



VI

De la  
utopía  
al  
desencanto

*Trazar un mapa  
una muralla  
un corazón salvaje que nos salve  
y vuelvan a pacer de nuevo en el mundo los unicornios.*

Oswaldo Sauma



## Contexto histórico-cultural

A inicios de los años setenta empezaron a ser evidentes las fallas del proceso de industrialización. En vez de generar un desarrollo autosuficiente y una distribución más justa del ingreso, este proceso hacía al sistema económico más vulnerable y dependiente de las empresas transnacionales en cuanto al capital, los insumos y la tecnología [1]. Como consecuencia de lo anterior, se dio una concentración excesiva de capital, se reemplazaron los productos nacionales por extranjeros y continuó la adquisición indiscriminada de tecnología foránea. Además, este tipo de industria ocupa muy poca fuerza de trabajo, al punto de que el sector industrial es uno de los que proporciona menos empleo. Dada la alta tecnología utilizada, el empleo es aún menor en aquellas empresas más grandes y de mayor producción.

La relativa bonanza del período se inició en 1961 y terminó a partir de 1973; se paralizaron las tasas de crecimiento en todos los sectores de la economía: industria, comercio y servicios, y hacia 1979 se agudizó el estancamiento económico. Esta situación redundó en más desempleo y amenazas a la paz social. A lo anterior se sumó el proceso de concentración de la propiedad, especialmente en manos del sector ganadero, que ocupaba más de la mitad de las tierras agrícolas del país, las cuales explotaba con técnicas extensivas que necesitan muy poca fuerza de trabajo.

La participación del sector público en la economía se dio sobre todo por medio de la creación de empresas públicas, agrupadas en la Corporación Costarricense de Desarrollo (CODESA), como Cementos del Pacífico, Central Azucarera del Pacífico, Algodones de Costa Rica y otras. El objetivo de esta iniciativa era alejar de la empresa privada las actividades estratégicas para el desarrollo del país. Dentro de esta misma orientación, se crearon el Instituto de Fomento Cooperativo, el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas y el Instituto Mixto de Ayuda Social. El crecimiento del sector público respondía en parte a la incapacidad de los sectores agrícola e industrial de absorber el crecimiento de la mano de obra. Dicho sector, más o menos hasta 1978, fue una importante fuente de empleo ante la escasez de demanda por parte de la empresa privada [1].

La crisis económica de la década de los ochenta condujo a medidas de ajuste con respecto a las nuevas condiciones internacionales. Según explica un sociólogo, se introdujeron cambios en el tamaño

La  
economía



del estado y el gasto público y se reorientaron las actividades productivas privadas. Las consecuencias políticas y sociales de estas medidas, que se apartan del reformismo social de los años cuarenta en favor de políticas neoliberales, parecen conducir a la concentración de la riqueza en pocas manos y al estancamiento de los sectores medios [6]. Asimismo, asegura el estudioso, se amplió la pobreza en las áreas suburbanas de la Meseta Central y en algunas provincias. A lo anterior se suma el deterioro de los servicios ofrecidos por el estado, como la educación y la salud.

La política

Por otro lado, a lo largo de la década el país se vio envuelto en los conflictos políticos del área centroamericana. Hubo fuertes presiones sobre el gobierno de Luis Alberto Monge (1982-1986) para que se adoptara una línea dura frente al gobierno sandinista de Nicaragua. La política de neutralidad de un sector del gobierno poseía un amplio apoyo popular, como se demostró en la multitudinaria marcha por la paz del 15 de mayo de 1984. No obstante, las tensiones entre los diversos grupos y la oposición de parte de los grupos más conservadores en asociación con la Embajada de Estados Unidos, condujo a una crisis política que fue calificada como "un golpe de estado blando a favor de dichos sectores" [6]. La actitud del gobierno de Monge fue reorientada durante la administración de Oscar Arias (1986-1990), mediante la puesta en práctica de un ambicioso plan que le permitió mediar por la pacificación del istmo centroamericano. Arias seguía considerando que el gobierno sandinista desestabilizaba la región pero se oponía a la política estadounidense de derrocarlo por las armas. Pese a las presiones diplomáticas y económicas de Estados Unidos, el gobierno, sustentado por el apoyo popular, logró el soporte internacional para su plan de paz y varió la imagen de subordinación a la política norteamericana de la administración anterior. Como se recordará, Arias obtuvo el Premio Nobel de la Paz en 1987 [6].

