

V

El laberinto urbano

*Patria difícil. qué hiciste de Yolanda,
de Fausto Pacheco. qué
de Eunice Odio, de los que te amaron.*

Carlos Rafael Duverrán

Contexto histórico-cultural

La etapa posterior a la guerra civil de 1948 se caracteriza por el intervencionismo estatal en diferentes campos. En lo social, se tomaron medidas tendientes a mejorar la distribución del ingreso y aumentar la seguridad social. La clase media creció, lo mismo que los grupos consumidores. En lo económico se protegía la empresa, especialmente la que invertía capital extranjero y se ejecutaron programas de protección a medianos agricultores. En un plano institucional, se modernizó y amplió el estado para que cumpliera con las tareas anteriores [2].

Desde comienzos de la década de 1950 se dinamizó el llamado modelo de sustitución de importaciones. Este modelo se insertó dentro del proceso de integración económica centroamericana, comenzado en esas fechas por iniciativa de la Comisión Económica para América Latina (CEPAL), organismo de las Naciones Unidas. La integración se concebía como un proceso de industrialización, que debía superar los problemas del modelo agroexportador tradicional, básicamente la excesiva dependencia de un solo producto agrícola. Se pretendía que el país produjera los bienes que importaba de los países industrializados. Inicialmente, de acuerdo con los planes de CEPAL, la integración de la región centroamericana debía basarse en una planificación para evitar la concentración de empresas y ganancias en algunos de los países del Istmo y atenuar los efectos de la eliminación de barreras arancelarias. Se buscaba también corregir la duplicidad de las industrias de integración, para asegurar un mercado a sus productos [3]. Estados Unidos intervino condicionando su apoyo a ciertos requisitos que desviaban el desarrollo previsto. Estas restricciones se oponían a cualquier tipo de planificación o protección a las industrias de integración, e implicaban no producir bienes que compitieran con los productos de las compañías norteamericanas o que frenaran las ventas de productos importados de ese país [1]. Finalmente, el proceso de industrialización se redujo a la creación de una serie de industrias orientadas a distribuir productos norteamericanos.

En el plano cultural, el proceso de unificación económica estuvo acompañado de la tendencia a unificar el sistema educativo. Esta política se planteó en 1962 en un convenio suscrito por la Organización de Estados Centroamericanos. A partir de ese momento, se puso en práctica un programa, financiado por la AID y la Oficina regional de Centroamérica y Panamá. El proceso de integración edu-

Cultura y
educación

cativa se amplió en 1968, al adherirse Panamá al convenio. La meta final de 18 millones de libros para las escuelas primarias de la región estaba cubierta en 1973 [4].

En el país, en el campo de las publicaciones literarias apareció la revista *Brecha*, de orientación más específicamente literaria y artística que *Repertorio americano*. *Brecha* circuló entre 1956 y 1962, bajo la dirección del poeta Arturo Echeverría Loría, y en ella publicaron ensayistas y críticos literarios como Cristián Rodríguez, Isaac Felipe Azofeifa, León Pacheco y Abelardo Bonilla, de los que hemos hablado anteriormente. Sirvió a los escritores que empezaban a surgir en la época, como Ana Antillón, Jorge Montero Madrigal y Carmen Naranjo; divulgaba también semblanzas y homenajes sobre escritores desaparecidos, opiniones políticas y traducciones. Se interesaba de manera especial por recuperar los valores de la historia nacional y publicó, por ejemplo, *En una silla de ruedas* de Carmen Lyra, ensayos de Mario Sancho, textos inéditos de Carlos Gagini, Roberto Brenes Mesén, Joaquín García Monge y Yolanda Oreamuno. No estaban ausentes las letras americanas, con nombres como Antonio Caso y José Luis Martínez.

El teatro Esta época es testigo también del resurgimiento de la actividad teatral en el país. En 1950 se fundó el Teatro Universitario, como organismo oficial de la Universidad de Costa Rica, que desde el año siguiente empezó a representar obras del teatro universal. Un año después, Alfredo Sancho fundó el grupo Teatro Experimental y en 1956, el grupo Teatro de la Prensa de Costa Rica. En este mismo año apareció el Teatro Arlequín, que durante varias décadas, desarrolló una labor fundamental en el campo dramático. Otros grupos que aparecieron en estos años fueron el grupo Las Máscaras, el Grupo Israelita de Teatro y el Grupo de Teatro Experimental de la Caja. En 1968 llegaron al país los hermanos Catania, quienes tuvieron un importante papel como formadores, directores y actores, y al año siguiente se organizó el Primer Festival Cultural Centroamericano en el que se representaron obras teatrales clásicas y del istmo. Igualmente, se creó el Departamento de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica [6]. La creciente actividad relacionada con las artes dramáticas dio un nuevo impulso a la escritura para el teatro.

La literatura Los años de 1950 a 1960 presentan pocas innovaciones importantes en la narrativa; las obras publicadas, en términos generales, siguen la línea neorrealista de la década anterior. El panorama es muy diferente en la producción lírica: en este período se divulgaron importantes textos líricos del grupo que se ha definido como vanguardista; se inició la segunda generación de vanguardia, que se afirmará

como corriente dominante en la década posterior y que representa un momento de madurez y alto desarrollo estético en la historia literaria del país. En el decenio siguiente, es decir, durante 1960, adquirieron mayor importancia el cuento, la novela y el teatro; este auge se percibió sobre todo a finales de la década, anunciando la renovación que se fortalecería en los años de 1970.

El ensayo se especializa en las temáticas propias de disciplinas como la filosofía, el derecho, la historia, la lingüística, etc. Algunos de los textos de Carmen Naranjo como *Cain y Abel* y *Cinco temas en busca de un pensador* indagan problemas relacionados con el tema del ser costarricense, lo que también intenta Constantino Láscaris en *El costarricense* (1975). Ambos coinciden en la análisis de la identidad nacional a partir del estudio de ciertas frases o expresiones lingüísticas que caracterizan el habla costarricense. En el libro citado, Naranjo profundiza en cinco expresiones: «Ahí vamos», «Qué le vamos a hacer», «A mí qué me importa», «De por sí» e «Idiay». Estas le sirven como punto de partida para criticar duramente algunos comportamientos del costarricense promedio. Por su parte, Láscaris amplía la gama temática pues se interesa también, en un tono más coloquial, en los tipos de comida y bebida, los aspectos religiosos, culturales e ideológicos.

Un tercer ensayista destacado de este período es Luis Ferrero, quien se ha dedicado sobre todo al ensayo historiográfico y el estudio del papel de importantes figuras de la cultura nacional, como Joaquín García Monge, Roberto Brenes Mesén, Francisco Amighe-tti, Francisco Zúñiga y Max Jiménez. Igualmente ha examinado diversos aspectos del arte, incluido el período precolombino; posee también un estudio sobre el ensayo costarricense (*Ensayistas costarricenses*, 1971) en el que propone una interpretación del desarrollo de este género en el país.

Los artículos y los ensayos periodísticos de Manuel Formoso Herrera, aparecidos entre 1968 y 1992, se recogen en *De unicornios, política y planetaridad* (1993). En estos textos, a partir de una situación o una noticia concreta, se analizan comportamientos políticos y se proponen temas de reflexión de interés actual. Algunos ejemplos son «Postperestroika» y «La novísima izquierda». En otros momentos la reflexión se torna más lírica; por ejemplo en «Unicornios», a partir de la letra de una canción, el autor discurre amenamente acerca de personajes históricos que se escaparon de la existencia cotidiana.

La lírica

Desde mediados de la década de 1940 y durante los inicios de la siguiente se afirma con más nitidez el vanguardismo en la poesía costarricense. Este movimiento literario, ya plenamente consolidado en los años veinte en América Latina, tiene aquí entre sus principales exponentes a Eunice Odio, Salvador Jiménez Canossa, Alfredo Sancho, Victoria Urbano, Arturo Montero Vega y Eduardo Jenkins Dobles.

La
vanguardia

Con la vanguardia, el arte se concibe no como un medio para difundir o expresar emociones sino como el espacio en que surgen realidades hasta entonces desapercibidas. La obra artística ya no intenta reproducir una realidad externa, como sucedía en el realismo, sino que:

- se cree que la realidad está compuesta de varios niveles; por lo tanto, la pintura, la literatura, etc. presentan objetos fragmentados;
- algunos estratos de la realidad no se perciben de manera directa, por los sentidos: son los sueños, los pensamientos, los deseos, etc.;
- como los objetos y los seres están compuestos por varios estratos, también aparecen diferentes puntos de vista para observarlos;
- al aparecer técnicas como la fotografía, la pintura deja a ésta la tarea de la reproducción "realista", el retrato, el paisaje, etc.
- en vez de imitar lo hecho por la naturaleza, el arte ahora trata de crear como la naturaleza, de ser como ella, una especie de "máquina" que produce nuevos objetos. El poeta entonces se entiende como un "pequeño dios";
- el arte se orienta por la búsqueda de lo esencial. Esto explica el alejamiento de los temas nacionales y locales y el interés en la experimentación formal.

Eunice
Odio

En este contexto, la obra de Eunice Odio es una renovación de la lírica nacional y un alejamiento de las formas de expresión anteriores; buena parte de esa obra pertenece a la corriente vanguardista llamada surrealismo.

En algunos poemas se asiste a una mezcla de estilos: coloquial, poético, narrativo: de esta manera, la nueva poesía ofrece una idea fragmentaria de la realidad. Ocurre así, por ejemplo, en «Carta a uno que no vivió como quiso» (*Zona en territorio del alba* 1953), que une estrechamente el estilo coloquial con las imágenes novedosas:

*Hermano, amigo mío,
para ti esta carta que se hace esperar
como los renuevos del pecho en verano.*

*Te cuento que he pensado mucho en ti
te veo ahora con tu cuello enclavado
huyéndole al torso y a las manos:
[...]*

Un procedimiento de la vanguardia que se percibe en los poemas de esta autora es la descomposición de la figura y la recomposición con fragmentos que evocan sus rasgos esenciales:

*mi madre
con sus pasos de ternera boreal, traspasándola,
se incorporaba a la semana
ciñéndose el perfil,
la trenza,
la memoria,
la cintura en escombros de paloma,
[...]*

(«Recuerdo de mi infancia privada»,
Zona en territorio del alba)

En otros textos, la descripción del cuerpo humano mediante elementos naturales conduce a que el primero sufra una transformación que lo aproxime más que nunca al mundo animal o vegetal:

*[...]
Mi sexo como el mundo
diluvia y tiene pájaros,
Y me estallan al pecho palomas y desnudos.*

[...]

*Tú me conduces a mi cuerpo,
y llego,
extiendo el vientre
y su humedad vastísima,
donde crecen benignos pesebres y azucenas
y un animal pequeño,
doliente y transitivo*

(«Consumación», *Los elementos terrestres* 1948)

El surrealismo busca eliminar los contrarios y romper los límites entre la vida y la muerte, el pasado y el futuro, lo alto y lo bajo, lo

interior y lo exterior. Este afán se manifiesta constantemente: "¿Qué aguja cristalina te atraviesa y despierta los párpados, los astros?" («La Dama de bronce», *Territorio del alba y otros poemas* 1974). En este ejemplo, al aproximar los párpados (abajo) y los astros (arriba), se elimina la oposición entre alto y bajo.

El deseo de aproximar niveles de la realidad que normalmente percibimos como alejados explica el gusto por imágenes y metáforas que comparan elementos muy disímiles:

como ríos de cisne sin contorno

(«Recuerdo de mi infancia privada»)

*Tú, continuación del fuego
pedestal de la nube
desinencia de la mariposa*

(«Satchmo Liróforo»,

Territorio del alba y otros poemas)

*Pozo donde mi boca
desmedida resbala
como torrente de paloma
y sal humedecida*

(«Canción del esposo a su amada»,

Los elementos terrestres)

El propio hecho de escribir es un tema común e importante en esta poesía; este tema se trata en «Declinaciones del monólogo» (*Zona en territorio del alba*). En este poema el yo lírico se esfuerza por penetrar en el fondo de sí mismo:

*Arqueándome ligeramente
sobre mi corazón de piedra en flor
para verlo,
para calzarme sus arterias y mi voz
en un momento dado*

Además, el hablante se describe a sí mismo como un espacio, su cabellera se convierte en el mar:

*Entre mi pelo, a la deriva,
un remero azul
confundido,
busca un niño de arena.*

Sucede como en algunas pinturas de Salvador Dalí, en las que la figura humana adquiere las dimensiones del paisaje natural. Aquí, además, la figura humana es un espacio a través del cual desciende el propio yo:

Y bajo más,

*a las inmediaciones del aire
que aligerado espera las letras de su nombre
para nacer perfecto y habitable.*

Bajo,

desciendo mucho más,

¿quién me encontrará?

El descenso a la propia interioridad implica un desdoblamiento: el yo es el sujeto que desciende pero, a la vez, es el espacio por el cual se desciende. También es quien contempla este descenso y habla de él. Es decir, que el desdoblamiento permite al hablante mirarse a sí mismo, contemplar sus propias actuaciones. Sucede como en el sueño, cuando uno mismo se observa en diversas actuaciones. Esta cercanía de la experiencia poética con el acto de soñar explica la presencia de imágenes irracionales, como son muchas veces las del sueño:

*Sosteniendo sus tribus de olores
con un hilo pálido,*

*contra un perfil de rosa,
en el rincón más quieto de mis párpados
trece peregrinos se agolpan.*

El descenso del yo en sí mismo tiene como objetivo llegar a un centro interior: "porque estoy bajando al fondo de mi pequeñez/a la raíz complacida de mi sombra". Este centro es el lugar del corazón y de la voz.

Es decir, en este centro el yo desea encontrar, en aislamiento, su voz, la poesía. Al hacerlo, habrá integrado todos los niveles de su ser: "Me calzo mis arterias y mi voz". La acción de calzarse remite a los pies (lo inferior), las arterias al corazón (lo central) y la voz a la garganta, la cabeza, lo superior. Así, el descenso no implica la depresión ni la muerte. Es un descenso para subir o renacer luego, como se comprueba en los últimos versos:

y no tenga yo que irme y dejar mi gran voz,

*y mi alto corazón
de piedra en flor*

En estos versos, la alusión a la gran voz (la poesía), al alto corazón y al florecer de la piedra aluden a una ascensión, a un renacimiento.

Otro elemento importante de la vanguardia es la presencia del erotismo, que en Eunice Odio a veces habla del descubrimiento del cuerpo femenino [20]:

*Sobre los muslos te pusieron
racimos de ira y vocación de besos.
Yo haré que de tus muslos
hayan manojos de agua
y entrecortada espuma.
y rebaños secretos*

(«Canción del esposo a su amada»,
Los elementos terrestres)

En este caso, además, el poema recupera imágenes antiguas de la poesía amorosa, como las que se inspiran en el *Cantar de los cantares*.

