. La narración gira alrededor de la solapada lucha por el poder, el machismo y una débil secuencia que plantea el conflicto padre-hijo. Ñor Santiago, padre de Chunguero, es el patriarca violento de San Luis de los Jaúles. Aparece como el más fuerte, incluso ante su hijo, Chunguero, quien ni siquiera vive los sucesos como experiencias que lo hagan evolucionar. En *El jaul* la construcción del personaje carece de elementos dinámicos y esto se acomoda perfectamente con el final de la muerte absurda, en la cual el personaje no aprende nada y muere idéntico a sí mismo.

El jaul representa, en la historia de la literatura costarricense, la inversión radical del cuadro de costumbres [24]. La naturaleza ya no se presenta desde una perspectiva idealizada (una naturaleza pródiga, como en los cuadros de Magón); se encuentra más bien una estilización negativa del espacio, una imagen de la muerte:

La montaña día a día pierde cielo

El gris, y el servir de limitación, dan a las montañas formas de cuerpos acostados, fisonomías trágicas, tal vez de cuerpos que se mueren. Cuerpos y cuerpos que han muerto, que se desploman en el valle o que se tributan inevitablemente a las aguas.

El poder del paisaje es terrible.

La maldad del pueblo y del espacio aparece por la ruptura entre la tierra y sus habitantes, es decir, la alteración de un vínculo natural.

La relación entre los mismos personajes y entre estos y la naturaleza es básicamente violenta: se maltrata a los animales, se talan los bosques con un sentido puramente utilitario e inmedatista, se maltrata a las mujeres. Tal como se atropella la naturaleza, se sugiere en *El jaul*, entre hombres y mujeres hay una relación machista. Así con respecto al espacio natural y con la mujer, la conducta del hombre está determinada por la violencia.

En *El jaul* la naturaleza no aparece únicamente como paisaje o "telón de fondo" de las acciones de los personajes sino que desempeña un papel activo: tiene a su cargo el ejercer la justicia poética ante la maldad del hombre, vengarse de él mostrando un ambiente inhóspito: la persistencia de su lluvia fría y la producción de árboles desarraigados y de mala madera. Entre el hombre y la naturaleza se desarrolla entonces una especie de simbiosis nociva, es decir, el personaje asimila los rasgos negativos del espacio que lo rodea. Esto se ilustra en la comparación explícita de los hombres de San Luis con los jaúles: los seres del pueblo son como el jaúl, árbol de mala madera.

En un mundo tan degradado, se sugiere que existe una esencia nacional profunda y genuina. Esta esencia se encontraría en un tiempo pasado remoto, y está ligada a un origen desaparecido, relacionado con lo indígena y lo telúrico. En ese pasado sí existía armonía entre la raza y la tierra, armonía que se perdió para siempre; se produce entonces un fuerte contraste con el mundo contemporáneo, que aparece como un lugar de total degradación. Así, el mundo actual es como el inverso del pasado idílico que se contempla con nostalgia y se percibe como un mundo irrecuperable. El pasado originario representa el paraíso perdido, a causa de la ruptura de la unidad inicial entre hombre y naturaleza. El pueblo del presente es un infierno, colocado en la montaña.

El afán desmitificador de la obra de Jiménez se traduce en la visión propuesta de la familia. Esta imagen, una de las preferidas de la narrativa costarricense para hablar del país, se enmarca en *El jaul* dentro de la violencia y la competencia hostil, como ya se anotó. Los roles familiares tradicionales están prácticamente ausentes. El mundo del trabajo y las fiestas, que en la narrativa criollista representaba los momentos de la unidad familiar y comunal, están regidos por la violencia. De la familia se conserva únicamente la imagen del padre autoritario. La narración termina con la muerte, sin futuro: no hay hijos, ni generaciones jóvenes que anuncien una evolución de San Luis; el mundo es estático y eterno en sus cuadros, como el infierno. Este final cerrado de *El jaul* contrasta con el de *El Moto*, que, mediante la figura final de los caminos sugiere, en cambio, una apertura.

El jaul constituye, en el plano ideológico, un momento fuertemente crítico con respecto a la imagen de lo nacional dominante en la narrativa costarricense. Sin embargo, desde el punto de vista estético-literario esa transgresión no se concreta en una obra coherentemente construida.

La novela *El infierno verde*, del periodista y ensayista José Marín Cañas, fue primero publicada en capítulos en el periódico *La hora*

en 1935 y, en el mismo año, en España. Posteriormente, en 1942, apareció *Pedro Arnáez*, que en varios sentidos, reelabora los planteamientos de la primera. En ambas, como sucederá luego en las novelas de la llamada generación del 40, es notable la relación con la escritura periodística. A este rasgo, que muestra la intencionalidad de otorgar mayor veracidad a lo narrado, se une la escogencia de acontecimientos históricos y la precisión del narrador con las fechas y los datos. En *El infierno verde*, se trata de la guerra del Chaco, ocurrida en 1932-1935, primero entre Bolivia y Paraguay. Los capítulos finales de *Pedro Arnáez* se refieren al levantamiento y la masacre de los campesinos salvadoreños en 1932.

Al mismo tiempo, en ambas novelas se presenta un interesante juego con respecto a los narradores. *El infierno verde* se inicia con una nota firmada por el autor, en la que él mismo se inserta dentro de la historia que se relatará luego: cuenta que un viajero alemán le regaló un documento, que a su vez había sido enviado por otro alemán desde Paraguay. Sin embargo, tampoco a este otro pertenece la autoría del texto. El verdadero "autor" era un soldado paraguayo muerto, cuya mochila fue hallada por otro soldado, quien la entregó al alemán. En *Pedro Arnáez* el narrador es un médico, amigo del campesino Pedro. Se ha dicho que se trata de un narrador testigo, puesto que él no vivió los hechos que narra. Sin embargo, hay una diferencia fundamental: el médico no sólo narra lo que vio hacer a Pedro sino que, y sobre todo, cuenta lo que éste le contó. O sea, se trata de dos narradores: Pedro que narra su vida al médico y éste, que la cuenta a sus lectores.

De esta manera, la realidad (los hechos sucedidos al soldado y a Pedro) no se conoce directamente. En *El infierno verde*, es posible conocer el destino del soldado sólo gracias a la intervención de varias manos. Se trata de un viejo artificio literario, que ya fue empleado por Cervantes en *Don Quijote*, cuando el narrador principal dice que él únicamente da a conocer el manuscrito de otro, un historiador árabe. En *Pedro Arnáez*, la novela resulta ser la reelaboración escrita de las confesiones orales del campesino.

Se puede constatar, entonces, una primera tensión entre el propósito de narrar hechos históricos, en forma objetiva, y los mecanismos empleados. En el caso de *Pedro Arnáez*, el hecho de que el médico sea quien narre lo sucedido a Pedro, introduce en la narración su punto de vista. Los hechos, vividos por Pedro, al ser narrados al médico, son interpretados por su protagonista. Luego, al volver a ser narrados por el médico, experimentan otra interpretación. La presencia de dos interpretaciones evidencia la subjetividad como

filtro entre el mundo y la literatura. Este es un rasgo propio del arte contemporáneo, que abandona la idea de la representación o reflejo de la realidad.

Correlativamente parte de la complejidad de estas novelas está en el hecho de que al mismo tiempo que se cuentan los acontecimientos sucedidos a los protagonistas, también se narra cómo fue naciendo y creciendo la necesidad de escribir, o sea, del proceso de escribir una novela. En *El infierno verde*, además, cuando el soldado es sometido a la operación y cae en un estado de inconsciencia, sus reflexiones deshilvanadas se presentan mediante la técnica del monólogo interior. Este rasgo muestra también el carácter moderno de la novela de Marín Cañas.

Finalmente en esta novela la mayoría de los acontecimientos se organiza conforme un esquema no explícito; se trata de la iniciación de un héroe quien, para poder madurar, debe afrontar una serie de pruebas. La prueba más importante es la guerra, que le sirve al soldado para adquirir autoconciencia.

Pedro Arnáez es la novela de la formación y la maduración de un personaje en busca del sentido de la existencia. Al igual que en *El infierno verde* el encuentro de los protagonistas con una mujer y la relación erótica con ella resultan una revelación o una reafirmación de los aspectos instintivos y naturales de la realidad. Frente al horror de la guerra o la violencia del mundo "civilizado", los héroes recuperan otras dimensiones de la vida; como sucede en buena parte del arte de entreguerras, la naturaleza y lo femenino sirven a ese propósito.

*Pedro
Arnáez*

Lo anterior explica la presencia de la figura femenina como arquetipo y la importancia del erotismo. La mujer representa el origen de la vida, la pasividad, la fertilidad y la reproducción, el principio vital, la salvación del protagonista como ser vivo. Igualmente, la naturaleza es descrita con varias figuras retóricas que remiten al cuerpo femenino y a la relación sexual. En la literatura de la época anterior, el espacio natural se veía como ajeno e incluso como enemigo del ser humano que trataba de dominarlo y conquistarlo, imponerse a él. Ahora, al asociarse con la mujer, de modo positivo como es en la relación erótica, el ambiente natural pierde las connotaciones negativas, adquiere vida y la proporciona.

Otro valor que se defiende en ambas novelas es el de la paz. Por esto se denuncia fuertemente la violencia, tanto en la forma de la guerra como en la de la injusticia. En *El infierno verde* incluso se cuestiona la ideología nacionalista que conduce irresponsablemente a poblaciones marginales como la indígena a la muerte. Por esto se

explica la presencia de personajes pertenecientes a distintas nacionalidades: guaraníes, bolivianos, paraguayos e incluso alemanes. Junto a esto, el interés por situar las historias narradas en escenarios no costarricenses, lleva a ampliar las problemáticas tratadas en ámbitos universales.

En la época en que aparecieron estas novelas de Marín Cañas, la crisis de valores producida por la Primera Guerra Mundial, condujo a una reacción en el pensamiento occidental. Desapareció la confianza en el desarrollo progresivo, en la fuerza de la razón. Ya no se creía que existiera solamente un mundo externo sobre el cual el ser humano ejerce el conocimiento y el dominio. El mundo parecía escaparse del control racional. Se hablaba, más bien, de un modo intuitivo y no racional de conocer la realidad. De ahí la importancia de la experiencia personal: situaciones límites como la muerte son las que hacen tomar conciencia de sí mismo. Toda esta filosofía de la vida se puede rastrear en estas novelas que, además, destacan por su cuidado estilo.

En la década de 1930, en el *Repertorio americano*, Carlos Salazar Herrera empieza a publicar unos cuentos breves, ilustrados con grabados suyos, cuyos temas son el hombre y el paisaje nacionales. Las imágenes empiezan a hacerse autónomas, en frases cortas que las independizan, comienzan a interesar por sí mismas y no sólo como reflejo de algo exterior.

Los *Cuentos de angustias y paisajes* fueron publicados primero en periódicos y revistas en forma separada. La primera edición apareció con veintiocho cuentos y con grabados del mismo autor. En la quinta edición (1974) agregó dos cuentos más. El libro que apareció en 1947 consiste en un conjunto de treinta relatos breves.

Su brevedad tiene que ver quizás con la idea de su autor sobre el género: un cuento es como una pequeña embarcación:

Un hongo es una pequeña embarcación de velas, en donde caben apenas unas cuantas personas. El casco es hecho de una sola pieza, labrada golpe a golpe, a fuerza de hacha y azuela, de un gran tronco de espavel.

Un hongo es para aguas mansas.

Un bongo no se puede aventurar a mar abierta, como los grandes navíos, en donde cabe mucha gente y pasan muchas cosas en sus largas travesías.

Un bongo no puede perder de vista la tierra, porque pesar de todo, sigue siendo un árbol.