Para situarnos en los últimos años, hay que tener presente asimismo que la creciente globalización de la economía, unida a fenómenos como la internacionalización de la información y la cultura, hace que en nuestro país tengan repercusiones los acontecimientos determinantes de la historia inmediata. Por ejemplo, la caída del muro de Berlín, la disgregación de la antigua Unión Soviética y el fin de la guerra fría.

Ya desde mediados de los años de 1960 empezaron a ser visibles importantes cambios culturales y políticos cuya influencia se notaría también en el país. En esos años maduró todo un proceso intelectual y político que se manifestó, entre otros, en la teología de la libera-

ción, la pedagogía del oprimido, las teorías sociológicas sobre la dependencia y la renovación de la literatura hispanoamericana [2].

Esta situación se reveló más claramente en Costa Rica durante los años setenta. Los sectores estudiantiles, campesinos y de servicios se agruparon alrededor de proyectos diversos, los que generalmente toparon con la oposición y la represión oficiales y entre los que destacaron las luchas de los campesinos pobres por la tierra, acaparada por las grandes transnacionales del banano. Las jornadas antiimperialistas que sacudieron las principales ciudades del país en 1970 pusieron en marcha un vigoroso movimiento juvenil. Las luchas contra la "Aluminium Company" (ALCOA) involucraron a amplios sectores de la población y fueron protagonizadas fundamentalmente por los estudiantes de educación media y superior. Estos movimientos se enlazaron con la larga tradición latinoamericana de beligerancia estudiantil y, por otro lado, con las jornadas de mayo de 1968 en Francia y la Revolución Cubana, y con las figuras casi míticas de Ernesto Guevara y el sacerdote Camilo Torres.

A finales de la década, la guerra popular contra la dictadura somocista en la vecina Nicaragua movilizó a numerosos sectores, movilización política aún mayor que la generada en años anteriores en apoyo al gobierno de la Unidad Popular en Chile, el respaldo a la cruzada por los derechos civiles de las minorías en los Estados Unidos o las protestas contra la guerra de Viet Nam. Por estos años el espectro político nacional se amplió además con la fundación de otros partidos de izquierda, por ejemplo, el Partido Socialista, el Frente Popular, el Movimiento Acción Revolucionaria Socialista, con activos sectores universitarios.

Como parte del proyecto que implicaba la intervención estatal en los campos considerados prioritarios para el desarrollo del país, en el campo cultural el partido Liberación Nacional definió una política de apoyo a las áreas educativas y culturales. Se fundó en 1972 la Universidad Nacional con los objetivos de alcanzar sectores más populares que los atendidos por la Universidad de Costa Rica y lograr una mayor incidencia en la comunidad nacional mediante la conjunción de la docencia, la investigación y la extensión. Al mismo tiempo, la Editorial Costa Rica y el Sistema Nacional de Radio y Televisión proponían la defensa de una memoria y una identidad nacionales y trataban de orientar el debate intelectual.

En 1970 se creó el Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, organismo centralizador de las actividades culturales y dirigido al rescate y la preservación del patrimonio histórico, artístico y cultural y al estímulo del folclore, la música y las artes. El Ministerio editaba

Políticas  
culturales

y distribuía varias revistas culturales, la mayoría desaparecidas ya en 1980, que se dirigían a un público amplio y daban a conocer trabajos ignorados por las nuevas generaciones de costarricenses con el fin de rescatar una visión histórica de la nación. Entre otras estaban *Letras nuevas*, *Revista de Costa Rica*, *Historia, geografía, antropología, sociología y arqueología costarricenses* (1971-1977), *Tertulia* (1971), *Troquel* y *Papel impreso*. Esta última era una revista de cultura popular que se proponía divulgar las letras costarricenses y extranjeras y recuperar a los escritores de antaño; mostraba la actividad cultural vinculada de cerca con la militancia política, así como la presencia de intelectuales centroamericanos y sudamericanos en la cultura costarricense. En esa publicación se destacan las figuras de varios intelectuales y artistas latinoamericanos contemporáneos, especialmente nicaragüenses, como los escritores Carlos Martínez Rivas, José Coronel Urtecho, Ernesto Cardenal y Sergio Ramírez. Algunos de ellos encontraban, además, en el país un apoyo para su lucha contra la dictadura y, junto con otros centroamericanos y sudamericanos, colaboraban desde organismos como el Consejo Superior Universitario Centroamericano, la Editorial Universitaria Centroamericana y la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales.