Aparece también la temática de la violencia, aludida en imágenes que distorsionan la representación placida del mundo:

*Son puertas que a lo largo del alma me golpean.
No me hables de esas puertas, amigo, no me hables:
porque yo conozco sus goznes coronados de ira,
sus barrotes limados por el cielo*

(«Recuerdo de mi infancia privada»,
Zona en territorio del alba)

De esta manera, la poesía de vanguardia se refiere a otras dimensiones de la existencia: la iluminación del mundo del inconsciente, la recuperación de la fuerza psíquica, el acercamiento de dimensiones alejadas. Las imágenes desconcertantes y airevidas construyen esta nueva visión de la realidad.

A partir de la década de 1950 se da a conocer una nueva generación poética que seguirá publicando a lo largo del período y cuya obra completa la renovación de la lírica costarricense. Entre ellos se encuentran Virginia Grütter, Ana Antillón, Carmen Naranjo, Mario Picado, Jorge Charpentier, Carlos Rafael Duverrián, Rosita Kalina, Ricardo Ulloa Barrenechea, Antidio Cabal, Raúl Morales y Carlos Luis Altamirano [7].

El paisaje
lírico

En los poemas de esos años se profundizan algunos procedimientos poéticos propios de la escritura vanguardista: por ejemplo, la tendencia a espacializar a los participantes de la comunicación lí-

rica. En «Poema» de Ricardo Ulloa Barrenechea, los amantes se describen como objetos del paisaje marino:

*Deja, deja que hese,
acaricie como mar inmenso la juventud de tus pétalos.
Que mis remos hogueen en tu boca,
en tu cuerpo descansados se reclinan y se duermen
en las ondas de tu carne.
[-.]*

(*Corazón de una historia* 1962)

El hablante se autodescribe como mar y barco y la amada aparece como flor y también como mar. Un procedimiento similar ocurre en el poema siguiente de Jorge Charpentier:

*Sin un barco mío qué haré,
Tú tan llena de mar
y yo con un velero.
[...]
Siempre pones océanos
cuando voy a decirte
que dejaré los cielos
y que estaré contigo
en las arenas tuyas,
en tu cuerpo final.*

(*Tú tan llena de mar y yo con un velero* 1984)

Los amantes aparecen separados, en dos espacios distintos del paisaje marino: el hablante en el cielo y la amada en la playa o el mar. Otro objeto de este paisaje, el barco, se añora como el medio para lograr la unión.

En «Mujer en el crepúsculo» de Carlos Rafael Duverrán, la amada se integra en el paisaje contemplado y se identifica con un momento del día que se puede percibir mediante cambios de aquel (el atardecer):

*Mujer, tus ojos caen de la primera estrella,
y ondea suavemente tu cabello en los mástiles
que aún arden rojamente contra el hondo crepúsculo.
No cres aún la noche, pero tu cuerpo tiembla.*

(*Lujosa lejanía* 1958)

Aquí se relaciona a la amada con un espacio y un momento del día (el cielo, el barco, el atardecer). Esto se logra mediante el énfasis en los aspectos visuales: la referencia a la mujer se hace mediante la

alusión a partes de su cuerpo (ojos, cabello), para explicar cómo arden los mástiles se recurre a un color (rojante), se califica una parte del día (lo temporal) por medio de una característica propia del espacio (el hondo crepúsculo).

También se espacializan conceptos abstractos o temporales. Por ejemplo, en «Umbrosos y serenos no se van los años», de Jorge Charpentier, el tiempo -mencionado explícitamente con "años"- se transforma en un paisaje (los años umbrosos, que dan sombra):

*Umbrosos y serenos no se van los años
porque es antiguo ciego el rato de la encina,*

[. . .]

*Pero no son así las noches que tú demoras
contra un reloj de rosas.*

(Poemas de la respuesta 1977)

La fuentes
clásicas

Además, la selección misma del adjetivo recuerda la literatura clásica española. También la referencia a las rosas, en relación con el tiempo, alude a un tópico tradicional de la lírica, el carácter efímero de la belleza y la fugacidad de la vida. La presencia de la encina remite a la literatura clásica latina, en la que este árbol se relaciona con la creación poética.

Con estos ejemplos se percibe otro rasgo característico de la poesía de estos años, la interrelación con la literatura anterior, por ejemplo, con la poesía del Siglo de oro español. En el caso de Ana Antillón, un poema como «Si me envuelve la niebla, yo me elevo» se construye con la forma del soneto tradicional al que se agrega un cuarteto; en «Salta el ciervo nervioso en las laderas», se reelabora el motivo simbólico de ese animal, característico de la poesía de San Juan de la Cruz.

En general, estos poetas se distinguen por su reelaboración consciente de temas y motivos de la literatura universal. Sucede así con el poema «Invitación» (*Tiempo grabado* 1981) de Carlos Rafael Duverrán:

*Ante el infinito desierto del No
que es la eternidad, nada cuesta
la concesión de un sí pasajero,
esa aceptación fragante de lo efímero.*

*Porque estaremos separados
un largo día eterno
y es nuestro el breve.
Celebremos.*

El poeta desarrolla el antiguo motivo literario llamado "carpe diem". Esta expresión se traduce "aprovecha el instante" y consiste en un llamado al disfrute del momento presente dada la fugacidad de la belleza y la vida. La imagen preferida en la lírica occidental para representar la fugacidad de la belleza ha sido la rosa. En el poema de Duverrán permanece su presencia mediante la apelación a su perfume: "esa aceptación fragante de lo efímero". Con gran acierto, la fragancia ya no es un atributo de la Amada ni de la flor sino de la palabra que acepta la propuesta.

No parece entonces casual que en estas poesías se realice, en los mismos textos, una reflexión acerca del lenguaje poético, por ejemplo, en el siguiente poema de Carmen Naranjo:

*Desde donde nace la voz,
la voz plena, sin ortografía ni sintaxis;
la voz plena, sin los etéreas de la impotencia;
la voz plena sin los énfasis angustiosos
[...]*

(*Canción de lo ternura* 1964)

Otro caso es «Arte poético» de Mario Picado:

*Para escribir un poema
primero se barajan las palabras
-se toman las abstractas-
y se ponen en rima de futuro.
Después se acercan los conceptos imposibles
y se entremezclan
con algún recuerdo de la infancia.
[...]*

(*Absurdo usombro* 1982)

Otra tendencia de la poesía anterior que se acentúa en estos años es la referencia al mundo interior mediante la descripción de espacios exteriores. Esto puede verse en «Es árbol triste, seco y deshojado», de Ana Antillón:

Ana
Antillón

- 1. Es árbol triste, seco y deshojado,
añoso y pensativo tronco,
rasgando los cabellos a las nieblas,
mirándose en un charco pantanado.*
- 5. sorbiendo al trueno el resonido ronco,
verdugo destumbrado de tinieblas.
Es un triste árbol: crece y no se muere,
con las raíces en la arena*

*y arraigadas las hojas en el viento;
10. caído espectro que en la luz se hiere,
herida sombra que en luces se envenena,
envenenada fuerza de lamento.*

(Antro fuego 1955)

En este poema, aparentemente se describe un árbol pero, al hacerse, hay una autodescripción del hablante. La referencia al árbol se da en dos momentos del poema (versos 1 y 7). lo que divide el texto en dos partes. Aunque en las dos el árbol aparece descrito negativamente, hay diferencias entre ambas partes que se muestran, por ejemplo, en el plano gramatical. Mientras en la primera predominan los adjetivos y sólo hay un verbo, en la segunda sucede lo contrario:

- (v.1): Es árbol triste, seco y deshojado.
- (v.7): Es un triste árbol, crece y no se muere.

Una diferencia más profunda se relaciona con la personificación de la naturaleza, especialmente el árbol. Por ejemplo, el árbol rasga los cabellos a las nieblas, se mira en el charco, sorbe el resonido ronco del trueno; también, se personifica como un espectro, una sombra y una fuerza.

Ahora bien, este árbol se presenta de dos formas en cada parte del poema: en la primera, como un ser activo (rasga, se mira, sorbe y es verdugo de las tinieblas); en la segunda, aunque sea el sujeto gramatical, aparece más pasivo: "caído espectro", "herida sombra", "envenenada fuerza".

Las dos partes del poema aluden también a dos planos del espacio: lo alto, donde está la copa del árbol, y lo bajo, donde se encuentran las raíces. Esta distribución espacial se complica, lo superior (hojas) tiene rasgos de lo inferior (raíces): "arraigadas las hojas en el viento".

Por medio de procedimientos como los descritos, el poema de Antillón reitera la idea de la dualidad: se divide en dos partes, alude a dos planos espaciales, el árbol es al mismo tiempo activo y pasivo. Lo anterior alude al tema del doble, que se refuerza en la referencia del espejo y la contemplación: "mirándose en un charco pantanado".

Sin embargo, hay algo más: el árbol se encuentra en un lugar -el agua- cuyos elementos remiten al símbolo de la transformación mística: el charco, el pantano, el agua turbia, aluden al origen de una evolución, a un proceso de cambio. Por otro lado, hay dos versos que aluden a la luz: "verdugo deslumbrado de tinieblas" y "herida sombra que en luces se envenena". La luz simboliza el estado más alto de la experiencia mística, la meta del cambio. Se trata, por lo tan-

to, de un proceso de transformación que no está terminado, de ahí que el sujeto aún esté dividido, pues no ha integrado aún su identidad.

También en textos de otros poetas se elabora el problema de la identidad del sujeto mediante su desdoblamiento: el yo hablante se interroga y se duplica en un tú. Como es característico de los textos en que aparece el tema del doble, algunos de los motivos preferidos son el del espejo, el agua y la mirada.

*Ahí,
cerca de los altos muros,
hay una casa oscura:
sobre la puerta flores
y en el salón espejos.*

*Ahí,
en esa casa oscura,
un animal sublime
empieza a padecer,
y se extienden los ojos,
se baja la mirada.*

(«Ahí». *Poemas de la respuesta* 1977)

En este poema de Jorge Charpentier, el texto se presenta en dos estrofas de estructura semejante (ambas empiezan con la misma palabra, que es la del título); la segunda agrega un verso más, al tiempo que introduce en la casa -que se describe desde el inicio- a un habitante, el "animal sublime". Sin embargo, no se indica explícitamente que se trata del mismo sujeto que habla -y que observa el exterior-. La mención a los espejos, los ojos y la mirada sugiere que la realidad de la que se habla es, al mismo tiempo, una realidad que se observa. Además, el proceso de desdoblamiento se puede entender en el significado simbólico de los objetos descritos, sobre todo, la casa, como símbolo del cuerpo o del ser individual, y el espejo, símbolo de la conciencia y objeto que sirve para reflejar y, por lo tanto, para desdoblar lo real reflejado.

En «La ventana» (*Poesía de este mundo* 1973) de Virginia Grütter el texto se dirige a un interlocutor explícitamente formulado.

Virginia
Grütter

*Tenías dos pechos iguales que yo
Y el pelo largo igual que yo
Y la boca pintada como yo la quería
Y usabas falda igual que yo
De tela floreada igual que yo
Y llevabas sandalias como yo*

Y te arrastraban dos policías
Y dabas gritos en mitad de la calle
Y llevabas de rastras las sandalias
Y te sangraban los pies
Y desde adentro me llamó mi abuela
Y vino
Y cerró la ventana
Y me arrastró del pelo
Hasta lo más oscuro de la sala.

Este otro se describe con rasgos que lo asemejan al hablante: "Tenías dos pechos igual que yo/ y el pelo largo igual que yo". Se trata de dos muchachas, una de las cuales contempla a la otra desde la ventana de su casa: una de ellas está adentro de la casa y otra afuera. Además, se distinguen por otros rasgos muy importantes: la que está afuera tiene la boca pintada, que es algo deseado por la que se encuentra adentro; de la primera se mencionan los pies sangrantes, no así de la segunda. Las diferencias entre ambas muchachas se pueden sintetizar como sigue:



Como se puede observar, el Yo es un sujeto pasivo (le gritan) mientras que el Tú es activo (grita). Además, la hablante parece ser más joven, no tenía la boca pintada. Puede deducirse que ésta habla de una prostituta y, por lo tanto, la diferencia entre ambas remite al tema de la sexualidad, lo que queda confirmado con el simbolismo de los pies y el calzado. Estos símbolos, que identifican a la persona y que significan también el dominio del mundo por parte del sujeto, remiten al simbolismo sexual. De esta manera, aluden a la madurez, cualidad que tiene la interlocutora pero de la que carece la hablante.

Pese a estas diferencias sobre ambas se ejerce una represión: "y te arrastraban dos policías" / "y [mi abuela] me arrastró del pelo". En el caso de la prostituta, se trata de un poder ejercido en el plano social, que aquí se equipara con la represión en el plano familiar. De esta forma se introducen en la lírica problemas propios del ámbito social, percibidos desde una óptica crítica. Otra cualidad de este poema es la

inclusión de un estilo narrativo: se cuenta un acontecimiento sucedido en el pasado. Este procedimiento será profundizado en la lírica posterior y constituye una innovación propia de la lírica de Grütter.

El desencanto con que se percibe el mundo amenazado por el desorden y la ausencia de sentido se ha citado como característico de esta generación [7]. La angustia no solamente aparece al mostrar la realidad exterior sino que afecta al propio sujeto, como se puede apreciar en poesías como «Autorretrato» y «Y qué hay de mí» de Virginia Grütter [9]. El mundo deja de ser así un lugar tranquilo:

Desencanto
y denuncia

*Hay una vasta selva de caminos quebrados,
de trozos de ventana,
de nombres en pedazos,
[...]
y un kindergarden
inundado en lágrimas,
y una casa sin amo.
[...]*

(«Camino y promesa», *Dame la mano* 1954)

Parte del desencanto se proyecta en la visión de la infancia y la familia, como sucede en algunos poemas de Charpentier y Grütter. Se critican las figuras familiares como la de la madre y el padre, se denuncian sus roles dominantes:

*Pregunto a los adultos
de qué venganza oscura, dolorosa,
nos tuvieron que hacer pretextando el amor*

(Charpentier, «Pregunto a los adultos»,
Poemas de la respuesta 1977).

Asimismo, aparece en textos de casi todos estos poetas la temática política, de lo que son ejemplos el poemario de Virginia Grütter *Cantos de cuna y de batalla* (1994) y *Abril de Juanito Mora* (1986) de Antidio Cabal. También en el poema «¿Quién es quién en esta tierra?» de Carmen Naranjo se denuncia un estilo de vida consumista y superficial, con una fuerte apelación final al propio lector:

*¿Quién es quién en esta tierra
en donde sólo importa
la credencial
la tarjeta de crédito
[...]
¿quién es quién en esta tierra*

de momentos voraces
[...]
en que se titule y véndase
en que se promueva
y muérase sin molestar?
[...]
¿quién es quién en esta tierra
dentro de circunstancias y apodos
dentro de acomodados y alambradas
dentro de por sí y para qué
dentro de a mí qué me importa
[...]
dentro del quién es quién
y quién sos vos?

(Homenaje a don Nadie 1981)

En poemas de esta misma escritora, la política alcanza la denuncia ecologista, por ejemplo, en «Mi guerrilla»:

Y la tierra queda herida, inmutable,
lame su sangre, cose sus cicatrices,
llora silente su esterilidad
y con lágrimas engendra primaveras
porque es hiladora de hojas secas
para vestir de faldones verdes
corredores de gula y hambre
[...]