(«El bongo»)

Los cuentos de Salazar Herrera siguen dos principios básicos del género: la tensión y la intensidad, es decir, la suspensión del desenlace y el final sorpresivo o efectista. Por este último rasgo, a veces el argumento contiene elementos folletinescos, que buscan un efecto sentimental en el desenlace. Por otro lado, la intensidad y la sorpresa como principios literarios del género exigen una línea argumental simple, de poca complejidad y, por lo tanto, economía expresiva, todo lo cual contrasta con la descripción metafórica [24].

El argumento de los cuentos se centra en los conflictos de las relaciones humanas. Los seres humanos, además, se relacionan con su espacio, es decir, con la naturaleza. A estos aspectos remite el título del libro, las angustias y los paisajes.

La mayoría de los personajes aparecen en parejas, que enfrentan problemas derivados de su relación sentimental: separaciones, adulterios, muertes, etc. Por eso, en un mundo poblado por individuos de todas las razas -negros, chinos, mulatos, blancos, indios-, el conflicto se centra en las pasiones. Se trata de un mundo psicológico, de conflictos de parejas. El conflicto que se desencadena en cada cuento se produce porque el personaje se equivoca al interpretar la realidad que lo circunda. El personaje ve lo que desea ver en el mundo, no lo que éste es, de aquí el error. En «Un matoneado», por ejemplo, la sed de venganza de un hombre hace que mate por error a su propio hermano; en «Una noche», por su ansiedad y su miedo, el protagonista cree muerto al otro que está dormido; en «El resuello» los celos hacen ver al marido como adulterio lo que en realidad es el intento de salvación de su mujer ahogada y, en consecuencia, asesina a ambos.

Lo anterior explica la importancia de los temas de la muerte, la soledad, el silencio y la incomunicación. El mundo humano de estos cuentos está definido por pocas relaciones sociales, de dos o tres individuos. En «La sequía», la incapacidad de comunicación del hombre -seco como el paisaje- provoca la separación de la mujer.

En varios cuentos el espacio se identifica con algún lugar de Costa Rica y en otros pertenece a distintos ambientes que es fácil asociar, para el lector costarricense, con algún lugar propio del territorio nacional (playas, montañas, ríos). Por ello, el conjunto de los cuentos podría dar la impresión de una multiplicidad de ambientes. Sin embargo, al igual que sucede con los personajes (variedad de razas), la variedad de ambientes tiende a una misma finalidad estética. Así como los personajes no son ni conchos ni tipos sociales, sino personajes literarios (es decir, no se identifican con lo "nacional"), el paisaje de estos cuentos es uno solo, el que resulta por la unificación

conseguida por emplear un lenguaje particular. Tanto es así, que si se prueba a intercambiar en un cuento su paisaje por el paisaje descrito en otro cuento, no se afectaría la historia relatada. Paisajes y personajes integran pues, un mundo específico, que es un mundo subjetivo y literario, estético.

En estos cuentos, el juego de las pasiones (sentimiento y deseo) provoca conflictividad en el mundo humano. En cambio, la naturaleza es dinámica y no conflictiva. Entre el paisaje y el hombre hay, pues, un contraste.

El primero aparece como un marco indiferente al acontecer trágico del ser humano y también como un referente de identificación: "y ella se quedó dormida. Igual que cuando tocamos una de esas plantas sensitivas que conocemos por acá con el pintoresco nombre de *dormilonas*" («Las horas»); "Piedra con musgo era así su cara, al reflejo de las matas que todavía podían ser verdes. [...] Los pies con raíces en la tierra" («La sequía»). Los personajes son casi plantas o barro, es decir, se naturaliza a los seres humanos.

Junto a esto, el mundo se subjetiviza por:

- el tipo de descripción del paisaje;
- la línea argumental simple,
- el escaso diálogo,
- la presentación de un mundo sin objetos,
- la conducta de los personajes y su habla y
- la palabra del narrador, quien, al mismo tiempo que domina y conoce el mundo, se relaciona con los personajes como uno que escucha sus historias.

Todo esto, conduce a una actitud desrealizadora.

En lo que se refiere al aspecto ideológico, el mundo de *Cuentos de angustias y paisajes* está regido por una ley que castiga la transgresión del deber. En «El puente», por ejemplo, el personaje de Che-la implícitamente resulta castigada por seguir sus deseos, su placer, incompatible con su soltería y, por ende, con su deber de permanecer virgen.

En general, el deseo se frustra, se reprime. Sin embargo, hay cuentos como «La ventana» que no siguen este patrón. Aquí se presenta una oposición entre el mundo del hombre (la cárcel, con los barrotes en las ventanas) y el mundo de la mujer, definido por la casa, especialmente, la ventana sin barrotes. Este último, símbolo de la vida, es el que termina triunfante. Algo similar sucede en «La dulzaina», «El bongo» y «El cholo». En estos cuentos la figura femenina cumple un papel que corresponde al principio del placer. En «La dulzaina», por ejemplo, la madre aparece relacionada con la música,

en oposición con el deber del trabajo que defiende el padre. El hijo logra cumplir, a costa de la renuncia a la actividad musical, la prueba que en términos de desafío le impone el padre y que aquel vive como una renuncia. Con el cumplimiento, el padre otorga lo prometido -las tierras- pero, al mismo tiempo, la mujer, a escondidas, lo premia con la devolución de la dulzaina. Así, la ruptura con el deber, con el orden del mundo establecido, corre a cuenta de la mujer.

Sin embargo, esta diferencia se puede apreciar también en otros aspectos. En «El cholo» no es un personaje femenino quien transgrede la ley del deber-ser sino más bien el hombre más valiente de toda una cuadrilla de recolectores de café. Ante la obligación de batiarse como un verdadero macho, es decir, ante la opción de la muerte, el Cholo decide por la vida. Por el nacimiento de su hijo cambia de actitud y renuncia al desafío, no importándole la obligación machista de responder al pleito: "¿Sabés qu'es?... Que mi mujer acaba de tener un güilita".

Entonces no se puede hablar únicamente de una oposición entre hombre y mujer sino más bien de una oposición entre los principios de la vida y la muerte. Para representar esto, en algunos cuentos se recurre a la representación del principio vital con elementos pertenecientes al mundo femenino y la muerte con lo masculino.

Sobre el tema del erotismo ha persistido en la literatura costarricense una fuerte censura. En *Cuentos de angustias y paisajes* se supera este tabú mediante el recurso a un lenguaje especial y la alusión a los sentidos. En «El puente», por ejemplo, el deseo amoroso de Chela se presenta como la música de marimba que brota del puente. El caballo que al tocar el puente produce la música es el hombre que la posee. El encuentro amoroso tiene lugar en dos planos: se insinúa en la historia relatada y se simboliza en el puente, el caballo y la música. Sin embargo, no desaparece del todo la censura: Chela es el puente, de ahí que al quemarlo, en el desenlace, la mujer se castiga.

En «La ventana», los elementos naturales se utilizan para aludir a lo masculino y lo femenino: el agua, elemento femenino, y el fuego, elemento masculino, se conjugan por sus sonidos para anticipar la unión amorosa. A esto se suman la presencia de la noche, las flores, los aromas, el viento. Mediante símbolos o sugerencias lingüísticas se logran las alusiones a lo erótico. El narrador no se refiere directamente al encuentro amoroso sino que, de forma indirecta, hace que la mirada del lector se dirija al lugar donde es proyectado: "El nuevo duendecillo proyectó en la pared un abrazo inmenso". De esta forma, el texto literario resuelve el dilema entre la posible censura y la necesidad de ampliar el universo temático.

Un caso particular dentro del panorama de la narrativa de esta época es la novela *A ras del suelo* (1970) de Luisa González. Escrita en una primera versión hacia 1948, fue reescrita veinte años después. Estética e ideológicamente, sin embargo, comparte muchos de los postulados de la generación del cuarenta. Al igual que en la mayoría de las novelas de estos escritores, se percibe en *A ras del suelo* una idea de la escritura como medio para documentar o transcribir lo vivido. Por esto, la elaboración literaria, la complejidad formal, la expresión de la subjetividad, son todos valores que se enfrentan a la sencillez y la documentación de la vida exterior y lo social, como valores positivos.

En consecuencia, la obra se concibe como instrumento de cambio. La función básica en esta novela es denunciar las condiciones de existencia de las clases trabajadoras urbanas [12]. *A ras del suelo* recoge los recuerdos de la protagonista que narra sus esfuerzos por salir de la situación original de pobreza y por superar la mentalidad conformista de su familia. La protagonista es una joven que al haber podido vencer sociales se podrán resolver de la misma manera. Una vez adulta, al narrar esa parte de su vida, la juzga con cierta ironía cariñosa porque ha comprendido que, para el cambio social, se requiere la acción política colectiva. Así, aunque la protagonista y la narradora sean la misma persona, sus puntos de vista a lo largo de los años ya no coinciden.

A ras del suelo reconstruye una época del país de varias formas. Por un lado, recrea el ambiente de un barrio urbano pobre de principios de siglo, con todos sus habitantes: los artesanos, las mujeres trabajadoras, las prostitutas, los niños. Por otro lado, aparece el mundo de la educación de la época: los profesores y los estudiantes de la Escuela Normal Superior, las maestras de la Escuela Maternal, algunos de ellos mencionados con sus propios nombres (Carmen Lyra, Joaquín García Monge, Omar Dengo). Este último ambiente está construido, además, mediante la inclusión de fragmentos de textos literarios que sirven al personaje para definir su propia identidad intelectual y para entender el mundo de manera diferente a su familia. Por otro lado, estas mismas citas remiten a la cultura literaria propia de una generación.

En esta novela se unen el afán de denuncia social con el relato del proceso de adquisición de una identidad. Con respecto a esto último, destaca la actitud de la protagonista hacia las mujeres, con quienes se relaciona de modo solidario, aunque no formen parte de la familia.

En 1939 se publica, con el título de *Vida y dolores de Juan Varela*, una novela corta escrita por Adolfo Herrera García, que manifiesta varios rasgos del neorrealismo, estética que dominará la narrativa costarricense y latinoamericana durante la siguiente década. Otros narradores de estos años son Carlos Luis Fallas, Fabián Dobles, Joaquín Gutiérrez, conocidos como la "generación del cuarenta" [15 y 24]. A veces se incluye en este grupo también a la novelista y ensayista Yolanda Oremuno.

La narrativa neorrealista en Costa Rica tiene en común una idea de la literatura como vehículo para la denuncia política, lo que implica una aspiración de objetividad. Como ha explicado un crítico, la literatura en general pretende incorporarse a la vida, lo cual se puede observar en varios rasgos comunes de la novela de este período:

- la legitimidad del relato se funda en que es producto de una experiencia vital;
- los finales dejan abierta la continuación de los acontecimientos en la vida del protagonista: de esta forma, las aventuras narradas podrían ser continuadas en la realidad no literaria, externa al texto [25];
- en algunos casos, el texto literario integra otros no literarios, como recortes de periódicos, discursos políticos y otros. Se pretende con esto proponer como verdadero lo narrado.

La novela de Adolfo Herrera García narra la vida de un campesino, desde la adquisición de una parcela hasta su ruina y encarcelamiento. Utiliza un esquema biográfico, lo que es evidente desde el título, y posee un carácter ejemplar que extiende la crítica política a la totalidad de la comunidad campesina. En la historia de la literatura nacional, se la ha visto como una obra opuesta al costumbrismo y que rompe con los mitos oficiales sobre la propiedad de la tierra. Efectivamente, en *Juan Varela*, el campesino está totalmente alejado de la caracterización folclorizante; es un hombre pasivo, a merced de las fuerzas económicas, es decir, un protagonista limitado en su quehacer. Su historia se cuenta, como la vida y los dolores de un campesino y así, desde el principio, el campesino aparece caracterizado como un ser que sufre.