Pese a estar sostenidas por el estado, estas revistas aparecieron como una respuesta al monopolio informativo y la presión de los medios de comunicación de masas, vistos, por sus directores, como causantes, entre otros factores, de la pérdida de valores culturales propios. Representaron una alternativa a la creciente dominación ideológica y un esfuerzo por defender un modelo cultural que incluyera los valores tradicionales de la nacionalidad y los de la cultura occidental. En este sentido, se proponían llenar, didácticamente, las insuficiencias culturales de los lectores.

Existió en estos años asimismo un claro auge de la actividad teatral. El estado subvencionaba a la Compañía Nacional de Teatro y fijaba políticas en este campo. Surgió el interés en la capacitación, la formación de grupos y la difusión de teatro nacional y extranjero. Desde 1974 se llevó el teatro a las comunidades rurales, con el apoyo de municipios, colegios y otras entidades. En los jardines del Museo Nacional se inauguró en 1974 el Teatro al Aire Libre, que tuvo un gran éxito entre el público. Cuatro años después se creó el Teatro Carpa. Junto con otras iniciativas similares, la actividad teatral de estos años mostró una concepción de la popularización de la cultura que, en vez de simplificarla, trataba de ponerla al alcance de un sector más amplio.



En un plano cultural, la década de 1980 presenta diferencias -aún poco estudiadas- en relación con los años precedentes. Esta situación puede ilustrarse con el caso de la actividad teatral que, no obstante mantener un número elevado de público diario, decayó en la calidad de las obras representadas. Una de las posibles causas de lo anterior fue el cambio de las políticas culturales por parte de las instituciones gubernamentales correspondientes, a lo que se sumó la crisis económica general [7].

En otro plano, las nuevas maneras de percibir la realidad y nuestra propia interioridad, surgidas en décadas anteriores, se manifiestan con mayor claridad en el arte de estos últimos años. La pluralidad de tiempos, espacios, estilos y temas que coexisten en la televisión, por ejemplo, presentan un mundo fragmentado y carente de unidad [3]. Realidades muy distantes en el tiempo y el espacio se hacen presentes en la pantalla de la computadora mediante la reconstrucción o el simulacro. Lo anterior cambia la noción de la historia y sustituye la experiencia de una historia lineal y orientada a un fin previsible [5]. A la vez, surgen los nacionalismos agresivos como respuesta a la internacionalización y uniformación de la cultura.

Lógicamente, las conductas, los sentimientos y los valores se van transformando. Cada vez es más difícil abstraerse a la sensación de opresión ante un poder que no se logra localizar o al temor ante las amenazas del desastre ecológico, el sida o la violencia. Incluso, se habla de la muerte de la metafísica, el humanismo y el arte, del fin de las utopías que fundan un centro u otorgan un sentido a la existencia [5]. Inmersa en esta realidad, la literatura costarricense de estos últimos años hablará también de todo eso. A veces desde el desamparo y a veces desde el humor.

## La lírica

En 1969 aparece en Costa Rica un tomo de poemas, *Milagro abierto*, que recoge parte de la producción lírica del poeta que iba a provocar una profunda innovación en la historia del género en el país. Jorge Debravo había iniciado esa renovación estética unos diez años antes, en libros como *Devocionario del amor sexual* (1963), *Nosotros los hombres* (1966) y *Canciones cotidianas* (1967). Tanto por las especiales circunstancias históricas y políticas como por varios rasgos del lenguaje poético que se describirán a continuación, la poesía en estos años adquirió una alta difusión.

Jorge  
Debravo

Contemporáneos a Debravo son Mayra Jiménez, Laureano Albán, Julieta Dobles, Alfonso Chase, Leonor Garnier y Rodrigo Quirós, entre otros. De la poesía de este grupo se ha dicho que uno de sus rasgos distintivos, en un primer momento, es presentar la realidad como "una configuración política" [17]. En efecto, el poeta observa el mundo exterior como un espacio de conflicto. Ante ello, asume, por un lado, una actitud de denuncia -ya visible en el grupo de poetas precedente-; por otro, cree en la posibilidad del cambio. Con las ideas anteriores se relacionan:

- la atención, sobre todo, en la historia y la vida cotidiana [17];
- la concepción del quehacer poético como instrumento político;
- el predominio de un tono vehemente y exhortativo de parte del hablante, quien desea no sólo convencer al lector de su verdad sino también moverlo hacia una acción política;
- la introducción del lenguaje y los textos religiosos mezclados con la temática erótica y política.