(Mi guerrilla 1977)

No se trata solamente de profundizar una postura crítica o hacer una denuncia política; esta actitud se acompaña de ciertas innovaciones del lenguaje literario, como son la utilización de un discurso narrativo, el empleo de palabras de uso cotidiano y la presencia de formas de tratamiento coloquiales. Como sucederá con la generación siguiente, se logra un efecto de sencillez que, junto con el manejo de composiciones como el epigrama, refuerza la denuncia. Véase el siguiente ejemplo «Patria difícil qué hiciste de Yolanda» (Tiempo grabado 1981) de Duverrán:

Patria difícil, qué hiciste de Yolanda,
de Fausto Pacheco, qué
de Eunice Odio, de los que te amaron,

*Qué harás de todos los artistas, si para
ti lo que hace un administrador o cualquier
político vale más que una Obra.*

La ampliación de los temas tratados por el lenguaje lírico otorga ya un valor nuevo a este grupo de poetas. Si además de esto se agrega el valor estético que posee buena parte de su producción, se puede concluir que este momento constituye una etapa fundamental de la historia de la poesía costarricense.

La narrativa

El desarrollo de la literatura de un país no es siempre homogéneo o lineal. Obras aparecidas en el mismo período muestran reacciones distintas frente a situaciones compartidas por sus autores. Incluso, un mismo escritor puede ser el autor de textos bastante distintos literariamente. Precisamente, la riqueza de una época consiste en la coexistencia de diversas respuestas estéticas, algunas de las cuales pueden ofrecer renovaciones más radicales.

Por estas razones, el panorama de la narrativa del grupo que se estudiará a continuación presenta diferentes grados de adscripción a las nuevas estéticas literarias de la época. En el tomo *Al paio y otros cuentos* (1965) de Jorge Montero Madrigal, por ejemplo, es patente la huella de la obra de Marín Cañas y Salazar Herrera. Comparten cierto telurismo, el gusto por los paisajes abiertos, descritos con economía expresiva y medios cromáticos, el tipo de situaciones y personajes seleccionados, todo logrado en un tipo de relato técnicamente acertado.

Al paio

En uno de los cuentos de ese libro, «Temporal», se cuestiona el asesinato al presentarlo como un acto inocente, producto de una interpretación ingenua del discurso católico. Los protagonistas son José María Tecún y Gaspar Sum, a quienes el cura de su iglesia les predicaba que Dios castiga la maldad humana "y eran palabras llenas de verdad, como todas las que él dice". El pueblo vive un temporal que no acaba y sus habitantes empiezan a sufrir el hambre. La inundación no puede ser sino un castigo de Dios, piensan los indios, pero también la gente buena sufre el castigo. De este modo, abrumados por las lluvias incesantes y el temporal sin fin, deciden acabar con lo que ellos creen que es la causa del castigo divino: las gentes malas del pueblo, es decir, los adúlteros, los que les robaban las co-

sechas, la autoridad represiva, los burócratas que los engañaban, los hombres blancos. Y así, cuando los indios deciden tomar la justicia en sus manos, deja de correr agua blanca y en la sangre que la sustituye, aparecen los cadáveres blancos hinchados. Pero el temporal acaba y aparece de nuevo el sol.

En el cuento citado, el carácter ejemplarizante que a veces poseen los cuentos de Salazar Herrera, se convierte en alegórico en los de Montero Madrigal. En Salazar, se presentan situaciones que, por su carácter general, superan el costumbrismo y adquieren significación humana; Montero selecciona situaciones similares pero, en algunos casos, la interpretación tiende más a abarcar aspectos sociopolíticos.

El relato «Costa y sierra» se ubica en el tiempo del último episodio militar del país. El enfrentamiento entre dos hombres, un padre y un hijo, sirve para ofrecer una interpretación original de la guerra civil de 1948 y cuestionar el concepto de la guerra, la muerte y el homicidio legal y su relación con la ideología machista.

Los personajes provienen de distintas geografías del país, se enfrentan sin conocerse y uno mata al otro. El acontecimiento histórico se vislumbra indirectamente pues lo que interesa en el cuento es subrayar la absurdidad de la guerra, la eliminación entre hombres iguales quienes, incluso, ignoran el motivo de su presencia en el conflicto armado. Sin embargo, y esto es un logro estético del cuento, esta tesis no se afirma explícitamente sino que el lector debe deducirla del relato de los acontecimientos.

Pedro Juan es habitante de la costa, padre de un niño pequeño; un día cualquiera su capitán lo llama para integrarse con los otros de la cuadrilla del muelle en un grupo que va al frente de batalla. Su oponente, Miguel García, es de la montaña. Aunque no tenga edad, se alista: desea mostrar su hombría, especialmente ante su padre. De varias maneras, el cuento se enriquece con la oposición entre mundo femenino y mundo masculino, al cuestionar el machismo subyacente en la guerra.

El cuento termina frente al mar, en un movimiento circular que alude a un destino compartido por los dos hombres: el relato empieza con la vida de uno, sigue con la del otro y termina con la del primero. Al hacer este giro, se cambia el punto de vista: del enfoque sobre Pedro Juan, se pasa al enfoque sobre Miguel. El aspecto técnico subraya el efecto semántico de estar hablando acerca de dos hombres equivalentes. Si el texto, al hablar de Miguel, hubiera seguido haciéndolo desde la perspectiva de Pedro Juan, aquel habría sido presentado como un "otro", un extraño. La muerte de Pedro entonces habría adquirido el sentido de un asesinato y no de un fratricidio. Pero la narración iguala a ambos hombres y así la muerte de uno de

ellos a manos del otro termina siendo una acción entre iguales. Parece entonces que el texto preguntara al lector si algo semejante tiene sentido.

Además, si bien Pedro y Miguel provienen de dos espacios distintos, al aparecer en papeles familiares complementarios (uno padre y otro hijo) integran en este sentido una familia. La guerra civil de 1948 se visualiza aquí como el enfrentamiento de padres e hijos, y se sugiere que pudo haber sido producto de una mala interpretación de parte de los protagonistas.

Tanto los cuentos de Montero Madrigal como una parte de la narrativa de Alberto Cañas y de Julieta Pinto comparten el hecho de mantenerse relativamente distantes de las técnicas vanguardistas predilectas de otros narradores del mismo período. Lo anterior no impide que al mismo tiempo planteen problemas comunes, como por ejemplo, la introducción del espacio urbano. En *Una casa en el barrio del Carmen* (1965) de Alberto Cañas una pareja de hermanos solterones vela por los valores del pasado familiar. Cuando ya no pueden impedir más la venta de la casa, hay una solución inesperada: el niño protegido por los solterones, ahora un pudiente hombre de negocios, logra que el gobierno expropie la casa para convertirla en un centro nacional.

Si bien en la narrativa costarricense anterior, el espacio de la casa familiar había servido para concentrar simbólicamente la nación, en la narrativa y el teatro de estos años esto se manifiesta de forma peculiar. Ahora, además, el espacio de la casa se va a utilizar para concentrar el tiempo. Así, en el relato de Cañas los muebles, las plantas y las distintas partes de la casa -llamada, de modo bastante obvio, "La República"- simbolizan el pasado nacional. El país no se concibe únicamente como un lugar determinado sino también como una historia común y la casa familiar se imagina como el refugio de los verdaderos valores de la historia patria.

La presencia del tiempo histórico en esta novela hace que predomine una descripción realista del espacio: en efecto, interesa la arquitectura y los estilos, así como las formas de comportamiento y habla. Estas descripciones detalladas del entorno de los personajes revelan la posición social a la que pertenecen:

La casa era ancha y esquinera (...) [tenía] un patio interior rodeado por la medianera y tres corredores, y sembrado de helechos casi gigantes y de pacayas que eran la reliquia de una época efímera, cuando tener pacayas en el patio era señal de elegancia y buen vivir.

*Una casa
en el
barrio del
Carmen*

El hecho de que la casa esté custodiada no por una familia sino por dos hermanos sin descendencia, impide la posibilidad de reproducción de la genealogía familiar. La ausencia de hijos y el carácter relativamente cerrado de la casa, amenazada por el avance de la ciudad, acercan la novela de Cañas a tendencias de la narrativa moderna que se estudiarán con escritores de este mismo grupo. Sin embargo, el desenlace del conflicto es más bien previsible y voluntarista, lo que no es obstáculo para que la imagen final logre un efecto interesante al relacionar una pintura con la sensación de decadencia de una clase social.

«La vieja
casona»

En contraste con la novela de Cañas, en el cuento «La vieja casona» (*Si se oyera el silencio* 1967) de Julieta Pinto desaparece toda mención del tiempo histórico: el tiempo es totalmente natural, no está marcado por la historia. Tampoco hay una amenaza externa contra la casa ni sus habitantes. El tiempo natural, dentro de la casa, se señala con el ciclo de la maternidad, y, fuera de ella, por el ciclo de las estaciones: "el ciclo de las estaciones continúa y el verano precede al invierno como mis padres me precedieron a mí".

En «La vieja casona», no hay interés en la descripción realista ni tampoco se establece ningún tipo de relación entre el mundo material y la clase social de la protagonista. Esto puede derivarse del hecho de que el tiempo tiene carácter natural y no histórico. Más bien, la casa aparece personificada: "su esqueleto se enderezó como el de un abuelo ante la figura erguida de su nieto", y a lo largo del cuento es posible identificarla con la mujer, casi con la Mujer, como arquetipo.

La protagonista limpia y vuelve habitable la vieja casa familiar, que se anima y rejuvenece con las nuevas presencias: "Ya no temía al tiempo. Se sintió tan joven como recién construida (...)". Así, la protagonista asume la función de madre, como parte de su identidad, y como en el pasado lo hicieron su madre y su abuela. En el cuento de Pinto, entre las generaciones no hay conflicto, entre la protagonista y sus predecesoras la relación es armoniosa, a diferencia de lo que sucede en otras obras de la época.

Como se vio anteriormente, la narrativa costarricense escrita en las décadas de 1940 y 1950 se mueve dentro de una estética realista. De acuerdo con ésta, el mundo se percibe como exterior y separado del sujeto. La realidad es explicable, está organizada según leyes objetivas, lo cual hace posible la acción humana sobre ella. Igualmente, la lengua se concibe como un medio para expresar la interioridad individual o para representar la realidad externa. En consecuencia, el principal valor que se otorgaba a lo literario era ser vehículo de conocimiento y documentación de la realidad.

A propósito de la lírica de esta época, ya se observó cómo varió esta concepción del arte. Algo semejante sucedió en la narrativa, en diferentes grados:

- las novelas y los cuentos incluyen, como parte del mundo representado, los contenidos de la conciencia;
- ésta se representa básicamente mediante un fluir de palabras;
- los acontecimientos relatados, en consecuencia, no siempre obedecen a un orden cronológico o causal; a veces el relato los ordena por asociación;
- el tiempo, igualmente, deja de ser lineal.

Además, los acontecimientos vividos por los personajes aparecen deformados por la visión de quien relata. Al no existir un mundo único y ser más bien la realidad algo múltiple e incognoscible en su esencia, se multiplican las visiones posibles sobre ella. En correspondencia con lo anterior, el espacio donde ocurren los hechos es múltiple y variado, no aparece ordenado sino más bien como un laberinto. El sujeto, al no poder actuar sobre una realidad externa, se siente más bien envuelto o agredido por ésta. Es por eso que en estas novelas predominan los espacios cerrados o circulares, como el interior de las casas y los laberintos, que producen una sensación de encerramiento. En otros casos, se presenta el mundo de la ciudad, con todas sus elementos, oficinas, calles, cafés, tiendas. La presencia del mundo citadino supone, sobre todo, la finalización de una forma de existencia familiar, feliz, tranquila. El campo, el pueblo, el barrio, donde todos se conocían y el trabajo servía como realización personal, desaparecen y en su lugar está la gran ciudad, con sus labores rutinarias, el anonimato y la soledad.

Si bien estas tendencias propias de la narrativa contemporánea se insinúan en varios de los autores del período, se concretan sobre todo en las novelas y los cuentos de Carmen Naranjo. En *Memorias de un hombre palabra* (1968) la historia relatada abarca la vida de un individuo desde la infancia hasta la edad adulta. Se trata de un fracasado (pierde el trabajo, está atado a una vida frustrante, no logra cumplir con los proyectos familiares de ascenso social previstos para él), que cuenta su propia vida. De aquí el título de la novela, o sea, "memorias". Al final de la novela, él vuelve a encontrarse con las amistades de su infancia, lo que confiere cierto carácter circular a la narración. Los hechos se van relatando según ocurrieron cronológicamente: primero la infancia, luego la adolescencia, etc.; sin embargo, entre ellos no hay una relación de causalidad, es decir, un acontecimiento no causa el siguiente sino que hay más bien una yuxtaposición.

La
renovación
de la
novela.

El mundo y sus habitantes se perciben como realidades a medio construir. No existe una armonía previa sino que la realidad va surgiendo a medida que el relato se va haciendo. Por esto, de los personajes no se conoce la totalidad de sus vidas, su apariencia ni sus ideas sino únicamente aquello que el narrador va observando y contando:

La encuentro en pedazos de rostros, en algunos gestos de las manos [...] en los tics nerviosos que siembran las esperas.

Esto trae como consecuencia la desaparición de la individualidad plena, que ordena el mundo. Los diferentes personajes, incluido el protagonista, van surgiendo de las palabras del narrador. Estas son como los hilos con que se teje un tapiz, que poco a poco va mostrando el dibujo:

Tejer cosas sin importancia, con menos propósitos que el de una araña, sin utilidad alguna. Tejer horas, momentos, encuentros, palabras, frases que no se oyeron del todo, que tal vez ni se dijeron.

En la ciudad, donde ocurren los acontecimientos de esta novela, predominan las situaciones de soledad, el aislamiento, la impotencia, la sensación de encerramiento y angustia. Personajes característicos son los burócratas, los seres anónimos y sin relieve alguno.

*Diario
de una
multitud*

La percepción de la ciudad como un espacio en crisis, en el que actúa la clase media, aparece también en *Diario de una multitud* (1974), de Naranjo. Como ha indicado la crítica, en esta novela dicha clase se caracteriza como conformista, carente de creatividad y consumista [8]. Se señala asimismo que la perspectiva sobre la realidad es profundamente crítica, lo que se logra mediante diversos mecanismos. Por ejemplo, los personajes aparecen escindidos entre sus palabras y sus acciones. La ética explícita, lo que se dice, los valores sociales aparentemente aceptados, no se practican en la realidad. Además, los personajes no logran nunca establecer relaciones auténticas sino que éstas se miden generalmente con criterios de interés mercantil.

Aparece en esta novela una constante sensación de soledad e incomunicación entre los personajes, que son incapaces de superar su individualismo incluso en las relaciones amorosas. Finalmente, hay en este texto una fuerte crítica a la corrupción institucional y la penetración extranjera, todos esos elementos construyen un mundo desencantado, sin futuro, encerrado en una temporalidad circular [8].