En esta novela la tierra siempre se piensa desde su relación con el pequeño propietario; por eso, se presentan dos formas de imaginarla: como propia, y entonces se asimila a la mujer amada, o como ajena, y se califica como prostituta; mujer y tierra son correspondientes. Ana, la esposa de Juan, es un elemento natural más, se confunde con la tierra y su hijo es otro fruto del trabajo de Juan como labrador: "Y creció más el niño. Y creció más la milpa". El espacio natural donde

*Juan
Varela*

se desarrolla la historia de Juan y Ana, posee una cronología también natural: el tiempo se rige por el transcurrir de las estaciones y los partos de la mujer. Por el contrario, lo histórico, es decir, la parte del mundo que está fuera de la vinculación elemental con la naturaleza, se encuentra generalmente determinado por las actuaciones masculinas.

Junto con los elementos de salvajismo y dureza propios de paraísos vírgenes, el territorio al que llega la pareja presenta condiciones paradisiacas. La pareja primordial que constituyen Ana y Juan consolida su cariño al mismo tiempo que él se va apropiando de la tierra. Ambos van creando el espacio que los rodea, casa, hijos, animales, siembras, en una actividad en la que el trabajo no tiene rasgos negativos. El erotismo se insinúa y se acepta como algo primitivo, natural, sin censura y sin la exigencia del matrimonio. Lo milenario, los rezos, el fuego, la luz de los insectos, contribuyen al ambiente paradisiaco. La unidad entre el hombre y la naturaleza llega a tal punto que los animales se aproximan a la casa y no causan daño a los sembradíos. Al final de la novela, estos mismos animales serán dañinos, cuando Juan y su familia sean expulsados del paraíso que deseaban reconstruir. De la misma manera, cambiará para Juan en ese momento la relación con la tierra, y el trabajo dejará de ser placentero para convertirse en una lucha dolorosa.

Así, la historia de la pareja no se separa de la historia de la tierra y, al perderse ésta, la familia se disuelve. La historia de amor de Juan y Ana es una historia de pérdida desde el momento en que el protagonista es despojado de su parcela. Empieza con la unión de los amantes y termina la historia con la muerte de la pareja y el niño.

La confrontación entre cultura y naturaleza en *Juan Varela* no lleva a la ruptura del mundo natural. Éste se rompe con la aparición de la propiedad privada. El alambre de púas que divide y somete la tierra no significa progreso sino degradación del campesino, anticipa su prisión y convierte la tierra en una inmensa cárcel: "Los alambres de las cercas son los hilos telegráficos que transmiten a los hombres el mensaje de las supremas injusticias".

La pérdida de la tierra no se debe a la actuación del protagonista o a problemas personales sino a causas externas; más bien, su trayectoria está condicionada por una realidad externa al mundo natural. El personaje sufre una degradación debido a acontecimientos económicos, por ejemplo, la baja de los precios de los productos agrícolas. No obstante que la novela se propone presentar un caso real, el enfrentamiento entre los personajes y una realidad externa a ellos se desarrolla de manera demasiado sencilla, en una simple his-

toria de buenos y malos. Se puede decir, entonces, que la causalidad social se ve desde una perspectiva mágica.

En esta obra, los personajes sufren un alejamiento progresivo del Valle Central mediante una serie de desplazamientos, de pérdidas y expulsiones que terminan, en algunos casos, por aislarlos de la comunidad nacional. Así, Juan Varela sale de Santa Bárbara y se dirige hacia Barranca, en el litoral del Pacífico. De aquí se le expulsa hacia la isla del penal, San Lucas, fuera de la sociedad. Ana también experimenta un proceso que la aleja del mundo conocido: después de la separación de Juan, se une a un extranjero, un nicaragüense, y se marcha a la lejana localidad de Parrita.

A medida que pierde su propiedad, Juan se margina de la ley. Sin embargo, la novela conduce a la idea de que sus delitos no son producto de una maldad propia. Es la realidad exterior a él la que lo empuja a desobedecer la ley. De esta forma, los valores positivos como la entereza, la valentía y la justicia, al encarnarse en Juan, quedan fuera de la ley, mientras que la traición y la injusticia están dentro de ella. El presidio y el fracaso de Juan y Ana son la otra cara, la verdadera, para el autor y los lectores, del universo legal que condiciona la desgracia del campesino.

El análisis de esta novela revela la presencia de ciertas técnicas preferidas por el neorrealismo; por ejemplo, el ánimo de denuncia y objetividad posibilitan el uso de mecanismos "no literarios". En el caso de *Juan Varela*, se trata de la utilización de documentos legales y recortes de periódicos, que intentan reafirmar la veracidad de los hechos narrados. Incluso, la dedicatoria de la novela sirve para producir el efecto de realidad en el lector, es decir, para hacer creer que lo que se contará sucedió en la realidad. La obra se ofrece "A la memoria de Eduardo, primogénito de Juan Varela y Ana Madrigal, enterrado la tarde del domingo 20 de febrero en el cementerio de San Ramón". Firmada y fechada por el autor, la dedicatoria permite saber que la historia de Juan Varela tiene lugar en un lapso de cuatro años, entre principios de 1934 y febrero de 1939. De esa manera, el autor muestra su intención de situar el origen del texto en la realidad. Este recurso se repite en otros momentos, como en el capítulo VI, en que aparece una nota en la que el autor interviene directamente y que, incluso, firma con sus propias iniciales: "Álvaro Castañeda, maestro de escuela: yo recogí por intermedio de un reo tu última voluntad. Espero el transcurso del tiempo para darle cumplimiento, A.H.G.". El capítulo I da inicio con la copia del *Boletín Judicial* n. 26 del año XIII, fechado el 29 de enero de 1935. Esa transcripción tiene la función de hacer parecer el texto como más verdadero. al

proporcionar exactamente la ubicación del terreno baldío que se convertirá en la tierra del campesino Juan Varela.

Considerada una novela representativa de la corriente agrarista, *El sitio de las abras* (1950) de Fabián Dobles trata el tema de la posesión de la tierra desde la lucha de los pioneros hasta su pérdida en manos de los acaparadores.

La historia relatada se desarrolla en cuatro momentos históricos diferentes:

1. antes de 1875, cuando se cuenta la absorción de las pequeñas propiedades por el latifundio en el Valle Central;
2. el momento del intento de Ambrosio Castro de apoderarse de las tierras de los abreros;
3. posteriormente, cuando Laureano Castro se adueña de las abras, a principios del siglo;
4. cuando se refiere la lucha entre los precaristas, descendientes de los abreros y la familia de los González, a mediados del siglo.

Hay dos elementos que sirven para captar el carácter del pasado como una época de fundación:

1. la ubicación temporal del inicio de la saga de los Vega en una fecha cercana a la época dorada (1875) y
2. la presencia de Espíritu Santo Vega, partícipe de los hechos de 1856 y, por lo tanto, testigo de los orígenes heroicos de la nación.

Los Vega tratan de reiniciar una época e inaugurar una sociedad que reproduzca los tiempos pretéritos. Los pioneros, ya sea la pareja primordial o la familia del patriarca, viajan a lugares alejados e inhóspitos porque el mundo ordinario -el valle- para ellos se ha vuelto inhabitable. En aquella tierra añorada por los campesinos, cambiaron las relaciones de propiedad y sus habitantes se sintieron desplazados. Sin embargo, estos recuerdan con nostalgia el espacio abandonado, el allá. Por eso, la colonización de la nueva tierra significa hacerla como el lugar de origen, proporcionarle sus rasgos ancestrales y morales. En otras palabras, se trata de construir la utopía situada en los inicios legendarios de la nacionalidad.

El esfuerzo de los pioneros consistirá en recrear ese tiempo inicial y reconstruir la Arcadia perdida. El pasado idílico, que aquí también se sitúa en las décadas doradas de 1850 y 1860, sirve de modelo mítico a los colonos, que nunca perdieron la memoria de aquellos tiempos mejores.

En esa tentativa, los campesinos reciben ayuda del cazador de lagartos, Martín Villalta. Sin embargo, pierden las abras. Será Martín Vega, nieto de éste y bisnieto del fundador Espíritu Santo Vega, quien reanude la lucha, esta vez organizada, contra los latifundistas. La lucha final de Martín Villalta y el sindicalismo tratan de volver a

la propiedad antigua, a la antigua distribución de la tierra. La novela repite el mito fundador de la nacionalidad costarricense, según el cual Costa Rica se define como una tierra de pequeños propietarios. La tarea de Martín, el sindicalista y hombre de partido, es convertir en dueños a los desposeídos, los despojados del presente.

Valores centrales propuestos por la novela como la sencillez y la igualdad se ordenan alrededor de la casa y la pareja fundadora. La unidad social es la familia, forma que se proyecta en la unidad mayor de los pioneros, con ausencia de una sociedad organizada mediante principios más impersonales. Martín Vega, por ejemplo, medita en la asociación política, el sindicato o el partido, como si fueran grupos familiares. La familia patriarcal en las abras se rige por valores antiguos: el trabajo, la abnegación y la religión. El transcurrir del tiempo se observa como el paso de las generaciones sucesivas. Se trata de un mundo asocial, primitivo, una Edad de oro.

Según la novela de Dobles, la solución de la injusticia social se encuentra en el retorno a un mundo de pequeños propietarios, que supuestamente existió en los primeros años de la historia republicana. El retorno a un mundo primitivo justo se busca mediante el trabajo y la conquista de la naturaleza desafiante. Aunque ésta tenga que ser conquistada por el humano, es precisamente su belleza y su exuberancia lo que hace posible el paraíso. Será de nuevo la civilización la que rompa la armonía. Contradictoriamente, sólo de la ciudad provendrán la organización y el conocimiento que pueden restaurarla.

En *El sitio de las abras*, el enfrentamiento entre el campo y la ciudad opone a opresores y oprimidos, al hacendado y al jornalero, mientras que el conflicto se reduce a lo moral y lo folletinesco. La mujer campesina es sencilla, sana, fértil, mientras que la ciudadina es complicada, enferma, estéril. Lo mismo sucede cuando el narrador describe a los hacendados destacando sus rasgos físicos -labios delgados, gordura- y sus actitudes morales. El texto tiene una intención didáctica y por eso plantea una congruencia entre la apariencia desagradable de los "malos" y su comportamiento injusto.

Mamita Yunai (1941), de Carlos Luis Fallas se basa en el informe que el autor rindió ante su partido (Vanguardia Popular) como fiscal electoral en Talamanca durante las elecciones de 1940 [2-4]. La crónica de su labor fue publicada, por entregas semanales, en el periódico *Trabajo*, del 16 de marzo al 7 de setiembre de 1940. La primera parte de la novela, «El Tisingal de la leyenda», se desarrolla en la lejana región de Talamanca, que Sibajita, el protagonista-narrador, recorre para cumplir una tarea de su partido. El personaje debe atra-

*Mamita
Yunai*

vesar la selva y superar múltiples obstáculos. Esta travesía lo confirma como un héroe. Al mismo tiempo, es él quien narra sus experiencias. Como narrador, sus aventuras le permiten una visión de la zona, la cual presenta como un espacio nacional marginal y olvidado. Al repasar la historia del país, Sibaja plantea que el sistema neocolonial es parecido a la colonización española: el verde de las esmeraldas de las minas del Tisingal es igual al verde de los bananales. Sin embargo, al ser el pasado un tiempo legendario, el tiempo presente aparece como degradado.

La segunda parte se titula irónicamente «A la sombra del banana». Aquí los bananales de la zona atlántica, la selva, se describen como un lugar de pesadilla y el espacio de la iniciación del héroe. Las pruebas que superan los trabajadores constituyen un aprendizaje que le sirve a Sibaja para conocer mejor las causas de la explotación.

La vida del héroe atraviesa diversos momentos: partida, iniciación y regreso. En el desarrollo de estas etapas surgen espacios inexplorados y se incorporan personajes que nunca habían aparecido en otras obras costarricenses. El desplazamiento del narrador-protagonista posibilita la incorporación, conflictiva y difícil, de esos elementos. Para él, la experiencia significa introducirse en un espacio desconocido, que se ofrece ante sus ojos como un sector enajenado de la nación.

En la novela de Fallas, la estructura de dominio más importante, que explica las otras, es la 'United Fruit Company', la Yunai. El imperialismo resulta entonces un dato fundamental para comprender las relaciones hombre-naturaleza. No sólo explota a los hombres, sino que, además, el extranjero destruye el ambiente. Todas las calamidades, como el abandono de los trabajos en el Atlántico, la emigración de los negros, la miseria social y moral de los indios, la degradación individual de Herminio, Calero, Cabo Lencho y otros personajes, tienen su origen en la Bananera. Las actuaciones de la transnacional se asocian en la novela con los elementos más negativos. La Compañía acaba con la alegría de la gente y termina con la naturaleza, se asocia con la muerte, es la antivida [15-24].

Los otros sectores sociales se agrupan según un esquema que opone opresores y oprimidos. Sucede así con el indio y el negro, sobre los cuales el punto de vista no deja de ser un tanto ambiguo. En algunas ocasiones, se los presenta desde una perspectiva racista (por ejemplo, los indios hablan de modo estereotipado, el negro se relaciona con lo folclórico o con condiciones demoníacas). Sin embargo, al aludir a sus malas condiciones de vida, su miseria y abandono

extremos, el texto plantea la necesidad de la solidaridad con estos grupos marginados. Así, en este plano, el texto oscila entre un intento de integrar al indio y al negro y la incapacidad para lograr ese objetivo.

De todas formas, es evidente en la novela la decidida adhesión hacia los grupos populares. En el caso de Sibajita, la valoración se basa en dos rasgos principalmente: su condición de trabajador y su militancia. José Francisco asume una empresa riesgosa, asociada con un fin político, de manera que se combinan la estima individual y las metas del Partido. Los valores positivos son la pobreza, la alegría, la militancia política, el riesgo, la satisfacción de la labor cumplida y, de manera especial, la solidaridad humana. En general, son sólo los personajes populares los que comparten con los copartidarios de Sibajita estas virtudes. Esto fusiona al pueblo y al Partido y los enfrenta a los ricos y los extranjeros explotadores. Los valores positivos de Sibajita sirven a la vez para describir el Partido, cuya presencia es constante en la primera y tercera partes de la novela. El Partido representa una ayuda importante para el héroe al punto que incluso el recuerdo de compañeros desaparecidos, como Antonio y Meléndez, le sirve como refuerzo psicológico [15].

En Talamanca, los opositores del Bloque de Obreros y Campesinos -al cual pertenece Sibaja- son los empleados de gobierno, como Leví, Jorge Mena y Samuel Mena, y los extranjeros y los capataces aliados. Como en otras novelas del período, se siente en este aspecto una estética bastante simple: los "malos" se describen como desagradables, incluso físicamente. También en la forma de estructurar el mundo, mediante la oposición y la antítesis, se percibe una composición simple y maniqueísta. Sin embargo, las causas de la degradación ya no son el medio, la raza o la herencia sino la estructura social como un todo [24].

De su vinculación con el Partido y su experiencia como trabajador proviene el conocimiento que Sibaja tiene de los poderosos y la zona, su astucia y otras cualidades que le permiten conocer mejor la realidad. Él posee una definitiva superioridad práctica y moral sobre sus adversarios, lo que le asegura la victoria en muchas de las acciones que emprende. Pese a que su partido pierde las elecciones, Sibaja, como militante, no fracasa. De acuerdo con el planteamiento general de la novela, las elecciones constituyen una etapa dentro de una lucha política más amplia, que se proyecta en un tiempo futuro [15].

En *Mamita Yunai* se ponen en duda algunas ideas o mitos. Por ejemplo, el del progreso y la civilización nacionales por medio de la

protección extranjera, y el mito de la legalidad. La novela trata de comprobar esto presentando a las autoridades como quebrantadoras del orden legal e insistiendo en el fraude electoral. El cuestionamiento se extiende a la prensa al indicar su papel al servicio de los poderosos. Como es propio de la narrativa neorrealista, los problemas denunciados se insertan en una estructura económica y social mayor, lo que amplía el alcance de la crítica a toda la sociedad. A la vez, los protagonistas son representativos de grupos sociales. Como sucedía ya en los pequeños relatos de Carmen Lyra titulados *Bananos y hombres*, la idea de que la dinámica de la sociedad está gobernada por el enfrentamiento de clases, hace que los problemas particulares se engloben dentro de un contexto más amplio [15].

Aparece en la novela de Fallas una idea de la literatura concebida como crónica, discurso político, testimonio. Por otra parte, la misma función del glosario, que en obras anteriores indicaba la distancia entre el narrador culto y el lector, ahora muestra el afán didáctico de un texto dirigido a una mayoría, que debe ser comprendido por todos. La razón de escribir es el trabajo político, se deduce de *Mamita Yunai*. Y la importancia de lo político se apoya en el hecho mismo de que el relato surge precisamente por la posición política del narrador. Entre lo vivido por José Francisco y la escritura del texto hay un lapso en el que tiene lugar su adscripción al Bloque, es decir, su toma de conciencia política. Así, el origen de la escritura se encuentra en la militancia y la experiencia.

Mamita Yunai continúa las tesis de la narrativa del momento, la defensa del trabajo político y colectivo. En este sentido comparte el afán didáctico y la apertura al futuro de *El sitio de las abras* pero, igualmente, se acerca al maniqueísmo en la presentación del mundo social.

Con respecto a la imagen de Costa Rica, la novela de Fallas insiste en algo que no podrá soslayarse ya más: la presencia del poder transnacional. Este aspecto obviamente generó un conflicto e hizo más compleja la figura del personaje no nacional quien no formará parte del país sino que llevará la señal de extranjero, ajeno. Por un lado, esto favorecerá la constitución de una perspectiva nacional antiimperialista y, por otro, variará definitivamente la vieja representación del "extranjero portador del progreso".

Hasta el momento se ha indicado que en estos años se concede a la literatura un carácter de denuncia de los problemas sociales y económicos de las clases trabajadoras. Se considera que es posible conocer las leyes económicas que rigen estos aspectos de la realidad y, por lo tanto, actuar sobre ésta y cambiarla. El mundo se concibe co-

mo el escenario del conflicto entre los poseedores y los desposeídos y la literatura opta por estos últimos. La intención de denuncia y el deseo de mostrar la realidad llevan al uso de ciertos mecanismos que producen un fuerte efecto de realidad: se parte de textos jurídicos, periódicos, crónicas, números y datos históricos para reafirmar la realidad de lo narrado y la objetividad del narrador. El carácter ejemplarizante de la historia narrada da a entender que el problema denunciado no es exclusivo del personaje sino que más bien es compartido por muchos otros.

El afán de extender la crítica a amplios sectores sociales tiene consecuencias interesantes en lo que respecta a la idea del país que va surgiendo en las novelas de la época. Hemos visto un progresivo alejamiento de los espacios conocidos del Valle Central hacia zonas inhóspitas y alejadas. Seres desarraigados, sin familia ni propiedad, se desplazan por la nuevos sectores de la geografía nacional. Su deambular permite una visión más vasta de estos sectores y posibilita una mirada crítica del conglomerado social.

Un ejemplo de lo anterior se encuentra en la novela *Gentes y gentecillas* (1947), de Carlos Luis Fallas. El desplazamiento del personaje Jerónimo hacia las fincas de café en la región de Turrialba, y su posterior viaje a las minas despliega el paisaje del Atlántico y permite señalar las tribulaciones de los campesinos y mineros. Al igual que Jerónimo, en esta obra, muchos de los personajes provienen del Valle Central del que guardan una memoria idealizada; los habitantes del Valle se reconocen, conservan sus costumbres y se solidarizan entre sí ante la amenaza de otros. Dice uno de los personajes:

- Aquí hay que tener mucho cuidao, amigo; yo se lo aconsejo porque veo que usted es un güen muchacho. Esta es gente de lo más desalmada, que parece que la han escogio al propio muchos nicas y guanacastecos y ramonenses y hombres de todos los rincones, borrachos, jugadores, hochincheros y muy amigos de encajarle el machete a cualquiera por una cosita así.

Tanto esta manera de pensar en aquellos que no han nacido en los pueblos del Valle, como la idealización del lugar natal reafirman una visión idílica y añorante del país. Sin embargo, en el texto, esta visión corresponde a los personajes más que al narrador; incluso, hacia el final, el mismo Jerónimo comprende que el retorno al Valle es casi imposible: la madre ha muerto, la propiedad está a punto de pasar a manos de unos ricachos y el suelo natal ya no puede albergar a sus hijos.

En general, más que Jerónimo u otros personajes, el narrador es quien demuestra una conciencia crítica de las injusticias sociales.

*Gentes y
gentecillas*

Son sus palabras, por ejemplo, las que explican de manera detallada el trabajo en las minas. En este tipo de descripciones interesa sobre todo aclarar al lector los pormenores y peligros de este quehacer y la situación del minero en cuanto trabajador. En otros momentos, las actuaciones o las intervenciones de los personajes dilucidan un problema. Por ejemplo, cuando los asalariados culpan a los tractoristas de la escasez de trabajo. La misma discusión entre ellos va mostrando que las máquinas no son las causantes de la desocupación. Como ésta, otras escenas tienen por objetivo enseñar al lector las causas verdaderas de los problemas sociales.

El interés de denuncia explica también el uso de otros recursos literarios: al igual que en *Mamita Yunai* las historias insertadas permiten presentar otros casos de injusticia o persecución. Ciertas creencias y comportamientos aparecen ridiculizados en algunos personajes, como la pretenciosa doña Rosita: la ideología oficial, que atribuye a la ignorancia o la falta de moral los problemas sociales, aparece en las palabras altisonantes y risibles de la mujer: también sirven sus intervenciones para ironizar acerca de cierto tipo de literatura, considerada "cursei". De esta manera, el texto propone que la literatura no debe negarse a ningún tema y que sus personajes deben ser los pobres y los desposeídos, precisamente aquellos a quienes doña Rosita llama "gentecillas".

Manglar

Mientras que en *Mamita Yunai* el protagonista se desplaza por nuevos espacios exteriores, en *Manglar* (1947), de Joaquín Gutiérrez, el viaje de la protagonista, la maestra Cecilia, sirve para mostrar un crecimiento interior. Cecilia realiza un viaje que abre un nuevo espacio literario, la provincia de Guanacaste. Además de ser un espacio geográfico y social, éste funciona, sobre todo, como el lugar de una experiencia subjetiva.

La novela se inicia, no con el relato de la llegada de Cecilia a Guanacaste, sino con la imagen interior de este hecho, es decir, cómo ella misma percibe ese suceso. Los acontecimientos previos a este momento, se irán relatando a lo largo del texto. Poco a poco, el pasado de Cecilia se convierte en la explicación de su huída a la provincia. Ella experimenta un proceso de destrucción del mundo infantil y conocido que, a la vez, la aleja de la infancia y la hace madurar políticamente.

El viaje de Cecilia, al hacer emerger la interioridad de la muchacha, sirve también para que la novela rompa con una temporalidad lineal. Junto con esto, aparece la experimentación de técnicas narrativas novedosas en la literatura nacional, que serán perfeccionadas en las sucesivas versiones de la novela. Algunas de esas técnicas son

la alternancia de diversos tipos del punto de vista, la pérdida de jerarquía del narrador y la abundancia del discurso indirecto libre [12 y 28].

Sin embargo, a la par de estos rasgos, se mantienen otros más bien tradicionales, como las informaciones, las explicaciones y las especificaciones del narrador, así como la toma de posición de éste con respecto de sus personajes [28].