En partes

El libro *En partes* (1994), de la misma autora, se aleja del concepto tradicional de cuento, incluyendo, además de los elementos narrativos, reflexiones líricas, ensayos y memorias. Los cuentos aparecen fragmentados; de igual manera, el mundo se manifiesta no co-

mo una totalidad sino como una suma de segmentos. La forma discontinua del texto provoca una reflexión acerca de la realidad y el papel de la literatura dentro de ella: al no existir una progresión, una temporalidad lineal que haga que una parte se lea como sucedida antes que otra, el libro toma la forma de un rompecabezas. Este sólo se completará cuando el lector haya colocado juntas todas sus piezas, es decir, cuando finalice la lectura.

Cada parte del enigma se refiere a episodios de la vida, habla de dolores, amores, preocupaciones, reflexiona sobre la autenticidad, la comunicación, la mentira. De manera que al componerse el rompecabezas, se está armando una vida como se pinta un paisaje o se teje un tapiz. El libro es entonces igual a la vida y por eso se cierra con una alusión a la muerte.

Entonces el texto se construye como un prisma: una cara es él mismo, elaborado con múltiples piezas; al fabricarse esa cara, simultáneamente se despliega el misterio de la vida humana, con todas sus miserias y alegrías, pero como este proceso requiere de un lector que una los fragmentos, la otra cara de este prisma somos nosotros, quienes leemos.

Una fuerte actitud crítica reaparece en el cuento «Las sonrientes tías de calle 20» de Naranjo (*Ondina*, 1983), sólo que esta vez centrada en el núcleo familiar. Se señala una falta de verdaderas relaciones entre sus miembros, lo cual provoca la desintegración del núcleo; las reuniones familiares de los domingos en la casa de la madre y las dos tías solteras empiezan a ser menos frecuentes. Con la intención de atraer a los hermanos, las tías sueñan con ganarse la lotería, mostrando así una conciencia de los verdaderos móviles de la relación.

También el vínculo entre las hijas y la madre es ambiguo. Sus atenciones con la madre no se originan en el amor sino en el deber y, en el fondo, sólo esperan la muerte de la anciana. Será en el plano de los sueños que Julia muestre sus verdaderos sentimientos hacia su madre y su hermana. Julia, que introduce el nivel del sueño en el cuento, también se enlaza con otro plano de la realidad: la literatura. Al pensionarse se dedica a leer novelas, lo que le permite marginarse del entorno y vivir emociones desconocidas.

Las hermanas viven en un ambiente cuyo tiempo se marca por el transcurso de acciones repetitivas. Éstas se vuelven verdaderos ritos: las faenas domésticas, las visitas, las festividades se reiteran y su encadenamiento se conoce de antemano. No existen acciones novedosas ni hechos inesperados ni únicos. La vida de Julia (cuarenta años de trabajo como empleada pública) confirma lo anterior. Además, el único hecho singular, aunque esperado, no se cumple: la madre no

Ondina

mueren como todos lo esperan.

En un determinado momento, la anciana experimenta un cambio: empieza a tener "antojos" de comidas, engorda y mejora su aspecto. Esto sucede simultáneamente con el inicio del deterioro de la hija mayor, Alicia. De esta manera, se invierte la función típica de la madre, es decir, la protectora y dadora de vida. En vez de proporcionar vida y alimento, "devora" a sus hijas. Y esto se manifiesta en varios sentidos: no sólo es voraz sino que parece alimentarse de la salud de sus hijas. Como un vampiro, doña Miguelita empieza a recuperar el color sonrosado en sus mejillas mientras que Alicia empieza a palidecer. Las alusiones a los colores blanco y rojo, a la palidez en contraste con la sangre, a las sábanas que se convierten en mortaja del hijo, todo recuerda al vampiro que viene de la tumba a beber la sangre de los vivos.

Se elabora en este cuento el arquetipo de la "madre terrible": se trata del aspecto negativo de la figura maternal, en el que la generosidad, al ser excesiva, se vuelve castrante. La dedicación exclusiva hacia los hijos, el sacrificio como forma de amor, en vez de tener consecuencias positivas terminan por absorber la individualidad del hijo y lo destruyen. En efecto, Julia y Alicia no poseen ninguna identidad ni individualidad sino, que siendo dos, actúan como si fueran una sola: "Las dos hermanas, siempre juntas, hablaron en plural en materia de gustos, de peticiones y de impedimentos. Sólo en los silencios pensaban de manera individual". Cumplen, en relación con la madre la misma función: consagran su vida a cuidarla. En este sentido, se invierte la relación madre-hijo, porque son las hijas las que se sacrifican y dedican a la madre. A la vez, se invierte el desarrollo lógico de los acontecimientos: en vez de morir la anciana, mueren sus hijos.

La inversión de papeles es un proceso que culmina al final del cuento, que casi en su totalidad se desarrolla desde la perspectiva de las hijas. El narrador habla de la madre desde el punto de vista de ellas: "¿Para qué enterarla? (...). Pobrecita, a veces ni siquiera tenía ánimos de levantarse y le pedía que la limpiara en la cama". Un párrafo después, se logra el efecto final cuando el narrador asume la perspectiva de la madre hablando de la muerte de la hija: "Empezó con las diarreas y se fue en una de ellas (...). Se enteró después de llamarla muchas veces sin respuesta".

La institución familiar, objeto de crítica en el cuento de Carmen Naranjo, ya había sido fuertemente cuestionada en la novela de Samuel Rovinski, *Ceremonia de casta* (1976). En ella, la familia de los Matías se reúne semanalmente en una comida que resulta una es-

*ceremonia
de casta*

pecie de rito: su objetivo es tratar de mantener unida una familia jerarquizada, patriarcal. El padre de la familia, Juan Matías, es un hombre violento y autoritario, que concentra el poder y establece el código moral. Juan Matías se enfrenta a su muerte, anunciada por su hijo bastardo. Este intenta identificarse con el poder paterno y se vuelve tan destructivo como él. Por esto se ha dicho que padre e hijo son una especie de doble: los une la posesión a costa de la violencia [5].

Si la familia es una imagen reducida de su sociedad, la novela parece sugerir que la acción del patriarca por conservar un orden tiene su correlato en el contexto nacional. De este modo, la crisis de la familia Matías parece ser una alegoría de la crisis general de la sociedad burguesa.

La reunión periódica de la familia en la casa paterna intenta detener el avance inexorable de la historia. La casa familiar se convierte en una especie de refugio ante el crecimiento de la ciudad y el avance inexorable de la modernidad. Igualmente se cierra a la presencia de los otros grupos que no pertenecen a la misma clase, en este caso, el hijo bastardo de Juan Matías. Estos intentos de protegerse del cambio fracasan y la casa termina invadida por la lluvia, la muerte del patriarca y, sobre todo, por la presencia, amenazante, del hijo bastardo.

La novela de Rovinski es un texto elaborado y complejo, la forma de narrar es poco tradicional y posee un final ambiguo y abierto, sin solución, que la aleja de la intención didáctica y, con esto, se le confiere un mayor valor estético. Por último, *Ceremonia de casta* presenta aspectos que la acercan al teatro. La cercanía entre ambos géneros se nota en la historia que, desde el mismo título, habla de una "ceremonia", y en rasgos como el uso del tiempo presente y la alusión al doble, la máscara y la sombra. La relación con el teatro sirve para aludir a la oposición típica de este género entre apariencia y esencia. Los personajes, por ejemplo, no corresponden a lo que aparentan: Beatriz, quien se presenta como una esposa tradicional, oculta en realidad a una mujer distinta, apasionada. Esta misma idea aparece claramente construida en una escena que narra una comida familiar: a pesar de que la familia comparte una serie de ritos y cumple con el comportamiento esperado, en el fondo cada uno de sus miembros está solo y pensando en cosas distintas. Estos pensamientos son los que denuncian la parte oculta de su personalidad.

La proximidad entre novela y teatro, símbolo universal del juego entre la apariencia y la realidad, aclara una clave de la narrativa de este grupo de escritores: la concepción del sujeto como un ser esencialmente escindido. El acto de escribir sirve para que el sujeto muestre esa otra parte de su personalidad o de su vida que no es co-

nocida para todos.

Rima Rothé de Vallbona se aproxima a la nueva estética en su novela *Las sombras que perseguimos* (1983). La narración se origina a partir de un conocido recurso literario, el encuentro de un manuscrito, en este caso, una libreta "mezcla de diario íntimo, conato de novela y colección de apuntes". En esta libreta, aparecida junto a un moribundo, se relatan las memorias de Pedro Almirante. Otro narrador, precisamente el hombre que encontró la libreta, dialoga con un interlocutor que no se identifica y le pide leer los apuntes. Estos y otros procedimientos hacen que en la novela se confundan en varios momentos los narradores y los lectores. Además, llaman continuamente la atención del lector sobre el hecho de la lectura: "Perdone que interrumpa su lectura, pero han llegado noticias muy importantes" dice Benito a su interlocutor. Paralelamente, se propone una mezcla de las identidades de los diferentes personajes en varios sentidos. Así, Cristina puede o no ser la víctima de su marido Benito; una mujer tradicional o la amante de varios hombres. Escorpión, el asesino, mata como una forma de ejercer la justicia contra ciertos crímenes; se cree que es el herido junto al cual se encontró la libreta, aunque muere sin que esto se compruebe.

De esta manera, el libro va planteando una noción de la vida y el mundo como irrealidad, como sueño. Un epígrafe de Antonio Machado parece confirmar esta sensación:

*Ayer soñé que veía a Dios y que a
Dios hablaba; y soñé que Dios me oía...
Después soñé que soñaba*

La irrealidad del mundo se confirma con la realidad que adquieren los sueños y la imaginación para Cristina. Ella imagina a sus amigos, sus amantes y se crea un mundo propio ante la agresión que la rodea. La fuerza y la verdad que para Cristina tiene ese mundo imaginado causa vértigo y miedo a Pedro Almirante. Ante la débil condición del mundo real, la literatura le ofrece un refugio; Almirante escribe para vencer la sensación de no existir el "horror de no sentirme existir". Sin embargo, incluso esta protección es inestable y el personaje se pregunta constantemente por el sentido de escribir en un mundo lleno de violencia. El narrador duda constantemente sobre su capacidad de llegar a la "intrínseca realidad" de los personajes, especialmente de Cristina, en la que percibe algo que se niega a ser novelado. Otros personajes de la novela escriben o reflexionan acerca de la literatura. Por ejemplo, el sacerdote González Bonet, quien también desea escribir una novela que descubra la realidad bajo el engaño de las apariencias. La sombra es, entonces, "condición de to-

da realidad", en un mundo cada vez más carente de certezas.

Otra autora relevante de este período es Myriam Bustos, cuyos cuentos plantean una temática recurrente e inquietante. En «Talofitas» (*Rechazo de la rosa* 1984) el título del mundo alude a una especie vegetal primitiva que incluye los hongos y no posee embriones ni tejidos vasculares. El cuento narra, desde la perspectiva de un niño, el nacimiento y el crecimiento en la cocina de la casa de un grupo de hongos gigantes. Este acontecimiento es paralelo al progresivo deterioro de la madre, que la conduce a la muerte. Entre ambos hay un enfrentamiento debido a que ella en varias ocasiones elimina los hongos. El efecto final se obtiene cuando el lector descubre que la felicidad del niño se debe a la muerte de la madre, es decir, a la desaparición del obstáculo que le impedía dejar crecer las plantas. Estas, en cierto sentido, reemplazan a la madre, al punto que el último hongo tiene nombre de mujer. Todo lo anterior tiene lugar en un ambiente normal, doméstico y está parcialmente relatado con un lenguaje infantil.

En «Mutante» (*El regreso de O. R.* 1993) y en «Lo que no aprovechan los humanos» (*Reiterándome* 1988), por ejemplo, se desarrolla una temática similar. En este caso, la vida orgánica invasora del ámbito humano no se desarrolla fuera del sujeto humano sino que surge de su propio cuerpo. En ambos cuentos, además, la excrecencia se produce siempre en un cuerpo femenino.

El tema muestra una percepción de la realidad común en narradores contemporáneos. La atención de la narración se fija en los límites entre lo vegetal y lo animal, lo animal y lo humano, lo vivo y lo que está por nacer; se produce una mezcla de materias orgánicas que evoca una vida larvaria. La tensión de los cuentos se genera porque estas manifestaciones brotan de los propios personajes. Este proceso, sin embargo, no obedece a la voluntad de la persona sino que más bien muestra una especie de autonomía del cuerpo humano en relación con la conciencia.

La situación muchas veces produce desconcierto en los personajes y en el lector. En algunos cuentos, el personaje busca una explicación racional y acude a figuras como los médicos, que no logran explicar ni resolver el problema.

La irrupción de un fenómeno inexplicable en un mundo cotidiano, urbano y corriente, produce un efecto de ambigüedad y horror que recuerdan la literatura fantástica.

En los cuentos de Bustos, incluso cuando se recurre a la temática social, el individuo aparece solo y los problemas se enfocan desde su conciencia individual. A veces se trata de seres anormales o de

individuos que se perciben como tales; en todo caso, están aislados interiormente del resto del conglomerado social y poseen una conciencia de ser diferentes a los demás. Esta soledad se prolonga incluso dentro de la pareja: en muchas ocasiones el marido desconoce la situación de su mujer.

Otro rasgo destacable es la ruptura de los límites entre la interioridad del individuo y el plano externo, entre el sujeto y el objeto con que éste se relaciona. Las metamorfosis que experimentan los personajes presentan la realidad externa como algo que nace de ellos mismos y se desarrolla hasta tener vida propia. La vivencia personal de los propios procesos internos, informes, digestivos e inconscientes, se percibe como algo externo y amenazante para el individuo.

En obras posteriores de la misma autora se reiteran algunos de los rasgos mencionados, como la soledad del personaje y su metamorfosis; en «Cancita celeste» y «Huída» (*El regreso de O. R.* 1993) estos asuntos se relacionan con el motivo del doble. En el primer caso, se trata de una mujer que busca a su perra escapada de la casa, en un recorrido que la lleva de Curridabat hasta el volcán Irazú. Cuando la encuentra, el animal se transforma en ángel y se aleja volando. En el segundo relato, la protagonista se desdobra y se eleva por los aires detrás de un anciano. El personaje aparece más integrado en la medida en que cuerpo y mente no se sienten separados. La exterioridad pierde en gran parte el carácter amenazante y la alusión al vuelo, lo aéreo y celeste, le otorga a los cuentos una dimensión, si bien ambigua, menos opresiva.