Las motivaciones de Cecilia para huir de la ciudad son de dos tipos: el querer ayudar a sus semejantes y la búsqueda de la propia identidad mediante la ruptura con el mundo familiar. Las motivaciones de la aventura se ligan constantemente con la subjetividad de la mujer, quien expresa sus deseos mediante símbolos:

"Siempre he ambicionado lanzarme algún día a bogar por ese inmenso dédalo de canales que se escurren bajo las raíces retorcidas de los mangles. Podría perderme y bogar en búsqueda de una salida, después de otra, hasta darme cuenta que no hacía otra cosa que completar círculos absurdos, siempre de regreso al punto de partida(...) Y perderme y volverme a buscar sin buscarme, segura de no encontrarme, porque muy en lo hondo lleva otro manglar infinito, con sus callejuelas de agua entrelazadas, alucinantes, todas iguales, verdes y retorcidas (...)".

El viaje aparece como navegación, lo que confiere un significado simbólico a la llegada de Cecilia a Guanacaste, a través del agua. La cita alude también a la relación entre el mundo externo y el interno, al reflejo del laberinto en el interior de la protagonista y a la aventura como una jornada de crecimiento personal.

La partida del entorno natal supone para la joven la presencia de dos guías de su propia generación: Flora, la hermana, síntesis del distanciamiento con el mundo familiar, dogmático y rígido, Rogelio, el hermano, quien representa la ruptura en el orden político. En el progresivo adentrarse en el mundo rural, surge como guía el campesino Pedro Grajales, alumno de la joven [15].

La denuncia social surge como parte del crecimiento y el proceso de madurez de Cecilia, forma parte de sus propios descubrimientos y reflexiones. Las pruebas experimentadas por Cecilia en el campo la capacitan para la iniciación política y sexual. En el plano erótico, Cecilia se inicia con Grajales en el reconocimiento de su sexualidad; en lo político, en Guanacaste se percata de la injusticia y la miseria, lo que la llevará posteriormente a la militancia. Guanacaste es el espacio del deseo y de la revelación. San José es el espacio del conocimiento y la iniciación [15].

El proceso de madurez y autoaceptación implica para Cecilia un reencuentro con el padre, su reconciliación con esta figura. Es él quien en dos ocasiones la impulsa a alejarse del lugar materno hacia el campo y su imagen brinda más protección que la de la madre. El reencuentro con ésta no aparece como un acontecimiento de la novela. Cecilia atisba la miseria y el dolor de su madre, comprende y perdona su dureza e indiferencia, pero no logra verbalizar ante ella sus pensamientos, pedirle explicaciones o expresar su sentimiento.

El proceso de maduración aparece ya en el título. Este se refiere al agua y lo vegetal, a un estado intermedio entre el agua y la tierra, lo líquido y lo sólido. En el manglar se confunden arriba y abajo, el cielo y la tierra, se borran los límites y tiene lugar el espejismo. Así, el manglar recuerda el espejo, símbolo ligado con la autocontemplación y el autoconocimiento. Por último, el manglar es el laberinto, la opción, el cruce de los caminos, el umbral de la partida hacia un mañana más pleno, sugerido apenas en la novela. Por eso, en la escena final, Cecilia se contempla en el espejo, acepta su pasado y se prepara para afrontar el futuro.

La presencia del mundo subjetivo y el individuo, el interés por la feminidad y el erotismo de la mujer son datos que, junto con las innovaciones técnicas, resultan de especial interés en esta obra.

*Puerto
Limón*

Gutiérrez retoma parcialmente el tema de la iniciación en la vida en su novela *Puerto Limón* (1950). En este caso, el protagonista es un joven bachiller, Silvano, quien trata de afirmar su identidad en términos personales y políticos. La novela desarrolla paralelamente una trama histórica: la huelga bananera de 1934 en el Atlántico. Ambas tramas se entrelazan armoniosamente; por un lado, Silvano es el sobrino de un productor nacional de banano, lo que le permite seguir de cerca los acontecimientos; por otra parte, la familia de su tío sirve de escenario a los conflictos existenciales del joven.

Si en *Manglar* la iniciación política corría pareja a la sexual, en esta novela el carácter vacilante del muchacho le impide una clara toma de posición e, incluso, lo lleva a engañar y faltar a la solidaridad. Su ambigüedad, la muerte de su tío Héctor, en la cual se sugiere una culpabilidad suya, y su relación con su prima, aproximan a Silvano a Hamlet, personaje literario que se menciona a lo largo de la novela. Su decisión final de alejarse de Puerto Limón si bien, por un lado, le permite liberarse, por otro, reinicia su proceso de aprendizaje y crecimiento.

Un logro de esta obra es el relato de la historia mediante la focalización en distintos personajes, es decir, la narración por medio de la percepción que un personaje tenga de los acontecimientos. De esta forma, el narrador principal no impone totalmente su punto de vista

y se amplía el mundo novelesco al incluirse la interioridad de los personajes. Se conocen así las dudas y las ilusiones del protagonista y también las de su prima Diana. Esta amplitud se percibe también en otros aspectos, por ejemplo, en la visión positiva sobre el negro y el extranjero. En el caso de este último la aceptación supone una identidad política: Paragüitas, el dirigente de la huelga, es un nicaragüense. En cuanto a los negros, la simpatía va más allá de la posición ideológica, como se demuestra en las figuras de Tom Winkelman y su hermana Azucena.

Una novela posterior de Gutiérrez, *Murámonos, Federico* (1973), muestra la persistencia de asuntos fundamentales de la novelística de esta generación: el antiimperialismo y el dilema de los productores nacionales, la apertura del país fuera del Valle Central, la desintegración familiar. Además de esta complejidad ideológica, la novela presenta una complejidad formal que corre paralela a una indagación más profunda sobre el conflicto entre el protagonista y su mundo.

*Murámonos,
Federico*

Como en novelas anteriores de este autor, la historia sitúa los acontecimientos fuera del Valle Central. Pero en este caso, Limón no es solamente el ambiente de las aventuras del protagonista, ni él fue allí obligado por las circunstancias, deseando volver al Valle. El desplazamiento al nuevo espacio responde a una decisión de Federico, un exitoso abogado en San José. Pero más importante aún es el hecho de que el Atlántico se convierte en el verdadero hogar, centro de la historia y el conflicto y espacio que concentra los valores positivos.

A diferencia de lo que sucede en relatos contemporáneos, el Valle Central se convierte en un espacio negativo. Frente a San José, Limón representa algunos valores positivos, sobre todo, el de la amistad de Federico y Colacho. Pero existe otro espacio más íntimo, el de la finca El zafiro, puerto fluvial, que concentra la valoración más positiva. Lugar de la libertad de Federico, el trabajo y el contacto con la naturaleza, se constituye en una especie de refugio. Al defender la finca contra la voracidad de la compañía extranjera, Federico cumple una promesa hecha a su abuelo: por lo tanto, la posición nacionalista implica al mismo tiempo una defensa de los valores familiares: la identidad del individuo se arraiga en dos ejes fundamentales, amenazados ambos.

Cuando a Federico no le queda otra opción que vender la finca, toma la decisión desesperada de destruir su propiedad. De alguna forma, su gesto equivale al de Estebanita quien, al enterarse del adulterio de su marido, se refugia en su lecho, con su diario secreto. La semejanza entre ambas actitudes no es casual en vista de que la llegada de Federico a Limón y su decisión de trasladarse a la finca coinci-

den con momentos determinantes de su vida erótica; de alguna manera, se mantiene la antigua asociación entre la figura femenina y la tierra. La pérdida de la tierra va paralela a la desintegración de la pareja Federico-Estebanita y al lógico abandono de los hijos del hogar.

La historia de Federico representa una derrota individual, una pérdida tanto en el plano de la pareja como en el económico. Sin embargo, algunos datos permiten visualizar una perspectiva menos pesimista. Por ejemplo, el final abierto que sugiere la posibilidad de que Federico y Estebanita reinicien una nueva etapa en la vida. Esta información está suministrada por la voz del hijo de ambos, José Enrique, cuyo diario alterna la narración principal. La presencia del joven garantiza la posibilidad de un futuro, en contraste con la historia de su padre.

*La ruta
de su
evasión*

La ruta de su evasión (1949) de Yolanda Oreamuno trata sobre todo asuntos relacionados con la vida íntima de un grupo de mujeres, es decir, prefiere la parte privada de la realidad. A causa de la división tajante que tradicionalmente se hace entre la esfera pública y la privada, no se ha percibido totalmente la presencia del aspecto social en la novela de Oreamuno. Esta desenmascara la violencia doméstica como problema social y propone que el conflicto psicológico tiene origen y dimensiones sociales. De esta forma, se adelantó a su época y a su generación que, en la mayoría de los casos, enfocaba únicamente las dimensiones laborales del conflicto [24].

Paralelamente, *La ruta de su evasión* plantea una profunda ruptura con la tendencia artística de su época que postula que la obra es reproducción y denuncia de los aspectos sociales, políticos (públicos) del mundo. Por el contrario, esta novela cuestiona la noción de la obra literaria como reflejo de un orden externo; más bien, propone su autonomía: el texto posee leyes y mecanismos particulares que le confieren realidad. Algunos aspectos que ejemplifican esa ruptura antirrealista son:

- el orden no lineal de la narración,
- el tratamiento del espacio y
- la importancia de la palabra.

En relación con el primer punto, la narración no sigue un orden lineal sino que se adelanta y retrocede constantemente, de manera que las secuencias de la historia se alternan entre sí. La novela se centra en el relato de la agonía de Teresa hecho con sus propias palabras, según ella misma va recordando, de manera espontánea [13].

En cuanto al segundo rasgo, la ciudad donde transcurren los acontecimientos apenas está descrita y la casa no tiene ninguna importancia como arquitectura o decoración. Es útil recordar que en la tradición narrativa costarricense, la casa es un espacio importante ya que reúne a la familia o alberga su historia. En la novela de Oreamuno, la

casa casi no existe como un espacio físico, se convierte más bien en el lugar desde donde hablan los personajes: Teresa, la protagonista, está encerrada en la casa, desde allí recuerda su vida y sólo su muerte le permitirá salir de ella. De esta forma, la casa sólo está habitada por los discursos de personajes de los cuales ella misma surge.

Precisamente el tercer rasgo que se destaca en *La ruta de su evasión* es la mayor relevancia que adquiere el lenguaje. No interesa casi en esta obra, como vimos, la descripción de objetos y personajes del mundo; más bien, hay poca atención al detalle material. Incluso, la narración de los acontecimientos pasa a un segundo plano, pues interesa más subrayar lo dicho o lo pensado por los personajes. Por esto, la novela concede un papel especial al monólogo como técnica narrativa.

La ruta de su evasión deja ver la preocupación por el aspecto social propia de su generación en el tratamiento que propone de la familia. Así como la protagonista recuerda en soledad su propia vida, la novela toda se concentra en el problema de la incomunicación de los miembros de la familia. Se trata de seres aislados, sin interrelaciones, entre los que no existe un verdadero diálogo sino más bien una yuxtaposición de monólogos. La ausencia de diálogo muestra la falta de comunicación y de esta forma, la familia deja de ser un grupo que interactúa. Lo más importante en este mundo de solitarios es la interioridad de cada quien, su intimidad. La incomunicación también explica, como en otras novelas contemporáneas, el monólogo interior. Pese a que la familia ya no existe como vivencia de comunicación, los papeles familiares permanecen:

- Vasco, el padre que ha perdido todo atributo protector y de proveedor con su familia para conservar sólo sus rasgos violentos y autoritarios, victimario de los demás;
- Teresa es la madre sacrificada y enferma, víctima de Vasco;
- Gabriel es el hijo de características "femeninas" (sensible, dominado), víctima también de su padre, pero identificado con él como victimario de Aurora;
- Roberto y Cristina repiten, en otra generación, la relación de Vasco y Teresa;
- Elena reproduce el modelo masculino de poder sin ataduras ni vínculos emocionales.

Como se ha dicho, la sociedad costarricense se ha representado mediante la imagen de la familia, tradicionalmente imaginada como un grupo sin conflictos, en armonía, como se suponía que era el país. Oreamuno muestra, en cambio, una familia que se debate en violentos antagonismos; de esta forma, indirectamente alude a una realidad social violenta.

Pese a los logros señalados, esta novela posee algunos defectos de composición: el recurso a estereotipos en los diálogos y la presentación de algunos personajes. También, el narrador que explica los acontecimientos a veces excesivamente (didactismo), lo cual conduce a que el diálogo entre los personajes se reduzca a la confirmación de una tesis preestablecida. No obstante lo anterior, *La ruta de su evasión* resulta profundamente innovadora. La presencia del monólogo interior da la posibilidad de entrar en un nuevo aspecto de la realidad, la vida interior de los miembros de la familia. Estos viven en un medio conflictivo, de soledad e incomunicación, con lo cual se cuestiona fuertemente la imagen armoniosa de la familia, y, con ello, de la nación costarricense.

El teatro

El panorama teatral del período es mucho menos rico que el del anterior, tanto en cantidad y relevancia estética de obras escritas como en el número de dramaturgos. Un primer grupo está constituido por Camilo Cruz Santos, Francisco Soler, Raúl Salazar Alvarez, José Basileo Acuña y José Marín Cañas. Otro grupo lo forman Jorge Orozco Castro, Enrique Macaya Lahmann y M. G. Escalante.

El teatro del primer grupo, que empieza a aparecer a partir de la segunda década del siglo, se define en parte por una percepción de la realidad en cuanto obra de arte. Es el esteticismo, herencia modernista, que ellos asumen como una forma de protesta contra la sociedad. Por ejemplo, en *La iniciación* (1914), de Cruz Santos y Soler, los ambientes son claramente literarios, sin intenciones realistas, *La iniciación* construidos conforme a modelos poéticos anteriores. Se nota la preocupación por el lenguaje y crece la importancia de las acotaciones, como sucede en el llamado teatro poético. Se reiteran las referencias al arte, la pintura, el teatro, la poesía. La descripción del campo se reduce en las acotaciones a la visión de un jardín descrito en un lenguaje cercano al modernismo y el decadentismo: un paisaje ideal y literario en el que cobran importancia los matices, los colores y los sonidos a la hora del crepúsculo. El ambiente citadino, circunscrito a los salones y gabinetes, se describe en relación con objetos artísticos: muebles Luis XV, cuadros de Watteau, bibelots.

El fatalismo determina la actuación de los personajes. El caso más claro es el del protagonista Marcelo, quien al inicio de la obra ironiza sobre el honor y el respeto social, a raíz del asesinato de una mujer infiel en manos del amante. Sin embargo, al final, no sólo defiende como abogado a aquel a quien había condenado sino que se ve envuelto en una situación similar a la mencionada. Debe enfrentarse con un marido que reclama su honor y el desenlace será la muerte de aquel o la propia. De manera que lo inevitable está previsto y las situaciones se repiten. Marcelo da la explicación última: "la culpa es de este tiempo de iniciación: pensamos de un modo y obramos de otro, porque los rezagados malogran nuestros impulsos".

En *El hombre que buscaba el verdadero amor* (1929), escrita por Raúl Salazar Alvarez, una actriz, recién llegada de un largo viaje por Sudamérica, discute con su hermana para cerciorarse de la relación entre ésta y un poeta, amante de la primera antes de su viaje. La selección de los personajes -dos huérfanas, un poeta, un extranjero, una criada y un jardinero- ya denota un distanciamiento del drama tradicional, cuyo centro estaba constituido por familias notables del país. En la pieza de Salazar la sala, que es el espacio predilecto del teatro burgués, aparece en desorden. En ella entran personajes que nunca ingresaban a este espacio en igualdad de condiciones, como los criados. Todo lo anterior habla de un ambiente en conflicto, de unas instituciones (familia y matrimonio), cuestionadas en la literatura.

Más conservadora resulta la producción dramática de los autores que integran el segundo grupo, que tampoco resulta significativa ni en la cantidad de obras ni en los resultados estéticos. *Jeannine* (1945), de M. G. Escalante, comienza como una liviana comedia modernista, con dos jóvenes recién graduados, que no trabajan, en París [27]. Como en *La iniciación*, padre e hijo se enfrentan por diferencias con respecto al matrimonio y el verdadero amor, los convencionalismos sociales y de clase. La protagonista es una pintora (Jeannine), "pobre pero honrada", muchacha de campo llegada a la gran ciudad y querida de un joven rico calavera (Roger). Este conflicto recuerda otra comedia costarricense anterior, *Cuento de amor* (1910), de Ernesto Martén, en la que un matrimonio imposible desde el punto de vista paterno se resuelve primero con la resignación de la muchacha y luego, con un feliz desenlace. Como en aquella obra, en la de Escalante, Jeannine decide por su propia voluntad reprimir su pasión por Roger y alejarse de él. Sin embargo, al igual que en *Cuento de amor*, el amor triunfa sobre los convencionalismos sociales en un texto que termina desbordado por un sentimentalismo excesivo.

*El hombre
que
buscaba el
verdadero
amor*

Jeannine

La protagonista de *Bruma* (1948), escrita también por Escalante, es Isabel, casada con un joven trabajador y neurótico, Enrique, y amada por un amigo soltero de la pareja, Jorge [27]. Al inicio, tanto los amigos como el suegro creen que la actitud negativa de Enrique hacia Isabel es producto de celos infundados contra ella, esposa ejemplar. Luego todo cambia, porque Isabel descubre progresivamente su amor por Jorge. La solución es la huida pero Isabel, sorprendentemente, se arrepiente y, no sólo no abandona a Enrique sino que además descubre que en realidad sí lo ama.

En los primeros dos actos el conflicto se plantea alrededor de los celos de Enrique hacia su esposa; el último consiste en los diálogos amorosos entre Jorge e Isabel. Un defecto técnico que, al mismo tiempo, revela la visión del texto sobre la mujer: finalmente ella es la culpable de la crisis del matrimonio. Sin decirlo explícitamente, el cambio argumental implica un cambio de la imagen inicial de Isabel para finalmente presentarla como hipócrita y falsa. Isabel es doblemente acusada: por su marido y por Jorge. El primero la acusa de haber cambiado en sus relaciones con él; Jorge la acusa de prejuiciada, de reprimir sus sentimientos. En la esfera familiar y social Isabel resulta juzgada positivamente y quien aparece como ser problemático es Enrique. Pero en la esfera privada, en la que confiesa sus verdaderos sentimientos, la valoración cambia. Así lo público se opone a lo individual, lo privado, que es donde se descubre realmente el individuo. En la primera se vive un nivel de apariencias que en el fondo, resultan falsas. Esto coincide con el cambio de escenario: los dos primeros actos transcurren en el vestíbulo de la casa de Enrique e Isabel, el interior, y los diálogos entre ella y Jorge se desarrollan en el exterior, el afuera de la casa, un salón de té. *Bruma* no expone el conflicto existencial de una mujer desgarrada entre el deber impuesto por la sociedad y el propio deseo, sino la hipocresía y la infidelidad consideradas como propias de la mujer. De esta manera, se censura la conducta femenina si ésta implica apartarse del matrimonio.

La acción de *Germinal* (estrenada en 1938 y publicada en 1969), de Jorge Orozco Castro, se sitúa en un espacio rural, lo que recuerda obras teatrales anteriores como *María del Rosario* y *Los huérfanos*, de Daniel Ureña o *El pobre manco* de Gonzalo Sánchez Borilla [27]. En éstas, la oposición entre campo y ciudad se enlazaba con un conflicto amoroso tradicional. En *Germinal*, permanece la historia pasional pero desaparece el ambiente ciudadano. La acción se desarrolla en un espacio completamente separado no sólo de la civilización sino de la historia en general. Al desaparecer cualquier alusión a la ciudad, el espacio rural se convierte en una especie de paraíso primitivo.

En general, la escena costarricense se mantuvo alejada durante esos años de la novedades del teatro latinoamericano independiente, popular o experimental. Por el contrario, se rechaza cualquier forma de irracionalismo y se insiste en guiar al espectador en todo momento. Estas son formas propias de corrientes tradicionales de estética teatral, muy alejadas del teatro del absurdo y el teatro surrealista que se producía en otros países en la misma época.

A partir de 1930, los esporádicos esfuerzos de los pocos dramaturgos nacionales se realizaban de manera totalmente aislada de los logros del teatro en países de Europa o América Latina. La acción de muchas de estas obras se limita a los asuntos de la pareja y juega básicamente con la oposición entre esencia y apariencia. En su intento por alejarse del regionalismo, algunas piezas se acercan a la alegoría y aún al didactismo.

Otro rasgo de este teatro, sobre todo el de Macaya y Escalante, es la persistencia de un punto de vista conservador y patriarcal. El único rol que se le asigna a la mujer es el de compañera sexual del varón. El hombre, por el contrario, aparece caracterizado por una profesión u ocupación. Al igual que en el teatro de Castro Fernández, en ese mundo cerrado en que se desea mantener a la mujer no hay ni siquiera hijos: predomina la pareja sola, familia reducida a su mínima expresión.

Información biobibliográfica

- Acuña, José Basileo (1897-1992). 1947: *Quetzalcoatl*, lírica. 1947-1962: *Intiada, Poema sagrado del Sol*, Trilogía lírico-dramática. 1953: *Proyecciones: ofrendas a Dionisio y Apolo*, lírica. 1958: *Cantigas de recreación*, lírica. 1962: *Rapsodia de América*, lírica. 1962: *Estampas de la India*, lírica. 1964: *Tres cantares*, lírica. 1971: *El soneto interminable, sonetos de amor y senectud*, lírica. 1971: *Entre dos mundos*, lírica. 1972: *Máscaras y candilejas*, teatro. 1979: *Simplemente poemas*, lírica. 1987: *Rimas plebeyas*, lírica.
- Agüero, Arturo (1907). 1940: *Romancero tico*.
- Aguilar Machado, Alejandro (1897). Ensayo: 1949: *Miscelánea*. 1950: *Historicismo o metafísica*. 1953: *La esencia del hombre y de lo humano*. 1956: *Impresiones de un viaje*. 1958: *Reflexiones sobre la muerte*. 1962: *Su voz en mí: la inmortalidad y otros ensayos*.
- Albertazzi Avendaño, José (1892-1964). 1910: *Fragmentos del alma*, lírica. 1918: *Bajo el azul*, cuentos. 1918: *Por los recodos del camino*, lírica. 1937: *Divagaciones, crónicas*, relatos. 1937: *Refugio espiritual*. 1962: *Canto a la amada viva y muerta*, lírica. Sf: *Frente a otros horizontes*. Sf: *Palabras al viento*.
- Amighetti Ruiz, Francisco (1907). Lírica y prosa lírica: 1936: *Poesía*. 1947: *Francisco en Harlem*. 1963: *Francisco y los caminos*. 1966: *Francisco en Costa Rica*.
- Araya, Carlomagno (1897-1979). Lírica: 1930: *Primavera*, 1941: *Cent*, 1943: *Medallones*. 1960: *Dos poemas*, 1962: *La gruta iluminada*. 1962: *Los giróvagos del numen*. 1965: *Bandera y viento*, 1967: *Itabo*, 1970: *Cal*, 1974: *Ocarina*, 1977: *Poema octogenario*.
- Azofeifa, Isaac Felipe (1912). Lírica: 1958: *Trunca unidad*, 1961: *Vigilia en pie de muerte*, 1964: *CanCIÓN*, 1967: *Estaciones*, 1969: *Días y territorios*, 1974: *Cima del gozo: pequeñas odas*, 1982: *Cruce de vía*.
- Barahona, Luis (1908). 1943: *Al margen del Mio Cid*, ensayo. 1953: *Glosas del Quijote*, ensayo. 1952: *Primeros contactos con la filosofía*, ensayo. 1952: *Antropología filosófica griega*, ensayo. 1952: *El gran incógnito*, ensayo.
- Bonilla, Abelardo (1898-1969). 1934: *La crisis del humanismo*, ensayo. 1944: *El valle nublado*, novela. 1945: *Letras costarricenses, selección y reseña de la historia cultural de Costa Rica*, publicado en Buenos Aires. 1957: "Tres conferencias sobre don Marcelino Menéndez Pelayo", publicadas en la *Revista de*

la Universidad de Costa Rica, 1957: *Historia de la literatura costarricense*, 1958: *Conocimiento, verdad y belleza*, ensayo. 1967: *América y el pensamiento poético de Rubén Darío*, ensayo. *Estilística del lenguaje costarricense*, ensayo.