El

*despertar
de Lázaro*

El despertar de Lázaro (1994) de Julieta Pinto recurre a un pasaje de la historia bíblica pero no para recrearlo ni para reflexionar sobre aspectos teológicos sino para cuestionar con profundidad y sinceridad nociones tan complejas como la vida y la muerte. El monólogo interior del personaje narra los últimos días en la vida de Cristo. Testigo presencial de estos acontecimientos, Lázaro recuerda su propia muerte y resurrección: el camino de Cristo de la vida a la muerte le recuerda a Lázaro su camino de la muerte a la vida. Las palabras de Lázaro cuentan la pasión y la muerte de Cristo y estos acontecimientos hacen surgir (resucitar) en su conciencia un pasado: el de su propia muerte y posterior resurrección. La pasión de Cristo se cuenta en presente, mientras que los hechos relacionados con Lázaro en pasado.

Al ser Lázaro quien cuenta todos los acontecimientos (los hechos pasados: su vida, muerte y resurrección, y los hechos que suceden en el presente: últimos acontecimientos de Cristo) estos se presentan al lector filtrados por su punto de vista. De esta manera, el lector se ve

enfrentado a una parte desconocida de la historia evangélica, no contada en las escrituras; Lázaro siente rencor por Cristo, por haberle permitido morir para resucitarlo luego. Por eso, convence a Judas para que lleve a cabo su traición.

Surge así una relación entre los tres personajes, Cristo, Lázaro y Judas, quienes establecen vínculos complejos de amor y traición. Judas, que aparece en el evangelio como el traidor, en la novela comparte este papel con Lázaro, verdadero autor de la traición. A su vez, ambos discípulos se sienten de alguna manera defraudados por Jesús a quien, sin embargo, aman. En el caso de Judas, porque esperaba de Cristo un comportamiento de dirigente político contra los romanos. Lázaro, por su parte, le reprocha las consecuencias negativas que la resurrección, no solicitada por él, tuvo en su segunda vida. Tampoco comprende o acepta la muerte de Jesús, la considera un absurdo o un acto contradictorio con la propia doctrina pregonada por el Mesías:

Por amor será crucificado [...]. Él lo hace y, sin embargo, abraza la vida con pasión. Estas contradicciones me sublevan; no logro entenderlas y no quiero participar de ese amor que ofrenda la vida por los demás. ¡El ama la vida!, de eso estoy seguro.

Cada uno de los personajes se relaciona con las etapas del proceso vida-muerte-resurrección. Representan diferentes opciones ante la muerte: Judas decide matarse, Jesús se inmola y rechaza varias veces la posibilidad de seguir viviendo. Lázaro añora la muerte conocida ante el horror de volver a morir y el rechazo de sus semejantes. Vive siempre entre dos mundos, la vida y las huellas indelebles de la muerte, el amor y el odio hacia Cristo, el descreimiento y la fe. Al morir o al resucitar, tanto Cristo como Judas quedan fuera del transcurrir del tiempo. Lázaro, en cambio, debe seguir viviendo, y entonces, la vida, en lugar de ser un premio, se le convierte en la permanencia implacable de la duda.

Parte de la narrativa de esta época muestra una preocupación especial sobre el pasado nacional, como se ha visto a propósito del relato *Una casa en el barrio del Carmen* y la novela de Rovinski *Ceremonia de casta*. El transcurrir temporal se concentra en la casa familiar, que a veces se utiliza como símbolo de la nación. *El pasado es un extraño país* (1993) de Daniel Gallegos escoge un momento de la historia nacional poco elaborado, sobre todo en la literatura: la dictadura de los Tinoco (1917-1919). Ya desde el título, se plantea la relación entre el tiempo y el espacio nacionales de un modo particular: el pasado, o sea, la dimensión temporal, se asimila a un espa-

*El pasado
es un
extraño
país*

cio, el país. Por esto se explica la insistencia en fechar constantemente los hechos, muchas veces en relación con acontecimientos de la historia costarricense que se mezclan con los de la familia del protagonista.

Según se afirma en el título, el país es un lugar extraño, en el sentido de ajeno o extranjero. Así lo percibe el narrador que, siendo costarricense, siente, sin embargo, que el país ya no le pertenece ni como espacio ni como historia. En varios sentidos, el narrador es un exiliado. Primero, tanto él como su familia tienen que abandonar el país, al caer la dictadura de los Tinoco. La salida de todos hacia Europa está precedida por el desmantelamiento de la casa familiar que el narrador interpreta como el fin de su infancia. La etapa de su crecimiento y madurez se realiza en distintos países, y cuando regresa a Costa Rica, voluntariamente se autoexilia, se refugia en el campo, en la finca llamada El retorno, alejado de todo contacto social.

En otro sentido, el protagonista -Manuel Fernández Rodríguez- también es un exiliado dentro de su propia familia pues nunca logra conquistar un lugar ante sus padres. Frente a su padre, él mismo se percibe como un fracasado, incluso físicamente se ve inferior. También al lado de su mejor amigo, que es descrito como más inteligente, rápido y triunfador. Esa sensación general de fracaso se explica porque él proyecta en todo la relación carente con sus padres y el hecho de que pese a su cariño y fidelidad, no logra nunca desplazar en el corazón de la madre la preferencia de ésta por su marido.

Tampoco logra desprenderse de su pasado y su familia y esto le impide abandonar el país, realizarse profesionalmente y vivir en Europa, como es su deseo. Allí, fuera del espacio nacional, está en cambio su interlocutora-amada, que sí logró triunfar, liberarse de ataduras familiares y buscar una pareja estable. A ella dirige sus memorias. Éstas están narradas por Manuel en la época de su vejez aunque a veces también él mismo asume el punto de vista de cuando era niño o joven. Lo anterior coincide con el hecho de que los acontecimientos del pasado se narran muchas veces utilizando el tiempo presente, lo cual otorga una agilidad de tipo dramático al relato.

La excelente recreación histórica del San José urbano de principios de siglo se puede percibir en el detalle de la descripción de costumbres, usos sociales, decoraciones internas y utilización de la lengua de la época. Si a esto se une la profundidad con que se trata el conflicto principal y su vinculación con una nueva interpretación de la historia nacional, la novela de Gallegos aparece como un importante momento de la literatura costarricense.

Otro escritor de la misma generación, José León Sánchez, se ha

dedicado en algunas de sus novelas a reelaborar la temática histórica, algunas veces situando la acción fuera del ámbito nacional. El autor se dio a conocer polémicamente con la publicación, en 1967, de *La isla de los hombres solos*, violenta denuncia sobre las condiciones de vida de los presos en el penal de San Lucas. Ya en esta obra se percibe un rasgo que caracteriza la producción del autor: la presencia simultánea de una realidad deformada y grotesca que contrasta con pasajes de una evidente tonalidad lírica e idealizadora.

*La isla
de los
hombres
solos*

Las historias de los diferentes presos que se suceden están subordinadas a la intención de denunciar con insistencia la situación inhumana a que son sometidos en el presidio. Este mundo, cerrado y asfixiante, representa la última etapa del ciclo de la delincuencia que estructura la vida social. El ciclo se desarrolla en tres etapas: la injusticia, la represión y la violencia. La represión muchas veces acarrea la muerte pero generalmente conduce a los hombres a la cárcel, donde llegan a su máxima degradación. El protagonista, Jacinto, es víctima inocente de esta dinámica circular. Cuando era un campesino feliz en un lugar alejado del país es acusado falsamente de asesinar a su esposa y a la hija de ella. Previamente, la pareja había sufrido la agresión de parte del agente de la policía del lugar, que finalmente había violado a la mujer. Su destino ineludible es entonces la prisión, de la que no puede escapar.

Los presos son seres alejados en todo sentido de la vida nacional: no poseen propiedad, familia ni educación, valores todos que se añoran constantemente: "la República de Costa Rica es aquella que está muy lejos de nuestra isla, al otro lado del mar y en el continente americano", afirma el narrador. Dentro de esta conciencia del exilio y la marginalidad cabe el episodio de la fundación de la República de San Lucas. Este se convierte en una parodia cruel cuyo carácter hiperbólico adquiere por momentos dimensiones mágicas. Sin embargo, el resto de la novela no sigue esta tendencia y el desenlace voluntarista, al solucionar la situación del presidio mediante la intervención providencial de un presidente, le resta carácter novelesco a la obra.

Tenochtitlan

Autor también de libros de cuentos, Sánchez publicó en 1986 la novela *Tenochtitlan. La última batalla de los aztecas* la que, como lo menciona el título, se concentra en el momento de la conquista y la caída de la ciudad azteca en 1519. Al igual que en otras obras de este autor, el mundo novelesco construye una idea de la realidad deformada y poblada de personajes y acontecimientos muchas veces grotescos. Este modo de representación coexiste con una intencionalidad de denuncia de los hechos de la conquista en México.

La novela se autopropone -es el epígrafe- como el cumplimiento

de un viejo designio de los aztecas de 1281: "Se realizará entonces el agüero que significa que nadie en el mundo podrá destruir jamás la gloria, la honra y la fama de México Tenochtitlan". Lo anterior contrasta con otra profecía, más conocida, del mundo de los aztecas, que les atribuía una creencia antigua en la llegada de los europeos. La referencia a ambas profecías por un lado otorga al texto un carácter de crónica y, por otro, deja ver la noción de la escritura como recuperación de la identidad étnica y cultural.

Constituida como crónica de un acontecimiento histórico, la novela alude desde el inicio a varios documentos históricos. Relacionado con lo anterior, al principio se plantea el problema de la traducción: se trata de una página que explica las posibles traducciones del nombre de la ciudad azteca: "sol de la tierra", "esmeralda dormida en mitad de una laguna", "un lugar en el agua", etc. Sin embargo, ahí mismo se plantea el dilema de la imposibilidad de saber ahora cuál de todas esas significaciones es la verdadera. A lo largo de la novela, además, aparecen varios personajes cuya función es traducir del castellano al azteca y viceversa. De esta forma, el problema del conocimiento de la identidad actual del continente topa necesariamente con el documento, con el signo, interpretado a lo largo de los siglos.

El narrador de la novela, que a veces es un anciano indígena, decididamente opta por la visión de los vencidos. Cuando la narración habla sobre los españoles, no muestra ninguna simpatía por sus acciones. Sin embargo, tampoco hay una simplificación del mundo indígena pues dentro de éste se reconocen oposiciones y problemas. Por ejemplo, el cuestionamiento sobre los sacrificios humanos practicados por los aztecas, de los cuales se ofrecen versiones distintas.

Las partes más logradas de la novela son las descripciones de la ciudad, realizadas con un inspirado lenguaje lírico, sensorial y barroco que, más que el lenguaje verbal, parece recordar el abigarrado arte mexicano.

A manera de hipótesis, se podría proponer que la narrativa de esta generación ofrece una noción de la literatura ya totalmente alejada del realismo. Lo que está oculto, lo que se revela en la obra literaria, es la verdad que va más allá de las apariencias, de lo que los sentidos pueden percibir. Como ejemplifica la comparación con el teatro, la realidad tiene más de un plano y es en los más profundos donde hay que buscar la verdad del mundo. Esta percepción de una realidad escindida o dual, puede explicar la presencia de los motivos que remiten al doble: el enfrentamiento entre padre e hijo como en *El pasado es un extraño país* de Daniel Gallegos y en *Ceremonia de casta*, la presencia de un doble del protagonista en esa última nove-

la, la oposición entre madre e hijas en «Las sonrientes tías de calle 20» de Carmen Naranjo, Cristo y Lázaro como figuras opuestas en la novela de Julieta Pinto. Al contrario de lo que sucedía en la estética neorrealista, el arte deja de ser reflejo de la realidad y más bien sirve para interpretarla.

El teatro

Después de un vacío de varias décadas, hay en el país un resurgimiento de la producción y la representación teatral. En el conjunto de los escritores nacidos entre 1920 y 1934 surge un destacado grupo de dramaturgos, se trata de los conocidos Alberto Cañas, Daniel Gallegos y Samuel Rovinski. El teatro escrito por estos autores se puede comprender dentro de ciertas líneas temáticas, especialmente la política y la crítica social, por un lado, y por otro, la temática existencialista. A esto se suma el conocimiento mostrado por los dramaturgos de las técnicas y las orientaciones del teatro contemporáneo, por ejemplo, el teatro surrealista y el teatro del absurdo.

Alberto
Cañas

Alberto Cañas empieza a representar y publicar sus obras en la segunda mitad de la década de 1950. Orientadas por inquietudes de tipo existencial, se nota en ellas un radical progreso con respecto a la técnica teatral, lo que se puede ejemplificar en los siguientes aspectos:

1. la función de las luces en el escenario: en *El luto robado*, la iluminación alternativa de dos distintas partes del escenario no sólo construye dos espacios sino que también sirve para informar simultáneamente de dos momentos diferentes de la historia de Germán. Este efecto de simultaneidad es propio de la cinematografía: ante el espectador, el espacio escénico se convierte en una especie de pantalla;
2. la dificultad -propia del género- para incorporar la información sobre la historia perteneciente al pasado, se resuelve acertadamente, por ejemplo, en *En agosto hizo dos años* todo lo referente a la muerte de Esteban;
3. las intervenciones del hablante dramático se orientan básicamente hacia la representación de la obra y no hacia su interpretación, como sucedía, por ejemplo, con Castro Fernández. Esto confiere un carácter más teatral y menos narrativo al texto dramático.

En el plano argumental, los textos de Cañas continúan la temática de las relaciones de pareja, propias del teatro anterior. Por esto, el

La segua espacio preferido sigue siendo la sala y el tiempo, el presente. Cuando la obra se desplaza al pasado, como en *La segua* (Cartago, mediados de 1700), igualmente la acción se traslada a un espacio externo. También, pese a la criticidad acerca de algunos convencionalismos e instituciones sociales, el papel asignado al personaje femenino se mantiene dentro de los límites tradicionales.

En agosto hizo dos años

En la obra *En agosto hizo dos años*, a Laura se le presenta la oportunidad de rectificar una decisión sobre su pareja. Dos años antes, su marido había muerto en un accidente de avión después de una fiesta y ahora, el muerto reaparece y la situación se repite. Ella tiene la posibilidad de alterar los sucesos ocurridos impidiendo que Esteban suba al avión. Este dilema se desarrolla en la conversación de Laura con dos amigos. Otra opción que se maneja en el texto como posible solución del problema de Laura es que ella o todos estén soñando. Sin embargo, ésta se descarta en el desenlace. El efecto final se produce cuando el desenlace desemboca en una opción que el texto no había ofrecido antes: ni Laura impide que Esteban suba al avión ni tampoco lo sigue. Con una solución inesperada, "la segunda oportunidad" no es tanto que Esteban suba o no al avión sino que ella repita o no una decisión de su vida anterior. Con esto, se plantea una reflexión acerca de la vida, es decir, de la posibilidad del sujeto de escoger su destino y escapar a las consecuencias de sus propios actos.

Para plantear este asunto, Cañas se aleja de la línea realista dominante en la tradición literaria costarricense. En primer lugar, el desarrollo mismo del conflicto lleva a romper la presentación de los acontecimientos en un tiempo lineal. La historia de Laura y Esteban retrocede dos años, de modo que lo que sucede en el escenario es casi idéntico a lo acontecido antes. Es la presencia de Esteban la que trae el tiempo pasado al momento presente. El presente también está marcado por otro personaje, Ricardo, el enamorado de Laura, que no estuvo en la fiesta de hace dos años. De este modo, se rompe con la noción del tiempo como un transcurrir natural, según la cual los acontecimientos son únicos y se encadenan uno detrás del otro.