Brenes, Fresia (1904), véase capítulo anterior.

Camino, Juan del (Octavio Jiménez) (1895-1979). 1929-1945: cuatrocientas setenta y siete publicaciones en el *Repertorio Americano*, ensayos y artículos. 1918: *Las coccinelas del rosal*. Sf: *La telaraña de Navidad*, ¿cuento? Sf: *Llegó la lluvia*, ¿cuento?

Cardona, Rafael (1892-1973), véase capítulo anterior.

Cardona Peña, Alfredo (CR-México) (1917-1995). 1944: *El mundo que tú eres*, lírica. 1944: *La máscara que habla*, cuento. 1946: *El secreto de la reina Amaranta*, cuento. 1949: *Valle de México*, lírica. 1950: *Poemas numerales*, lírica. 1952: *Los jardines amantes*, lírica. 1953: *Recreo sobre las barbas*, lírica. 1954: *Zapata*, lírica. 1955: *Poema nuevo*, lírica. 1955: *Primer paraíso*, lírica. 1955: *Semblanzas mexicanas*, lírica. 1959: *Mínimo estar*, lírica. 1959: *Oración futura*, lírica. 1959: *Poesía de pie*, lírica. 1960: *Poema a la juventud*, lírica. 1962: *La muerte cae en un vaso*, cuento. 1962: *Poema del retorno*, lírica. 1963: *Lectura de mi noche*, lírica. 1964: *Cosecha mayor*, lírica, antología. 1969: *Confin de llamas*, lírica. 1972: *Asamblea plenaria*, lírica; 1972: *Infinito S A*, teatro. 1976: *Primer paraíso y Poema del retorno*, lírica. 1980: *Anillos en el tiempo*, lírica. 1987: *Viñetas terminales*, lírica.

Castro Esquivel, Arturo (1904). 1927: *El tesoro del Rajah*, novela. 1927: *Minucias*, novela. 1931: *Junto al surco*, novela. 1934: *El médico del pueblo*, novela.

Centeno Güell, Fernando (1908-1993). Lírica: 1926: *Lirios y cardos*. 1928: *Carne y espíritu*. 1928: *Poesía*. 1950: *Signo y mensaje*. 1950: *Rapsodia de Aglaé. Andromos*. 1950: *Evocación de Xande: elegía en cuatro tiempos*. 1953: *El ángel y las imágenes*. 1960: *Ensayos poemáticos*. 1974: *Fábula del hosque*. 1975: *Intima búsqueda*. 1977: *Las danzas de Job*. 1985: *La estrella en el agua. Trigo segado*.

Chacón Trejos, Gonzalo (1890). 1928: *El crimen de Alberto Lobo*, novela. 1936: *Tradiciones costarricenses*, tradiciones.

Cruz Santos, Camilo (1890-1960) (Costa Rica - Colombia). 1914: *La iniciación*, teatro, coautor Francisco Soler. 1930: *La janda vacía, el hibelot y otros cuentos*.

Dobles, Fabián (1918). 1942: *Ese que llaman pueblo*, novela. 1943: *Aguas turbias*, novela. 1944: *Tú, voz de sombra*, lírica. 1946: *Una burbuja en el limbo*, novela. 1947: *La rescoldera*, cuentos. 1949: *Verdad del agua y del viento*, lírica. 1950: *El sitio de las abras*, novela. 1955: *Historias de Tata Mundo*, cuentos. 1955: *El jaspé*, cuentos. 1957: *El majijú y otras historias de Tata Mundo*, cuentos. 1960: *El targuá*, cuentos. 1962: *Los leños vivientes*, novela. 1965: *Yerbaramar*, lírica. 1966: *El violín y la chatarra*, cuentos. 1967: *En el San Juan hay tiburón*. 1972: *Cuentos*. 1989: *Los años, pequeños días*, novela.

- Dobles Solórzano, Gonzalo (1904-1984). 1956: *La raíz profunda*, lírica. 1927: *La voz de la campana*, novela. 1929: *Jardines olvidados*, lírica. 1933: *Estampas del camino*, lírica. 1937: *Luces de bengala*, poesía para niños.
- Elizondo, Víctor Manuel (1897). 1945: *Bajo el manto de Themis*, cuentos. 1936: *El granuja y otros dramas*, teatro infantil.
- Escalante, M. G. (1905). 1948: *Bruma*, teatro. 1948: *Juannine*, teatro.
- Estrada, Rafael (1901-1934). 1923: *Huellas*, lírica. 1924: *Viajes sentimentales*, lírica. 1925: *Los estudios estéticos*, ensayo. 1929: *Canciones y ensayos*, lírica.
- Echeverría Loría, Arturo (1909-1966). Lírica: 1937: *Poesías*. 1964: *Juan Rafael Mora, el héroe y su pueblo*. 1963: *Fuego y tierra*. 1964: *Himno a la esperanza*. 1965: *Elegía en una lágrima*. 1966: *Elegías desastillada*.
- Fallas, Carlos Luis (1909-1966). 1941: *Mamita Yunai*, novela. 1947: *Gentes y gentecillas*, novela. 1950: *Mi madrina*, novela. 1952: *Marcos Ramírez*, novela. 1967: *Tres cuentos*.
- Ferreto, Adela (1903-1987). 1978: *Crónicas de un tiempo*, relato autobiográfico. 1985: *Las fuentes de la literatura infantil y el mundo mágico*, ensayo. 1978: *Omar Dengo visto por cinco de sus discípulos*, coautora. 1987: *Mundo maravilloso*, ensayo.
- Gamboa, Emma (1901-1976). 1973: *Instante de la rosa*, lírica.
- González Gutiérrez, Luisa (1904). 1970: *A ras del suelo*, novela. S.f: *El pino joven*. S.f: *Una gira por la zona bananera*. S.f: *Tierra y paz: reforma agraria en Guatemala*.
- González Herrera, Edelmira (1904). 1946: *Alma llanera*, novela.
- Gutiérrez, Joaquín (1918). 1937: *Poesía*. 1938: *Jicaral*, lírica. 1947: *Cocorí*, cuento. 1947: *Manglar*, novela. 1950: *Puerto Limón*, novela. 1951: *Del Mapocho al Vistula*, crónica. 1967: *La URSS tal cual*, crónica. 1968: *La hoja de aire*, relato. 1973: *Murámonos. Federico*, novela. 1973: *Te conozco. Mascurita*, lírica. 1978: *¿Te acordás, hermano?*, novela.
- Herrera García, Adolfo (1914-1975). 1939: *Vida y dolores de Juan Varela*, novela.
- Jiménez, Max (1900-1947). 1926: *Ensayos*. 1928: *Unos fantoches*, narrativa. 1929: *Gleba*, poesía. 1930: *Sonaja*, lírica. 1933: *Quijongo*, lírica. 1936: *El domador de pulgas*, novela; *Revenar*, lírica. 1937: *El jaul*, narrativa.
- Jiménez Alpizar, Ricardo (1899-19??). 1932: *El alocrán*, teatro.
- Jiménez Quirós, Otto (1918). Novela: 1964: *El árbol criollo*. 1967: *El no iniciado*.
- Jinesta Muñoz, Carlos (1900-1979). 1930: *Tierra y espíritu*, ensayo. 1932: *Cromos*, cuento. 1949: *Bronces de México*, ensayo. 1947: *Mar y pensamiento*, ensayo. 1957: *La gran ciudad*, novela. 1968: *La España de mis días*, ensayo.
- Jinesta, Ricardo (1894-1968). 1914: *Martelo Silió*, novela. 1919: *Páginas de amor*, cuentos, con una novela corta: *El fracaso*, y *La muñeca del destino*, teatro.

- Luján, Fernando (1912-1967). Lírica: 1937-1938: *Tierra marinera*. 1941: *Poesía infantil*. 1963: *Oda a las ruinas de Copán y otros poemas*. 1963: *La flauta de piedra: poema*. 1964: *Anochece de otoño*. 1964: *Himno al mediodía*.
- Macaya Lahmann, Enrique (1905). 1935: *Preludio a la noche*, teatro, publicada en 1971. 1934: ensayo sobre Ricardo Jiménez. 1935-1938: *Estudios hispánicos*, dos tomos, ensayo. 1978: *Austeridad y cultura*, ensayo.
- Marín Cañas, José (1904-1981). 1928: *Rota la ternura*, cuento. 1929: *Lágrimas de acero*, novela. 1929: *Los bigardos del ron*, cuento. 1929: *Como tú*, publicada en 1932: como primer acto de la comedia del mismo título. 1931: *Tú, la imposible*, novela. 1934: *Coto*, novela. 1935: *El infierno verde*, novela. 1936: *Tragedia en ocho cilindros*, entremés costumbrista. 1942: *Pedro Arnáez*, novela. 1971: *Tierra de conejos*. 1972: *Ensayos*. 1981: *Valses nobles y sentimentales*. Sf: *El tesoro de la Isla del Coco*, comedia. Sf: *Pic-nic delikatessen*, teatro lírico. Sf: *En busca de candidato*, teatro.
- Marchena, Julián (1897-1985). 1941: *Alas en fuga*, lírica.
- Meléndez Ibarra, José (1913). 1983: *Los campesinos cuentan*, relatos.
- Murillo, José Neri (1910). 1965: *La isla de las orquídeas*, novela. 1910: *El retorno de las águilas*, teatro.
- Oreamuno, Yolanda (1916-1956). 1938: *El ambiente tico y los mitos tropicales*, ensayo. 1946: *Por tierra firme*, novela. 1961: *A lo largo del corto camino*, recopilación póstuma de cuentos, ensayos, artículos y cartas. 1949: *La ruta de su evasión*, novela.
- Orozco Castro, Jorge (1891-1967). 1938: *Germinal*, teatro, publicada en *Obras breves del teatro costarricense* en 1969.
- Pacheco, León (1902-1980). 1918: *Meditaciones al margen de Motivos de Proteo*, ensayo. 1919: *ensayos sobre Rafael Cardona*. 1920: *ensayos sobre Moisés Vincenzi*. 1921: *ensayos sobre Ventura Calderón*. 1948: *Lecciones de literatura*, texto didáctico. 1954: *El costarricense en la literatura nacional*, ensayo. [inédita] *Once grados latitud norte*, novela. 1966: *El hilo de Aridna*, ensayo. 1974: *Los pantanos del infierno*, novela. 1976: *Puertas adentro, puertas afuera*, ensayo.
- Picado, Teodoro (1900-1960). 1919-1920: *Rubén Darío en Costa Rica*, dos tomos. 1931: *La batalla del Vístula*. 1947: *Estudios históricos*. Sf: *estudio sobre Pablo Presbere*. Sf: *sobre la Unión Centroamericana*, coautor con Ricardo Fournier.
- Picado Chacón, Manuel (1910). 1951: *Sinfonía del camino en mi mayor*, lírica, 2ª edición. 1962: *Sonetos del amor, del olvido, de la muerte*, lírica.
- Prieto Tugores, Emilia (1902-1986). Ensayo: 1977: *Escritos y grabados*. 1978: *Romanzas ticomeseteñas*. 1981: *¿Por qué ticos?* 1991: *Mi pueblo*.