Tanto el tema del sueño como la idea de que nuestros destinos están predeterminados, -como los papeles dramáticos en una obra teatral-, recuerdan los grandes problemas filosóficos planteados por el "gran teatro del mundo", es decir, por el teatro barroco. Así, en la obra de Cañas aparece una pareja de norteamericanos, los Wilson, y otro personaje llamado el Flaco Torres, que cumplen los mismos papeles que la pareja Mitchell y el Zurdo Rojas, que estaban en la fiesta dos años antes. De esta forma el texto propone que, en la vida, las personas debemos llenar roles o funciones que son independientes de las apariencias y los nombres. Y de esta manera, el teatro

se muestra como el símbolo de la vida humana.

*El luto
robado*

Una idea semejante se desarrolla en *El luto robado* (1962), también de Alberto Cañas. Mediante un acto límite, el protagonista Germán trata de remediar las incongruencias de la vida que hacen infeliz a su amigo Ponce. Ante la muerte de su novia Rosita, Germán debe recibir -sin sentirlo realmente- las condolencias de amigos y familiares. El que efectivamente sufre es Ponce, casado con Ninfa pero enamorado secretamente de Rosita. Las convenciones sociales, sin embargo, le impiden participar del duelo. La pieza plantea, por un lado, que los acontecimientos como la muerte del ser amado constituyen parte de un ciclo que incluye etapas como el enamoramiento, la pérdida y el luto. El acto de Germán trata de hacer coincidir esas etapas en la vida de Ponce y darle así a éste un motivo socialmente aceptable para exteriorizar su duelo.

Al mismo tiempo, la actuación de Germán ridiculiza algunos convencionalismos sociales, por ejemplo con la repetición de las frases estereotipadas de los amigos que llegan a darle el pésame. La crítica a estos usos sociales se refuerza con el contraste entre las apariencias y la realidad: Rosita no era en el fondo como todos creían que era, Germán oculta las verdaderas causas del accidente, Ponce en realidad sí amaba a su esposa.

Finalmente, al reparar los desajustes de la vida de Ponce, Germán muestra una incapacidad para actuar en su propia vida: al no poder solucionar sus propios problemas, intenta arreglar los de su amigo. Igualmente, Ponce es incapaz de cambiar su destino. En este sentido, constituyen las mitades complementarias de una pareja, Ponce es como el doble de Germán.

En el séptimo círculo, de Daniel Gallegos, estrenada en 1982, desarrolla una historia de enfrentamiento generacional en un clima de violencia pocas veces visto en el teatro y la literatura de Costa Rica. Para poder irse de vacaciones tranquilos, Félix y Esperanza habían instalado en su casa un sistema de seguridad que cierra herméticamente puertas y ventanas. Estas no se pueden abrir si no es por medio de una clave secreta. Sin embargo, el sistema que debía protegerlos de ladrones, de los peligros provenientes del exterior, al final se convierte en una trampa que encierra también a sus dueños. La celebración de los sesenta años de Félix, con su esposa y otra pareja de amigos de la misma edad, es interrumpida por la llegada de dos parejas de jóvenes con un bebé que inician un ritual crudo, violento e inmotivado contra los viejos. Para sorpresa de los viejos, los jóvenes intrusos no desean robar nada de la casa sino divertirse haciéndolos sufrir. Se trata sobre todo, de humillarlos, especialmente, en

*En el
séptimo
círculo*

aquello que atenta contra su identidad y maltrata su dignidad, por ejemplo, desnudar a las mujeres, quitarles las pelucas y amenazarlos con agresiones sexuales y el consumo de drogas. Lo que los ancianos no soportan, sobre todo, es desconocer los motivos de la actitud de los muchachos, quienes responden acusándolos de ser los causantes de la tensión, la incomunicación y el materialismo reinantes en la sociedad.

La circularidad de la violencia se repite en el desarrollo de los acontecimientos pues la situación se invierte y, de humillados, los ancianos pasan a ser los dominadores. Ejercen una violencia más de tipo verbal y la escena se vuelve cada vez más tensa. Dora, quien en su vejez deseaba tener otro hijo, no sólo es la más violenta del grupo sino que es la que finalmente mata al niño. En este sentido, hay una contradicción entre su actuar y su deseo y sus palabras. Esperanza, por su parte, es la portadora de la tesis de la armonía intergeneracional que el desarrollo de los acontecimientos, sin embargo, se encarga de contradecir. Así, se establece un círculo sin salida. La ausencia de solución se simboliza en la casa clausurada con sistemas electrónicos de la que ninguno puede salir.

La obra se construye mediante varias oposiciones, la más obvia, la que enfrenta dos generaciones. Otra, de tipo espacial, de la exterioridad frente a la interioridad, expresada en términos de los peligros y las amenazas provenientes de afuera frente a la comodidad y la seguridad que ofrece la casa. La tercera oposición, que sería la previsible, haría corresponder el peligro exterior, la violencia de los jóvenes con la situación de clase. Sin embargo, lo anterior no se cumple pues ellos no actúan movidos por necesidades económicas sino por el placer de la violencia y el deseo de vengarse por haber heredado un mundo deshumanizado. Los muchachos denuncian un tipo de violencia menos evidente, la de los viejos, ejercida mediante el egoísmo, el consumismo y el individualismo. El desarrollo de los acontecimientos, así como contradice la visión optimista de Esperanza, confirma la acusación de los jóvenes: los mayores resultan tanto o más violentos que sus descendientes. De este modo, parece decir el texto, no hay solución posible en una sociedad violenta cerrada dentro de sí misma. Esta visión se confirma en el símbolo de la casa, que ha desempeñado una importante función en la historia de la literatura costarricense. En la obra de Gallegos, la casa pierde toda connotación de refugio ante la violencia que, en vez de venir de afuera, surge del interior. Se convierte en un encierro, sin posibilidad de comunicación y sin salida: más que una cárcel, es una tumba, un círculo del infierno: el séptimo círculo dantesco, el de los violentos.



«Cuando volvíamos en la tarde y saltamos a la calle real que va para Cartago, y que no es más que una prolongación de la Cuesta de Moras...», Manuel Argüello, 1860.

(Colección Banco Central de Costa Rica, reproducción Rodrigo Rubí)



La Universidad de Santo Tomás, en 1871. Actualmente ocupa ese mismo lugar el edificio del antiguo Banco Anglo Costarricense. Desde mediados del siglo XIX hubo faros de petróleo.

(Colección Banco Central de Costa Rica, reproducción Rodrigo Rubí)



*Fadrique Gutiérrez (1841-1897).
San Juan de la Cruz, talla en piedra;
iglesia del Carmen, Heredia.*

*(Colección Banco Central de Costa Rica,
fotografía Rodrigo Rubí)*



«Recién hechos los desmontes para plantar los bananos que tanto beneficio habían de producir a dos o tres personas y tanta pérdida de dinero, salud y de vida para los costarricenses, la fiebre se apoderaba del pobre trabajador desde los primeros días», Manuel Argüello, 1888.

(Fotografía, Archivos Nacionales)



A la consolidación del proyecto liberal, el arte corresponde con la exaltación del espíritu nacionalista. Monumento Nacional. Parque Nacional, 1895.

(Fotografía. Archivos Nacionales).



Fachada del Teatro Nacional, construido en 1897. Su inauguración generó una polémica sobre el tipo de obras que debían representarse y la calidad de la vestimenta de los asistentes.

(Fotografía. Archivos Nacionales)



*Ezequiel Jiménez (1869-1957) Casa de adobes, óleo sobre papel.
(Colección Banco Central de Costa Rica, reproducción Milton Colindres)*

Hasta la inauguración del Teatro Nacional, el teatro Variedades fue el único importante en San José, con una programación de compañías líricas extranjeras de zarzuela y opereta, que alternaban con 'varietés', magos, ventrílocuos, transformistas, trapezistas o algún grupo aficionado de artistas dramáticos o líricos costarricenses, así como boxeadores ingleses y peleas de gallos mexicanas.





Escritorio de la casa de José María Zedón.

(Fotografía de Harrison Nathaniel Rudd, Museo Nacional)



Centros de difusión de libros nacionales y extranjeros, las librerías fueron también lugares de reunión y tertulia de los intelectuales de principios de siglo. Librería e Imprenta Trejos, 1922.

(Fotografía, Archivos Nacionales)



*Juan Ramón Bonilla (1882-1944).
Héroes de la miseria, 1908; mármol de Carrara. Teatro Nacional,
San José.*

(Colección Banco Central de Costa Rica,
Fotografía Rodrigo Rubí)



La generación del Repetorio incorpora nuevos personajes provenientes de grupos sociales marginados. Retrato de Joaquín García Monge hecho por Juan Manuel Sánchez.



La lucha contra las transnacionales del banano fue un importante eje político en Latinoamérica.

(Fotografía de Harrison Nathaniel Rudd, Museo Nacional)



El alejamiento de los esquemas realistas corre paralelo a una progresiva autonomía del lenguaje artístico. Max Jiménez Huete (1900-1947) Cabeza de Mujer. óleo sobre tela.

(Colección Banco Central de Costa Rica, reproducción Milton Colindres)



Manuel de la Cruz González (1909-1986) Negros de Limón, 1936, óleo sobre tela.

(Colección Banco Central de Costa Rica, reproducción Milton Colindres)



Una nueva generación de artistas, conocedora de las técnicas de vanguardia, renueva la plástica nacional. Francisco Zúñiga (1912). Entierro, 1934, xilografía.

(Colección Banco Central de Costa Rica, reproducción Rodrigo Rubí)



El Dr. Rafael Angel Calderón Guardia en compañía de Moseñor Sanabria, Manuel Mora Volverde, Teodoro Picado, Luis Demetrio Tinoco y el coronel Pacheco, durante la conmemoración del 15 de setiembre de 1943, fecha aprovechada para celebrar la aprobación del Código de Trabajo.

(Fotografía. Archivos Nacionales)



Desfile de la victoria en que se observa a bordo de un automóvil al jefe de las fuerzas de oposición al gobierno, José Figueres Ferrer, 1948.

(Fotografía. Archivos Nacionales)



Francisco Amighetti (1907). Xilografía para el libro «Mi amigo Pedro» de Pablo Ariel, 1964.

«Afuera estaban los sudarios y la calavera de novillo y los árboles muertos, resistiéndose a desplomarse. Adentro, el cuarto del enfermo estaba lleno de respiraciones, de oídos, de ojos y de silencios llenos de palabras». Carlos Salazar Herrera «El curandero». El obrero enfermo, xilografía del autor.

(Colección Banco Central de Costa Rica, reproducción Rodrigo Rubí)



De orientación más literaria y artística que Repertorio Americano, la revista Brecha circuló entre 1956 y 1962, dirigida por Arturo Echeverría Loria.



Los dramaturgos que empiezan a representar en la década de 1950 renuevan temática y técnicamente el teatro costarricense. Escena de la obra La colina de Daniel Gallegos en la que aparecen Ángela María Torres y Oscar Castillo.



Dinorah Bolandi (1923). Retrato de Ana Antillón (detalle), 1961, óleo sobre tela.

(Colección Banco Central de Costa Rica, reproducción Milton Colindres)



Carmen Naranjo es una de las escritoras más importantes de su generación.

(Fotografía Semanario Universidad)

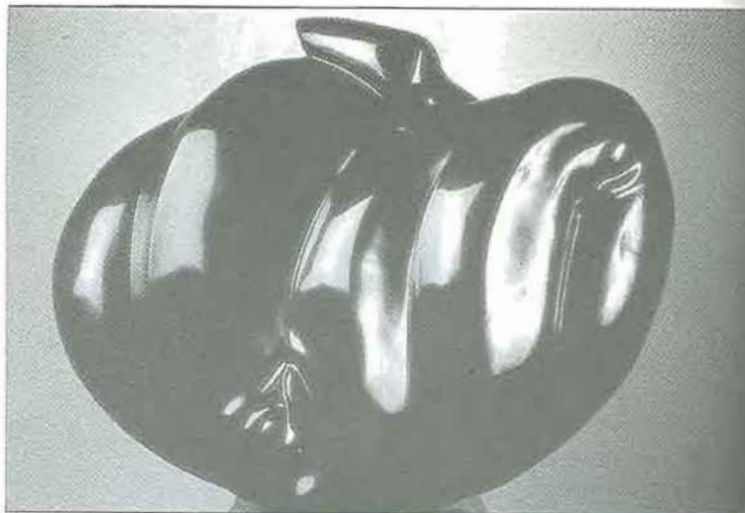
«Entonces amamos, cantamos y elevamos / la muerte con los besos, la lucha el sol. / Cicatrizados de calle, el edificio de los ojos / vacíos se nos cae encima. sobre tanto pulso, / sobre el canto, y seguimos cantando con gargantas de gas, y de luciérnagas heridas y de piedras.» Ronald Bonilla, «Jornada del grito», Consignas en la piedra, 1973.

(Fotografía tomada de la revista Una jornada patriótica)



24 de abril de 1970: la protesta del movimiento estudiantil costarricense se incorpora al clima político mundial de la década.

(Fotografía tomada de la revista Una jornada patriótica)



José Sancho (1935). Sierpe, mármol negro de Bélgica.

(Colección Banco Central de Costa Rica, Fotografía de Milton Colindres)



Fernando Carballo (1941). Búsqueda, 1987, óleo sobre papel.

(Colección Banco Central de Costa Rica, Fotografía de Milton Colindres)



Marcha por la paz y contra la intervención en Nicaragua, 15 de mayo de 1984.

(Fotografía Seminario Universidad)



Daños ocasionados en la Municipalidad de San José y negocios aledaños donde se realizaron saqueos. Disturbios provocados por los dueños de ventas callejeras, en protesta ante la resolución municipal de eliminar dichas ventas de la calle 8 entre avenidas 2 y 3. La manifestación se llevó a cabo en la avenida segunda entre calles 6 y 8. San José, 1991.

(Fotografía, Archivos Nacionales)



José Miguel Rojas (1959). Transgresiones, carpeta de fotolitografías.

(Colección Banco Central de Costa Rica, Fotografía de Rodrigo Ruiz)

tos, al que alude el título de la obra.

La casa

El símbolo de la casa había aparecido ya en obras anteriores de Gallegos como en *La casa* (1972), en la que se oscila entre la crítica a un estilo de vida y una interpretación de corte psicoanalítico de determinados comportamientos. Para los personajes la casa representa una suerte de prisión, y Rolando, el único personaje masculino, que desea evadirse de la situación yéndose fuera del país, la opone a un barco. Bajo la figura de la madre, la casa es el espacio de una familia, que trata de impedir el desarrollo de la voluntad y la felicidad de sus miembros. En la segunda parte de la obra, la línea dramática se debilita y el conflicto se transforma más bien en el deseo de Teresa, una de las hijas, por conservar la casa, como una manera de mantener el dominio sobre la familia, especialmente sobre su hermano Rolando.

La colina

El tema de la violencia, así como la representación de escenas impactantes para el espectador, desarrollados con fuerza en *En el séptimo círculo*, ya habían sido ensayados años atrás en otra pieza de Gallegos, *La colina*, representada por primera vez en 1968, con secuelas de polémica y escándalo en el país. La obra propone la dinámica dramática entre las apariencias y la realidad y la idea de que la vida es un juego de manipulación y ejercicio del poder. La fonda sirve como centro de reunión de los personajes que allí llegan a representar en una noche los papeles que les tocó ejercer hasta ese momento. Tanto la fonda como la colina en la que se encuentra se convierten en una especie de santuario, primero, porque sustituyen como espacio al "famoso santuario del Cristo de la Divina Paciencia", segundo, porque allí se va a desarrollar una ceremonia de iniciación. Al haberse decretado la muerte de Dios, todos deben reordenar su existencia y sus viejas creencias dentro de nuevas reglas.

Los personajes -dos monjas, un cura, la pareja dueña de la fonda, un huésped y dos niños- aceptan jugar según la regla convenida de confesar su propia culpa. En el caso de las monjas, se trata de tabúes propios de su estado religioso. El juego entre apariencias y realidad se revela más claramente en la oposición entre Tomás, el intelectual ateo, y José, el cura descreído: los valores auténticamente cristianos y los sentimientos honestos están depositados no en quien se esperaría, el cura, sino en el primero. El enfrentamiento de estos personajes es el marco de la escena más violenta de la obra, cuando José, celoso de la novicia Marta, destroza el crucifijo. Escenas como ésta, y la discusión acerca de la muerte de Dios, evidentemente son elementos de ruptura en el contexto cultural costarricense. Sin embargo, lo anterior contrasta con la permanencia en el texto de elementos más tradicionales, por ejemplo, con el final feliz de la reunión de la familia disgregada y con el estereotipo de la mujer relacionada básicamente

Un modelo para Rosaura con la esfera de la sexualidad.

Algunos asuntos analizados con respecto al teatro de Alberto Cañas -la idea de la vida como el desempeño de un papel predeterminado y la imposibilidad de repetir o corregir el pasado- se reiteran con algunas variantes en *Un modelo para Rosaura* (1974) de Samuel Rovinski. Al inicio, los hermanos Rosaura y Bobi discuten acerca de su futuro: Rosaura está por casarse con Gerardo, un ganadero rico que desea una vida doméstica burguesa tranquila; Bobi, después de intentar varias carreras, convence a su padre de que lo deje estudiar teatro en Inglaterra. Después de cinco años, Rosaura ve fracasado su matrimonio, Bobi, en cambio, terminó de estudiar y regresa al país. Al final, cuando los hermanos vuelven a encontrarse, el diálogo entre ambos empieza sutilmente a repetir el del primer acto, de modo que pareciera que el tiempo retrocede y Rosaura se encuentra de nuevo ante el dilema de casarse o no. En el primer acto, aunque aparentemente todavía tiene la posibilidad de decidir sobre su futuro, Rosaura se ha dejado convencer por las presiones y las circunstancias sociales, simbolizadas en el vestido de novia (el "modelo Cardin"). En el segundo, la aparición de Gerardo la obliga violentamente a volver a su papel de esposa. El pasado en realidad no vuelve y los papeles asignados en la vida no pueden variarse ni escogerse libremente. De aquí el motivo del teatro en el teatro. En la obra de Rovinski este motivo aparece representado en el argumento:

- Bobi es actor;
- en medio de los actos, se interrumpe la representación y aparecen en escena el director y el autor, que conversan con los actores;
- en la discusión acerca del futuro desarrollo de la obra, los mismos actores representan otra obra del teatro clásico, *Electra*, de Eurípides. Así como la representación de la escena de *Electra* se interrumpe abruptamente, tampoco la obra de Rovinski profundiza el conflicto implícito en la alusión a la obra griega. Aunque son procedimientos ya conocidos en la historia del teatro europeo, resultan novedosos en el teatro del país, básicamente porque infringen la normas realistas de representación.

Las fisgonas de Paso Ancho

Estas normas son, en cambio, las que sirven a Rovinski para escribir una obra de otra línea temática, la de crítica de costumbres sociales. Se trata de *Las fisgonas de Paso Ancho* estrenada en 1971, una especie de farsa que critica el lenguaje utilizado por los medios masivos de información. Como reconoce su autor, la pieza nació de una gacetilla aparecida en un diario del país, lo que confirma la intención realista. Se reconoce la actitud crítica propia de esta genera-

ción en relación con los medios de información, ya señalada a propósito de las revistas culturales. En la pieza de Rovinski, el locutor de la radio que informa del suceso no sólo lo altera, exagerándolo, sino que también lo reduce a esquemas simplificadores. Una riña familiar se convierte en el atentado de una "bestia" furiosa, de un drogadicto violento, una olla que echa humo es convertida en un incendio, en fin, el amarillismo de cierto tipo de prensa.

Este tono exagerado para informar de los acontecimientos de la vida cotidiana no sólo es producido por los medios sino que es también consumido por la población: las vecinas hablan de lo que ven como si se tratara de una telenovela. Ellas mismas son las que interpretan la riña familiar para convertirla en la acción violenta de un mariguano y así se lo comunican, como si fuera el hecho real, a la policía. Tanto las fisgonas como los periodistas de alguna manera reinventan los hechos reales y por su interpretación, los cambian.

Por esto, *Las fisgonas de Paso Ancho* también es una parodia del comportamiento de algunos sectores de la población como las vecinas de un barrio de San José, los policías y los bomberos, los locutores de radio. Con una trama sencilla y un lenguaje cotidiano y popular, la obra de Rovinski, sin embargo, trata un asunto complejo, propio del teatro universal: es el teatro en el teatro, desarrollado por medio del motivo de la mirada. Como lo sugiere el mismo título, el mirar, en este caso, fisgonear, es la principal actividad de las vecinas. Así como nosotros, espectadores, contemplamos la acción dramática, ellas observan a través de las ventanas lo que sucede en el interior de las casas. Pero su actividad no se limita a una observación pasiva pues inmediatamente lo visto es interpretado en la forma como ellas mismas lo entienden. Por ejemplo, el comportamiento de Hernán con su madre se compara con la actitud de Abelardo, protagonista de una telenovela. Ellas interpretan los datos de la realidad de acuerdo con los criterios elaborados por las telenovelas. Lo que las vecinas están observando se convierte en una especie de obra que sucede dentro de la casa. Los espectadores, a su vez, las están viendo a ellas. Por esto se puede hablar de teatro en el teatro, hay dos representaciones simultáneas.

*El martirio
del pastor*

En 1983 aparece otra obra de Rovinski que propone un tema distinto. *El martirio del pastor* es un drama de tipo histórico que trata un problema ocurrido recientemente en El Salvador: el asesinato de monseñor Oscar Arnulfo Romero por parte de los militares en ese país. La mayoría de los personajes del drama aparecen en grupos, sin nombre propios -Oligarca 1, Oligarca 2, Coronel, un campesino, una monja, etc.-, como representantes de sectores políticos o socia-

les. Esto se explica por el carácter comprometido y didáctico del texto, aunque a veces hace que los diálogos se vuelvan un poco esquemáticos.

La obra presenta un primer logro al resolver el difícil problema de la escenificación de una historia que incluye hechos bélicos y participación de amplios grupos humanos. El uso de distintas luces, la distribución de la planta del escenario, la utilización de diapositivas, películas documentales y otros amplían los recursos escénicos tradicionales y posibilitan la incorporación de otros sectores de la realidad.

Esto último se corresponde con la intención documental del drama, que presenta, simultáneamente con la actuación en el escenario, varios tipos de textos como las homilías, los discursos, recortes de periódicos, etc. con el afán de otorgar veracidad histórica a los hechos presentados en las tablas.

Por otro lado, en una pantalla aparece una serie de pequeños textos, seis en total, que tienen dos funciones principales. Primero, mediante una alegoría anticipan lo que va a suceder en la historia; se dice, por ejemplo: "Los lobos atacan al rebaño, mientras el pastor vela desde lejos confiado en la justicia divina" y posteriormente se presenta a Monseñor todavía inconsciente de las injusticias que suceden a su alrededor. En segundo lugar, ponen en relación la historia representada con otro texto, la Biblia, de donde se toma la imagen del pastor, el lobo y el rebaño para simbolizar al pueblo de Dios, la maldad y al sacerdote. La inclusión del contexto bíblico otorga al texto dramático otra dimensión, pues, sirve para interpretar lo que sucede en el escenario: la historia de Monseñor no es solamente un acontecimiento concreto, sucedido en El Salvador, sino que posee también un carácter sagrado, ejemplarizante. De esta forma, la utilización de documentos históricos hace que se vea el texto dramático como más verdadero que un texto de ficción; el uso de la Biblia le confiere, además, un valor ético incuestionable.

A lo largo del drama, monseñor Romero sufre una transformación en su manera de percibir la realidad que lo circunda. Inicialmente, cree posible, como sacerdote, mantenerse al margen del conflicto político. Por eso, la oligarquía influye ante el Nuncio para que sea nombrado arzobispo de San Salvador, en lugar de otro obispo más comprometido políticamente. Varios acontecimientos, sobre todo el asesinato de su amigo el padre Rutilio Grande, lo hacen cambiar de comportamiento y de esta forma, le dan la razón a los jesuitas y otros sacerdotes que habían tratado de convencerlo de la necesidad de un compromiso más concreto con el pueblo.

Como protagonista del drama, monseñor Romero debe sufrir una

pérdida -la muerte de su amigo- para poder comprender la verdad. La "conversión" del arzobispo se concreta en su renuencia a asistir a actos organizados por los grupos dominantes y, sobre todo, en su nueva prédica, con la que empieza a denunciar las injusticias de la oligarquía y los militares. Tanto la muerte del padre Grande como la de monseñor pueden comprenderse dentro de la lógica del sacrificio cristiano, que la entienden como acto trascendental que sirve para una liberación posterior o la creación de algo nuevo. A esto aluden precisamente las últimas frases del texto: "La palabra queda. Y ésta es el gran consuelo del que predica. Mi voz desaparecerá, pero mi palabra, que es Cristo, quedará en los corazones que la hayan querido acoger".

El resurgimiento de la escritura dramática en estos años debió mucho a la importante labor renovadora de los dramaturgos estudiados y a la actividad, poco estudiada, de numerosos grupos, directores, compañías y actores. Se renovó así la escena costarricense que, tras el auge de los primeros decenios del siglo, había decaído notablemente más o menos a partir de 1930.

Información biobibliográfica

- Aguilar Mirambell, Teresita (1933). 1990: *Soy mujer*, lírica.
- Altamirano, Carlos Luis (1934). Lírica: 1958: *Funeral de un sueño*. 1962: *Enlace de gritos*. 1994: *Cuentos del Tárcoles*.
- Antillón, Ana (1934). Lírica: 1955: *Antro fuego*. 1972: *Demonio en caos*. 1990: *Antro fuego*, segunda edición de los dos libros anteriores.
- Arroyo, Víctor Manuel (1921-1975). 1969: (representada en 1987) *Pedro Pérez candidato*, teatro.
- Blanco Campos, Jorge (1934). 1981: *Vispera*, novela.
- Bákit, Oscar (1922). 1990: *Cuentos mariachis*, relatos históricos.
- Bustos, Myriam (1933). 1983: *Las otras personas*, tres novelas breves: *La tierra del Edén*; *Tabula rasa*; *Las otras personas*. Cuento: 1973: *Las otras personas... y algunas más*. 1978: *Tribilín prohibido y otras vedas*. 1978: *Que Dios protege a los malos*. 1981: *Del Mapocho y del Virilla*. 1984: *Rechazo de la rosa*. 1988: *Reiterándome*. 1992: *El regreso de O. R.* 1995: *Cuentas, cuentos y descuentos, cuentos*.
- Cabal, Antidio (1925). Lírica: 1964: *Un rostro para Olga*. 1964: *Palabra uno, con otros autores*. 1965: *Esta España que decimos*. 1969: *Gran tiempo*. 1972: *Canción para un asesino*. 1982: *La Costa Rica*. 1985: *Abril de Juanito Mora*.
- Cañas, Alberto (1920). Teatro: 1956: *Algo más que dos sueños*. 1956: *El héroe*. 1959: *Los pocos sabios*. 1961: *La parábola de la hija pródiga*, inédita. 1962: *El luto robado*. 1963: *La solterona*. 1966: *En agosto hizo dos años*. 1971: *La segua*. 1976: *Escena de la torturada y el gorila*. 1978: *Tarantela*. 1977: *Una bruja en el río*. 1980: *Uvieta*. 1982: *Ni mi casa es ya mi casa*. 1984: *Oldemar y los coroneles*. Cuento: 1965: *Aquí y ahora*. 1974: *La exterminación de los pobres y otros pienses*. 1980: *Los cuentos del gallo pelón*. 1990: *Crisantema*. Novela: 1965: *Orlando el enamorado*. 1965: *La labor de una vida*. 1965: *Una casa en el barrio del Carmen*. 1965: *Aquí y ahora*. 1975: *Feliz año*. *Chaves. Chaves*, novela. 1983: *La soda y el F.C.* 1992: *Los molinos de Dios*, novela. 1946: *Elegía inmóvil*, lírica. 1955: *Los ocho años*, crónica historiográfica.
- Castro Echeverría, Guillermo (1920). Novela: 1958: *Al final del arcoiris*. 1977: *Ceniza*. 1981: *Soda Palace*.
- Catania, Carlos (1932 n. en Argentina). 1970: *El terremoto*, teatro. 1978: *Las varoneas*, novela. 1978: *La ciudad desaparece*, novela. 1978: *El pintaditos*, novela.

1990: *El palomar*, teatro.

Charpentier, Jorge (1933). Lírica: 1955: *Diferente al abismo*. 1959: *Poemas para dormir a un niño blanco que dijo que no*. 1961: *Después de la memoria y lo posible*, coautor. 1968: *Rímico salitre*. 1977: *Poemas de la respuesta*. 1979: *La tercera alegría*. 1981: *Donde duerme la mariposa*. 1984: *Tú tan llena de mar y yo con un velero*. 1988: *Arrodillar la noche*. 1991: *Cómplice del alba*.

Collado, Delfina (1929). 1979: *Mundo de Tipirito*, relato humorístico. 1985: *Tierra oscura*, leyendas indígenas. 1987: *Bajo la luna de jade*, novela.

Dobles Rodríguez, Alvaro (1923). 1977: *El Manchao*, novela. 1979: *Bajo el límpido azul*, novela.

Duverrán, Carlos Rafael (1935-1995). Lírica: 1953: *Paraíso en la tierra*. 1958: *Lujosa lejanía*. 1959: *Ángel salvaje: 1955-1956*. 1963: *Poemas del corazón hecho verano y Tiempo delirante*. 1967: *Vendaval de tu nombre: poema a Rubén Darío*. 1970: *Estación de sueños*. 1971: *Redención del día*. 1973: *Criaturas en la luz*. 1981: *Tiempo grabado*. 1992: *En dura tierra: obra recobrada*.