- Ramos, Lilita (1903-1988). 1949: *¿Qué hace usted con sus amarguras?*, ensayo. 1962: *Nueva York, metrópoli sideral*. 1963: *Donde renace la esperanza*, crónica. 1966: *Abnōjar, hidalgo y aventurero*, novela. 1978: *Fulgores de mi ocaso*, memorias. 1980: *Las voces truncas*, relatos. 1961: *Luz y bambalinas*, teatro.
- Reni, Aníbal (Eulogio Porras) (1895-1966). 1936: *Sacajunches*, cuentos. 1944: *Recados criollos*. 1923: *Serranías*, poesía. 1927: *Campiña huctar*, poesía. 1930: *Berilos*, poesía.
- Rojas Vincenzi, Ricardo (1906). Ensayo: 1927: *Mosaicos*. 1927: *Vida y obra de Luis Dobles Segreda*. 1929: *Crítica literaria*.
- Saborío Montenegro, Alfredo (1895-19??). 1938: *Juan Santamaría*, drama heroico en tres actos y verso. 1938: *La Virgen de los Angeles*, teatro. 1955: *Europa monumental: crónicas de viaje*. 1961: *Un viaje azul: crónicas viajeras*.
- Sáenz, Carlos Luis (1899-1983). Poesía: 1940: *Raíces de esperanza*, lírica. 1949: *Mulita mayor: rondas, cuentos y canciones de mi fantasía niña*, lírica. 1951: *Memorias de alegría: versos para niños*. 1982: *En lo que quedó el baile*, teatro. 1975: *Yorusti*, novela. 1976: *El viento y Dantel: versos para niños*. 1977: *Pilares del viento*, lírica. 1981: *El abuelo cuentacuentos*, cuento. 1981: *Nido de la canción*, lírica. 1983: *Libro de Ming*, lírica.
- Sáenz, Vicente (1896-1963). Ensayos: 1919: *La actitud del gobierno de Washington hacia las repúblicas centroamericanas*. 1920: *Traidores y déspotas de Centro América*. 1922: *Cartas a Morazán*. 1925: *Norteamericanización de Centro América*. 1927: *Intervención de los Estados Unidos en Centro América*. 1933: *Rompiendo eudenas: las del imperialismo en Centro América y otras repúblicas del continente*, y *América y otras repúblicas del continente*. 1936: *España en sus gloriosas jornadas de julio y agosto de 1936*. 1938: *España heroica*. 1942: *Elogio de Francisco Morazán*. 1944: *Centroamérica en pie*, y *Opiniones y comentarios de 1943*. 1946: *Paralelismo de la paz y de la democracia*, y *Actualidad y elogio de Juan Montalvo*. 1949: *Hispanoamérica contra el coloniaje*. 1954: *Vidas ejemplares hispanoamericanas: Morelos, Bolivia, Morazán, Montalvo, Martí*. 1955: *América hoy como ayer*, y *Martí: raíz y ala del libertador de Cuba*. 1956: *Hispanoamérica contra el coloniaje*. 1957: *Nuestras vías interoceánicas*. 1960: *Nuestra América en la cruz*.
- Sáenz Cordero, Jorge (1900). Lírica: 1928: *Koaba*. 1944: *Voces arcanas*. 1974: *Luciernagas*.
- Sulazar Álvarez, Raúl (1893-1936). Sf: *San José en camisa*, revista cómica, teatro. Sf: *Yo soy un descubridor*. *El despertar de don Juanito*, teatro. Sf: *A través de los años*, teatro. Sf: *Costa Rica en B.U.D.*, teatro. 1912: *El rubor del agua*, soneto. 1917: *Flor de alma*, teatro. 1917: *Fragmentos del alma*, coautor con José Albertzzi, *Mañana de primavera*, comedia lírica en un acto, con música de Roberto Campabadal. 1918: *Vórtice sonoro*, poema. 1929: *El hombre que buscaba el verdadero amor-La mujer que tenía en la boca el corazón*, teatro.

Salazar Herrera, Carlos (1906-1980). 1934: *El hombre solo*, cuento publicado en el *Repertorio americano*. 1936: *Cuentos*. 1947: *Cuentos de angustias y paisajes*. 1965: *Tres cuentos*.

Santos, Nínfa (1916), 1949: *Amor quiere que muera*, lírica.

Segura Méndez, Manuel (1895-1978). véase capítulo anterior.

Soler, Francisco (1893-1920). 1914: *La ilusión eres tú*, teatro, coautor con Carmen Lyra. 1914: *La iniciación*, teatro, coautor con Camilo Cruz Santos. 1918: *El resplandor del ocaso*, novela. *El último madrigal*, teatro. 1920: *El único cuento de hadas*, diálogo. 1914: *Los siete pecados capitales*, conferencia. SÍ: *Musgo de ruinas*, conferencia sobre la vida de Pedro de Bethancour.

Sotela Bonilla, Rogelio (1894-1943). véase capítulo anterior.

Thompson Quirós, Emmanuel (1908). 1928: *El castellano de Bosworth*, novela - 1932 *Bajo el sol de América*, novela. 1930: *Cuentos medievales*, cuento.

Ulloa Zamora, Alfonso (1914). 1955: *La espada de madera*, recuerdos. Lírica: 1953: *Alto sentir, persistencia en ti y otros poemas*. 1954: *Lograd conmigo el canto*. 1955: *Suma de claridades y Los sonetos del beso*. 1965: *Diez sonetos para Amarillis en su primer año*. 1981: *Diez canciones y tres odas para un hermoso pasado*. 1982: *Antología personal*.

Valladares, Roberto (1883-1920). véase capítulo anterior.

Villalobos, Asdrúbal (1893-1985). 1929: *Frutos caídos*, lírica.

Vincenzi, Moisés (1895-1964). Ensayo: 1920: *Crítica trascendental*. 1922: *Anhelos*. 1927: *América libertada*. 1937: *Lo espiritual en el cosmos*. 1956: *Preciosismo y salvajismo literarios*. 1957: *Los ídolos del teatro. Ensayo de inspección teatral*. 1957: *El teatro de H. Alfredo Castro Fernández. Ensayo de crítica ecuménica. y Conclusiones de un ensayo sobre teatro*. 1962: *Bandera blanca*. Novelas: 1924: *Atlante. Esbozo de novela fantástica*. 1931: *La Rosulía*, novela picaresca. 1935: *Pierre de Monval*. 1936: *La señorita Rodier*. 1940: *Elvira*. Lírica: 1947: *Las cumbres desoladas*.

Yglesias Hogan, Rubén (1904). 1935: *Tierras de sol*, Relato de costumbres. 1966: *Florilegio de poesías*. 1975: *La casona*, Relato de costumbres. Cuentos de espantos, cuento.

Zamora Elizondo, Hernán (1895-1967). Lírica: 1925: *Entre los niños*. 1927: *Aguja y ensueño*. 1929: *Las horas vagabundas*. 1930: *Ritmo doliente*. 1925: *Entre los niños*, cuentos infantiles. 1926: *Y el perro cayó muerto*, novela.

Fuentes utilizadas

Contexto cultural

- [1] Borges, Fernando. *Historia del teatro en Costa Rica*, San José: Imprenta Española, 1942.
- [2] Botey, Ana María y Rodolfo Cisneros. *La crisis de 1929 y la fundación del Partido Comunista*. San José: Editorial Costa Rica, 1984.
- [3] Fumero, Ana Patricia. *Manifestaciones escénicas en Costa Rica, 1880-1915*, tesis. Universidad de Costa Rica, 1994.
- [4] López-Calleja París, Alfonso. *Régimen legal de la censura de espectáculos públicos en Costa Rica*, tesis, Universidad de Costa Rica, 1974.
- [5] Maranghello, Daniel. *El cine en Costa Rica, 1903-1920*, San José: spi, 1988.
- [6] Molina, Carlos. *El pensamiento de Rodrigo Facio y sus aportes a la modernización capitalista en Costa Rica*, Heredia: Editorial de La Universidad Nacional, 1983.
- [7] Rodríguez Vega. *Los días de don Ricardo Jiménez*. San José: Editorial Costa Rica, 1971.
- [8] Rojas Bolaños, Manuel. *Lucha social y guerra civil en Costa Rica, 1940-1948*, San José: Porvenir, 1980.
- [9] Rojas González, José Miguel. *Costa Rica en el arte. Colección de artes plásticas*, San José: Banco Central de Costa Rica, 1990.
- [10] Shifter, Jacobo. *Costa Rica 1948. Análisis de documentos confidenciales del Departamento de Estado*, San José: Editorial Universitaria Centroamericana, 1982.
- [11] Vega Carballo, José Luis. *Orden y progreso: la formación del estado nacional en Costa Rica*, San José: Instituto Centroamericano de Administración Pública, 1981.

Literatura

- [12] Araya, Seidy. «La enajenación social de la mujer en *A ras del suelo* de Luisa González», *Revista iberoamericana*, LIII, 138-139 (1987) pp. 419-434.
- [13] Bonilla, Abelardo. *Historia de la literatura costarricense*, 1957. San José: Editorial Costa Rica, 1967.
- [14] González, Jézer. *Conceptos básicos de estilística*, San José: Editorial Fernández Arce, 1989.

- [15] **Monge, Carlos Francisco**, y otros. *La novela del ugro en Costa Rica*, mimeo, Universidad Nacional, 1978.
- [16] **Monge, Carlos Francisco**. *Códigos estéticos en la poesía de Costa Rica (1907-1967)*, tesis. Madrid: Universidad Complutense, 1991.
- [17] _____. «Estudio preliminar», en *Antología crítica de la poesía de Costa Rica*, San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1992, pp. 9-35
- [18] _____. «Prólogo», en Isaac Felipe Azofeifa, *Antología poética*, San José: Editorial Universitaria Centroamericana, 1994, pp. 7-14.
- [19] **Mora, Sonia**, Flora Ovares y Margarita Rojas. «Isaac Felipe Azofeifa, conciencia lúcida de la Costa Rica de hoy y del mañana», presentación al Premio Omar Dengo, 1988, Universidad Nacional.
- [20] **Mora, Sonia Marta** y Flora Ovares. «Con voz propia», en *Indómitas voces. Las poetas de Costa Rica*, San José: Editorial Mujeres, 1994, pp. 15-35.
- [21] **Ovares, Flora**. «Desmitificación y crítica: dos ensayistas costarricenses», *Revista iberoamericana*, LIII, 138-139 (1987) pp. 159-172.
- [22] **Ovares, Flora** y Seidy Araya. *Mario Sancho. El desencanto republicano*, San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1986.
- [23] **Ovares, Flora** y Hazel Vargas. *Trinchera de ideas. El ensayo en Costa Rica*, San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1986.
- [24] **Ovares, Flora**, Margarita Rojas, Carlos Santander y María Elena Carballo. *La casa paterna. Escritura y nación en Costa Rica*, San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1993. Los capítulos de *La casa paterna* correspondientes a las novelas *El jaul*, *Mamita Yunai* y *La ruta de su evasión*, fueron redactados por María Elena Carballo.
- [25] **Picado, Manuel**. *Literatura/Ideología/Crítica. Notas para un estudio de la literatura costarricense*, San José: Editorial Costa Rica, 1983.
- [26] **Rojas, Margarita**, Alvaro Quesada, Flora Ovares y Carlos Santander. *En el tinglado de la eterna comedia I. Teatro costarricense 1930-1950*, Heredia: Editorial de la Universidad Nacional, en prensa.
- [27] **Rojas, Margarita** y Flora Ovares. *En el tinglado de la eterna comedia II. Teatro costarricense 1930-1950*, Heredia: Editorial de la Universidad Nacional, en prensa.
- [28] **Román, Yolanda**. «Técnicas estructurales y literarias en la narrativa de Joaquín Gutiérrez». *Repertorio americano* VI (1979) pp. 25-45.
- [29] **Sandoval, Virginia**. *Resumen de literatura costarricense*, San José: Editorial Costa Rica, 1978.
- [30] **Viquez Guzmán, Benedicto**. *Cómo leer novelas*, San José: Nueva Década, 1986.