Elizondo Arce, Hernán (1921). Novela: 1963: *Memorias de un pobre diablo*. 1971: *La ciudad y la sombra*. 1975: *La calle, jinete y yo*. 1980: *El santo, el niño y el mar*. 1982: *Muerte al amanecer*. 1985: *Adiós, Prestiño*.

Fernández Callejas, Mario (19??). 1934: *Lapislázuli*, cuadros y relatos.

Fernández Luján, Mauro (1921). Novela: 1976: *Historia de una barca*.

Ferrero Acosta, Luis (1930). Ensayo: 1978: *La clara voz de Joaquín García Monge*. 1963: *Enrique Echandi, vida y obra*. 1964: *Brenes Mesén, prosista*. 1988: *Pensando en García Monge*. 1968: *Árbol de recuerdos*.

Formoso Herrera, Manuel (1932). 1993: *De unicornios y planetaridad*, ensayo.

Gallegos, Daniel (1930). Teatro: 1967: *Ese algo de Dávalos*. 1969: *La colina*. 1982: *En el séptimo círculo*. 1984: *La casa*. 1993: *La casa y otras obras*, contiene: *La casa, Una aureola para Cristóbal* (1991), *En el séptimo círculo*. Novela: 1993: *El pasado es un extraño país*.

Garro, Joaquín (1924). 1979: *Los pasos cotidianos*, novela.

Garrón de Doryan, Victoria (1920). 1976: *El rayo y otros sucesos*, cuento. Lírica: 1962: *El aire, el agua y el árbol*. 1971: *Para que exista la llama*. 1989: *Un día vendrá*.

Góngora, Enrique (1931). 1978: *La ciencia hoy*, coautor. 1983: *Falso y verdadero*, ensayo. 1984: *Orwell y su "1984"*, ensayo, coautor.

Grütter, Virginia (1929). 1979: *Los amigos y el viento (Boris)*, novela. 1978: *Desaparecido*, novela. Lírica: 1954: *Dame la mano*. 1973: *Poesía de este mundo*. 1994: *Canción de cuna y de batalla*.

Guardia, Lily (1922). Lírica: 1974: *Contraste*. 1982: *Duermevela*. 1986: *Sueños de ca-*

- Istarú, León (1930). 1977: *Raíces del aire*, lírica.
- Jenkins Dobles, Eduardo (1926). Lírica: 1946: *Riberas de la brisa*. 1951: *Tierra doliente*. 1955: *Otro sol de faenas*. 1970: *Sonetos a las virtudes*. 1985: *Soneto y molde libre para la soledad y la esperanza*.
- Jiménez, Esmeralda (1940-1995). Sí: *Las astillas del viento*, lírica. 1973: *Poesía*.
- Jiménez Canossa, Salvador (1922-1986). Lírica: 1951: *Tierra del cielo*. 1952: *Cantarcillos de un marinero ciego*. 1953: *Del viento y de las nubes*. 1955: *Salerón, salerón: poemas para niños y madres*. 1959: *Balada del amor que nace*. 1964: *Poemas del amor y del recuerdo*. 1975: *Oda al regreso*.
- Kalina, Rosita (1934). Lírica: 1980: *Cruce de nieblas*. 1983: *Detrás de las palabras*. 1986: *Los signos y el tiempo*.
- Láscaris, Constantino (1923-1979). 1975: *El costarricense*, ensayo.
- Montejo, Yiya (1922-1983). 1979: *Vislumbres*, lírica.
- Montero Madrigal, Jorge (1923). 1965: *Al paio y otros cuentos*, cuento.
- Montero Vega, Arturo (1924). Lírica: 1951: *Vespéral*. 1955: *Mis tres rosas rojas*. 1969: *Poemas de la revolución*. 1969: *Rosa y espada*. 1971: *Le digo al hombre*. 1972: *Aquí están mis palabras*. 1973: *Raíces*. 1975: *Poemas escogidos y Poemas de ahora y de siempre*. 1977: *Poemas para sembrar los sueños*.
- Mora, Carmen (1927). Lírica: 1969: *Río abierto*. 1974: *El fruto completo*.
- Morales, Raúl (1931). 1955: *La aguja*, lírica.
- Naranjo, Carmen (1930). 1961: *América*, lírica. 1964: *Canción de la ternura*, lírica. 1966: *Hacia tu isla*, lírica. 1966: *Los perros no ladraron*, novela. 1967: *Misa a oscuras*, lírica. 1968: *Camino al mediodía*, novela. 1968: *Los girasoles perdidos*, lírica. 1968: *Memorias de un hombre palabra*, novela. 1969: *¡Y así empezó!*, teatro. 1971: *Respuesta por el niño Juan Manuel*, novela. 1971: *Idioma del invierno*, lírica. 1971: *La voz*, teatro. 1974: *Diario de una multitud*, novela. 1972: *Hoy es un largo día*, cuento. 1976: *Por Israel y por páginas de la Biblia*, ensayo. 1976: *Simón Bolívar el poeta*, ensayo. 1977: *Cinco temas en busca de un pensador*, ensayo. 1977: *Mitos culturales de la mujer*, ensayo. 1977: *Mi guerrilla*, lírica. 1977: *Griego y eterno*, lírica. 1978: *El hombre en el Israel de hoy*, ensayo. 1980: *Adivíname usted*, teatro. 1981: *Homénaje a don Nadie*, lírica. 1983: *Ondina*, cuento. 1984: *Nunca hubo alguna vez*, cuento. 1984: *Manuela siempre*, teatro. 1985: *Estancias y días*, Carmen Naranjo y Graciela Moreno, ensayo. 1985: *Sobrepunto*, novela. 1987: *El caso 117.720*, novela. 1989: *Otro rumbo para la rumba*, cuento. 1994: *En partes*, cuento.
- Odío Eunice (1922-1974). Lírica: 1948: *Los elementos terrestres*. 1953: *Zona en territorio del alba*. 1946-1948. 1957: *El tránsito de fuego*. 1974: *Territorio del alba y otros poemas*.
- Oreamuno Quirós, Alfredo (1922-1976). Novela: 1970: *Un harapo en el camino*. 1971:

Noches sin nombres. 1972: *El callejón de los perdidos*. 1973: *Mamá Filiponda*. 1974: *Terciopelo*. 1975: *El jardín de los locos*.

Ortuño, Fernando (1927). 1986: *Conspiración en el Caribe*, novela.

Pacheco, Abel (1933). 1969: *Paso de tropa*, cuento. 1972: *Más abajo de la piel*, cuento. 1994: *Gentes sin ancla*, cuento.

Pérez Rey, Lupe (1929). Teatro: 1965: *Nadie sabe para quién trabaja*. *Astucia femenina*. 1967: *¿Qué le pasó a Victoria Eugenia?*. 1968: *Como mi mujer, ninguna*. 1985: *Ellas en la maquila*, coautora con Leda Cavallini Solano. 1988: *Pancha Carrasco reclama*, coautora con Leda Cavallini Solano. 1989: *Pinocho*, teatro para niños, coautora con Leda Cavallini Solano. 1990: *El varón de los Quiché*. 1991: *Aguirre, yo rebelde hasta la muerte*, coautora con Leda Cavallini Solano.

Picado, Mario (1928-1988). Lírica: 1953: *Noche*. *En tus raíces un puerto están haciendo*. 1955: *Hondo gris*. 1957: *Viento-barro*. 1962: *Humedad del silencio*. 1964: *Tierra del hombre*. 1965: *Yerhamar*, coautor con Fabián Dobles. 1967: *Homenaje poético*. *Serena longitud*. 1970: *Poemas impares*. 1972: *Poemas de piedra y polvo*. 1974: *La piel de los signos*. 1978: *Testimonio de entonces*. 1982: *Absurdo asombro*. 1984: *Orillas y caminos*. 1989: *Manifiesto olvidado*.

Pinto, Julieta (1922). Cuento: 1963: *Cuentos de la tierra*. 1967: *Si se oyera el silencio*. 1970: *Los marginados*. 1975: *A la vuelta de la esquina*. 1979: *David*. 1982: *Abrir los ojos*. 1986: *La lagartija de la panza color de musgo*. 1988: *Historias de Navidad*. Novela: 1969: *La estación que sigue al verano*. 1977: *El sermón de lo cotidiano*. 1979: *El eco de los pasos*. 1987: *Entre el sol y la neblina*. 1991: *Tierra de espejismo*. 1994: *El despertar de Lázaro*.

Prego, Irma (1923). 1984: *Mensajes al más allá*, cuento. 1994: *Agonice con elegancia*, teatro.

Rothe de Vallbona, Rima (1931). Cuento: 1971: *Polvo del camino*. 1979: *La salamandra rosada*. 1981: *Cosecha de pecadores*. 1982: *Mujeres y agonías*. 1983: *Baraja de soledades*. 1991: *Mundo, demonio y mujer*. 1992: *Los infiernos de la mujer y algo más*. Novela: 1968: *Noche en vela*. 1983: *Las sombras que perseguimos*.

Rovinski, Samuel (1932). Teatro: 1964: *Gobierno de alcoba*. 1965: *Los agitadores*. 1969: *El laberinto*. 1971: *Las fisgonas de Paso Ancho*. 1975: *Un modelo para Rosaura o La manera de acomodar una historia nuestro gusto*, tragicomedia burguesa en dos actos. 1978: *Los pregoneros*. 1981: *Los intereses compuestos*. 1983: *El martirio del pastor*. 1984: *La víspera del sábado*. 1985: *Gulliver dormido* (farsa en seis cuadros y un epílogo). Novela: 1976: *Ceremonia de casto*. 1993: *Herencia de sombras*. Cuento: 1963: *La hora de los vencidos*. 1968: *La pagoda*. 1982: *Cuentos judíos de mi tierra*. Ensayo: 1964: *Cuarto creciente*.

Sáenz, Guido (1929). 1992: *La llamada del tiempo*, teatro.

Sánchez, José León (1929). Novela: 1958: *El río sucio*. 1963: *La isla de los hombres solos*. 1971: *Picahueso*, publicada en 1972 con otro título: *La colina del buey* (versión mecanografiada de 1968). 1973: *God was looking the other way*. 1980:

- Los gavilanes vuelan hacia el sur*. 1983: *La luna de la hierba roja*. 1984: *Tenochtitlan*. 1987: *Campanas para llamar al viento*. Cuento: 1964: *Una guitarra para José de Jesús*. 1964: *El poeta, el niño y el río*. 1964: *La niña que vino...*. 1964: *Cachito de luna*. 1967: *La catleya negra*. 1970: *Cuando canta el caracol* (la primera versión está mecanografiada y sin fecha). 1972: *A la izquierda del sol*. Lírica: 1962: *Poemas*. Teatro: 1973: *La hora de morir*. Otros: 1977: *De qué color es el mundo*, entrevistas, ensayos.
- Sancho, Alfredo (1924). 1955: *Déhora*, teatro. 1961: *Las almeónidas*, teatro. 1956: *Taller de reparaciones (se reparan seres humanos)*, auto sacramental teatro. 1965: *Cantera bruta*, antología de lírica. 1976: *Volumen repartido*, obra poética (1967-1974). 1968: *Fuera de acta*, novela. 1981: *La verdad y otras mentiras*, ensayo.
- Sancho Genet, Cecilia (1922). 1984: *Intemporal*, lírica. 1985: *¿A dónde otoño?*, lírica.
- Suñol Leal, Julio (1932). Novela: 1977: *La noche de los tiburones*. 1979: *Siempre hay un nuevo día*. 1984: *Los honorables intrigantes*. 1987: *Juego de pobres*.
- Ulloa Barrenechea, Ricardo (1928). Lírica: 1957: *Cantares y poemas de soledad*. 1958: *Poesía y cristal*. 1962: *Corazón de una historia*. 1970: *Ángel del camino*.
- Urbano, Victoria (1926-1984). 1951: *Marfil*, cuento y poesía. 1970: *Los nueve círculos*, lírica. 1962: *Platón y tú*, prosa poética. 1961: *La niña de los caracoles*, cuento. 1978: *Y era otra vez hoy*, cuento. Sf: *Agar la esclava*, teatro. Sf: *La hija de Charles Grenn*, teatro.
- Valverde Vega, César (1928). 1982: *La feliz indolencia*, novela. 1976: *La muerte piadosa o el derecho de morir*, novela. 1978: *Más en broma que en serio*, ensayo. 1981: *Ensayos para pensar o sonreír*, ensayo.
- Vallbona, Rima: véase Rothe de Vallbona, Rima.
- Vincenzi, Alfredo (1928). 1962: *Los mundos olvidados y otros poemas*, lírica. 1967: *L.S.D.*: composición y ensayo poético.
- Zúñiga, Francisco (1931). 1965: *Trillos y nubes*, cuento. 1967: *La mala cosecha*, cuento. 1976: *Los dos minutos y otros cuentos*. 1978: *El cuento viejo*, cuento. 1980: *Geografía sencilla*, poesía. 1983: *Todos los domingos*, cuento. 1986: *Yo no tengo ningún muerto*, cuento.

Fuentes utilizadas

Contexto cultural

- [1] Bauer Paiz, Alfonso. *El proceso de integración y el papel del capital norteamericano*, en VV. AA. *La inversión extranjera en Centro América*, San José: EDUCA, 1974, pp. 167-200.

- [2] Camacho, Daniel y otros. *El fracaso social de la integración centroamericana*. San José: EDUCA, 1979.
- [3] Jonas Bondenheimer, Susan. «El Mercomún y la ayuda norteamericana», en VV. AA. *La inversión extranjera en Centro América*, San José: EDUCA, 1974, pp. 23-166.
- [4] Ovares, Flora. «Educación como integración ideológica: lectura crítica de los textos ODECA-ROCAP». *Praxis* (Heredia) n.8 (abril-mayo-junio 1978), pp. 71-137.

Literatura

- [5] Carballo, María Elena. «Padre e hijo en *Ceremonia de casta*: el mundo de la bastarda», *Revista iberoamericana*, LIII, 138-139 (1907) pp. 435-453.
- [6] Hersfeld, Anita y Teresa Cajiao. *El teatro de hoy en Costa Rica: perspectiva crítica y antología*, San José: Editorial Costa Rica, 1973.
- [7] Monge, Carlos Francisco. «Estudio preliminar», *Antología crítica de la poesía de Costa Rica*, San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1992, pp 9-35
- [8] Mora, Sonia Marta. «*Diario de una multitud*: de la crítica al desencanto», en *Evaluación de la literatura femenina de Latinoamérica, siglo XX*, II Simposio internacional de Literatura (San José), tomo II, 1984, pp. 51-66.
- [9] Mora, Sonia Marta y Flora Ovares. *Indómitas voces. Las poetisas de Costa Rica. Antología*. San José: Editorial Mujeres, 1994.
- [10] Ovares, Flora y otros. *La casa paterna. Escritura y nación en Costa Rica*, San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1993.
- [11] Viquez, Benedicto. *Cómo leer novelas*. San José: Editorial Nueva Década, 1986.