Parte de la producción de algunos autores de este grupo, sobre todo Laureano Albán y Alfonso Chase, presentan un interés particular en la reflexión sobre la escritura poética. Es por esta razón que acuden constantemente a la simbología y los contextos de la literatura y la mitología universales. Lo anterior podría explicar, en la poesía de estos autores y de otros como Leonor Garnier, la presencia de inquietudes tradicionales de la poesía universal como la pregunta existencial sobre el transcurrir del tiempo.

La significación histórica de Debravo y su popularidad deben explicarse no sólo por las rupturas que provocó en el plano de las nuevas temáticas de sus poemas sino también por la creación de un nuevo estilo y un tipo nuevo de lenguaje lírico. Lógicamente, ambos aspectos son inseparables y dependen uno de otro: la novedad de los significados exige nuevas formas para decirlo.

La confianza en la transformación del mundo actual lleva en algunos casos a la propuesta de utopías. Para construirlas, se recurre a imágenes religiosas, que se humanizan. También la sexualidad puede constituir una utopía, al presentarse la unión amorosa casi como paradigma de la armonía del ser humano con sus semejantes y con la naturaleza.

Poesía  
erótica

Uno de los asuntos que despertó mayor asombro fue el tratamiento explícito del tema sexual. La amada y los distintos momentos de la unión amorosa aparecen metafORIZADOS en relación con el mundo de la naturaleza: "te llamaré para cubrirte de hojas / y nutrir algún árbol saludable" («Elegía futura»), "eres de perfumada y deliciosa madera" («Soneto para la novia de un carpintero»). Es común la

comparación de la amada con la tierra: "tierra caliente y dulce para sembrar la fruta / del deseo más hondo" («Salmo a la tierra animal de tu vientre»). La sexualidad no sólo se acepta como algo natural y positivo sino que además se glorifica. La actitud renovada frente al tema sexual se reafirma en la utilización de formas propias del habla religiosa para referirse a este tema. Desde títulos como *Devocionario del amor sexual*, o los poemas «Plegaria» o «Salmo de los tres reinos», se acercan el discurso religioso y el erótico. Incluso, se hace uso de la estructura de ciertas plegarias:

*y dadnos el pan nuestro  
de cada día: el beso  
que reanuda los cuerpos desatados:  
lo piden nuestras manos,  
nuestros huesos,  
nuestros cuerpos ansiosos y curvados.*

(*Devocionario del amor sexual*)

Tanto el amor sexual como el amor a lo elemental y cotidiano hacen posible la humanización del mundo y la armonía entre éste y el ser humano. Lo anterior concuerda con el tono optimista y afirmativo de gran parte de la poesía de Debravo y se relaciona con la apología del amor. Este es visto como sentimiento o actitud que va más allá de la relación de una pareja y que más bien se convierte en un principio moral y político: "¡Salgamos al amor, hermano hombre! / Con arrojarnos al amor nos basta" («El canto bueno») [16]. El amor como solidaridad da paso al tema político y social enfocado desde una conciencia crítica frente al mundo. A la denuncia de la injusticia, la guerra y la violencia se une una noción utópica y esperanzada del porvenir de la humanidad. Si bien la preocupación social no es algo nuevo en la poesía costarricense, en la de Debravo adquiere una fuerza y un tono peculiares. Esto se debe en parte a la insistencia en la poesía como un acto de comunicación. Por un lado, se hace alusión explícita al interlocutor del yo lírico: "Ven a buscarme, hermano, ahora que amo / con todas las potencias mi sangre" («El canto bueno»). Por otro lado, en muchas ocasiones el sujeto lírico se presenta como parte de una colectividad mayor:

*Es tan abierto y franco  
el rostro de la vida, que parece  
que todos, como hermanos, nos amáramos!*

(«Fraternidad», *Los despiertos* 1972)

Poesía  
política



De esta manera, el concepto de lo social aparece en la propia estructura de los poemas. En este punto tiene importancia también la presencia de lo religioso que se concibe, de manera semejante a lo que propone la teología de la liberación, como el esfuerzo por hacer posible en la tierra el Reino de Dios. En *Consejos para Cristo al comenzar el año* (1960), el hablante escoge a Jesús como su interlocutor: "Siempre he deseado que me digas Cristo / qué piensas preparar para el futuro". A continuación se le interroga acerca de la injusticia, la pobreza y la guerra en el mundo. En otros momentos se cuestiona la religiosidad tradicional:

*El hombre no ha nacido  
para tener las manos  
amarradas al poste de los rezos.  
Dios no quiere rodillas humilladas  
en los templos,  
sino piernas de fuego galopando,  
manos acariciando las entrañas del hierro,  
mentes pariendo brasas,  
labios haciendo besos.  
[...]*

(«Digo», *Digo* 1965)

El cristianismo se entiende como un compromiso concreto con los oprimidos y la historia, es decir, como la materialización de la justicia. Además, como se ve en el poema, esa religión hace posible también la creación del mundo humano. El recurso señalado antes - el uso de la estructura de la plegaria- se reitera en un poema como «Credo». En éste, que reitera muchos de los rasgos que caracterizan la poesía de Debravo, se expresa un acto de fe en el futuro de la humanidad no obstante la situación actual del mundo: "Creo en la libertad a pesar de los cepos / a pesar de los campos alambrados".

La actitud frente al mundo y sus semejantes implica, en muchos casos, como se ha visto ya en Debravo, una armonía con la realidad natural, con lo elemental y lo biológico; por consiguiente, con la afirmación del amor como principio ético.

Esta actitud puede percibirse también en la poesía de Julieta Dobles. En su lírica, esto asume rasgos específicos. Por ejemplo:

- la inclusión y la revaloración de los aspectos cotidianos de la existencia;
- la actitud esperanzada hacia el futuro;
- el predominio de la vida frente a la muerte;
- la presencia del erotismo como manifestación de lo vital [20].

Julieta  
Dobles

Lo anterior explica la presencia en la poesía de Dobles de asuntos como el nacimiento del hijo, el cuerpo femenino, el amor entre la pareja. Con esto, se incorpora a la lírica una parte de la realidad poco explorada. La aceptación de lo cotidiano, la revaloración de lo elemental y la afirmación del erotismo como visión pacifista y armoniosa con los demás es una actitud que se ha visto también en la poesía de Debravo y que caracteriza igualmente a otros poetas de la generación. El mundo se ve con menos solemnidad y, por lo tanto, se incorporan esos nuevos temas.

Un expresivo ejemplo de lo primero se puede leer en el poema siguiente:

[...]  
*Lentamente mis senos maduraron,  
 como el deseo en la bruma de los sueños.  
 Y entonces, fue mi orgullo ser distinta,  
 femenina y fecunda, como la tierra misma,  
 nurricia y dulce, apetecida,  
 como una fruta extraña  
 que da sin agotar sus mieles y frescuras.  
 Hoy los miro blancos, como entonces,  
 firmes, grandes y tiernos, como panes del día,  
 dolientes o gozosos, como la lluvia que alza  
 su humedad en la tarde,  
 cruzados de ríos profundos y azulinos,  
 [...]*

(«Elogio de los senos», *Amar en Jerusalén* 1992)

Al lado de esta referencia al cuerpo, aparece en la poesía de Dobles una preocupación especial por construir la identidad femenina del hablante. Esto se puede apreciar en la alusión a la solidaridad con otras mujeres («Retrato cotidiano» y «Último aquelarre») y la presencia de acontecimientos propios de la mujer, como el parto («Nacimiento»).

En este contexto se puede comprender el significado de la casa que aparece ligada a lo elemental y la seguridad [20]. En el poema «Apología del recuerdo» (*Hora de lejanías* 1982), la casa se presenta integrada al entorno, al punto que le presta su propia luz para que éste exista:

[...]  
*y su puerta encendida  
 es una móvil claridad que colma  
 las murallas vibrantes de los árboles.*



*lumbre abierta que corre por la calle  
dándole su espejismo de llanuras,  
e inventando la estrella  
que salta de los charcos  
[...]*

Como sucede a menudo con este símbolo, en este poema la casa es una representación del mismo sujeto. Aquí se trata de la casa de la infancia, momento de la vida que en la poesía de Dobles, a diferencia de la de otros como Charpentier o Grütter, generalmente aparece idealizado, es decir, como un tiempo armonioso. Esta casa, por lo tanto, no es únicamente un espacio determinado sino también un tiempo, incluso, un estado del alma. Es por esto que se puede entender en los siguientes versos que la casa-infancia vive dentro de nosotros y, para que se manifieste, hay que in-vocarla, es decir, llamarla con la voz:

*Y sin embargo, al invocarla esplende  
como un aire gozoso que esperara la noche.  
Es un paisaje detenido  
en nosotros, un cauce que iniciara  
su movimiento y su fragor  
cuando nos acercamos a beberlo.*

La actitud armónica con lo natural se corresponde con una posición solidaria hacia los demás en un plano político. En Dobles, este asunto se percibe básicamente en la selección de los temas y la actitud del hablante. Ejemplo de lo anterior es el libro *Los pasos terrestres* (1976), poemario acerca de la muerte y las guerras fratricidas, las diferencias y las injusticias sociales:

*¿Hasta cuándo será la guerra  
mano nuestra,  
ojo nuestro?*

*¿Hasta cuándo  
el germen de la muerte  
irá entre nuestras manos  
para todos?*

(«Itinerario», *Los pasos terrestres*)

Algunas veces el hablante considera que su palabra debe servir de voz a los que no pueden expresarse:

*Y es que tengo tu voz enmudecida  
junto a la voz que clama en mí,*

*hermana,  
hermana en las aguas profundas de la fecundidad,  
tú  
que construyes amor mientras jahonas  
y remiendas y sudas sobre el fuego.*

(«Retrato cotidiano», *Los pasos terrestres*)

Esa misma preocupación política se concreta en la poesía de Mayra Jiménez. También aquí, el hablante asume el acto de la escritura como una responsabilidad social, es decir, considera que el deber del escritor es hacer ver las injusticias del mundo y, de esta forma, al igual que en Dobles, dar voz a los silenciados. Mayra  
Jiménez

Otra forma de incorporar la temática política en la poesía de Jiménez es la selección de figuras como la del guerrillero, que se mitologizan. Es el caso de sus poemas «Guerrillero» y «Al Ché Guevara» de la antología *Cuando poeta* (1979) y del más reciente «Lumberto Campbell» de *Desde Nicaragua* (inédito). Como ya se vio en Dobles, en la poesía de Mayra Jiménez se percibe también un interés por el proceso de construcción de la identidad femenina. En uno de sus poemas, por ejemplo, refiriéndose a su madre, la hablante se autorreconoce dentro de una genealogía de mujeres:

[...]  
*Yo te veo hermosa y seria  
como un documento importante acerca de la vida,  
o un registro de muchos años  
que una quiere poner en la sala de su casa  
para envidia de los amigos*  
[...]

(«Madre diaria», *Cuando poeta*)

En la poesía de Leonor Garnier aparece también el tema político, concretado a veces en la protesta. En algunos poemas, sin dejar de llamar a la acción, adquiere un tono desencantado. Leonor  
Garnier

[...]  
*nosotros, jóvenes muchachos de una casa grande,  
[protegidos,  
aislados de la requisita, de la represión, de la tortura  
[que condenábamos  
y que por primera vez veíamos ante nosotros,  
[desnuda,  
desgarbada en la figura de un hombre al que habían  
[robado*

*decidimos romper entonces el pequeño espejo  
de todos nuestros sueños.*

(«Crónica roja», *Los sueños recobrados* 1976)

El tiempo Junto a lo anterior, aparecen otras inquietudes como la percepción de una amenaza del entorno anónimo contra el individuo, la presencia de lo cotidiano y la ciudad. la reescritura de la historia sagrada, y, sobre todo, la reflexión acerca del tiempo:

*Uno nada más se pone a medir las horas  
y a entresacarles los minutos.  
Uno se queda inmóvil, negándose a arrancarle el  
[tiempo  
al calendario  
acumulando días sin dejarlos ir,  
contando cosas que nos sucedieron siempre ayer.  
[...]  
Y es cuando uno mira ese tictactictac apersonándose  
[por todo  
el cuarto  
presente y vivo entre los rostros nuevos.  
Es como si el tiempo viviera obsesionado  
por la medida muerta de las horas*

(«Los encuentros», *De las ocultas memorias* 1974)

En el poema citado se puede notar cómo se hace cada vez más dominante la presencia del tiempo: inicialmente, es una obsesión del hablante y aparece fuera de éste (“Uno nada más...”), después, se presenta como lo que da origen al mismo hablante (“contando cosas que...”); luego, se personifica y se adueña de todo el espacio vital (“uno mira ese tictactictac...”); por último, el hablante desaparece y el tiempo ocupa su lugar, incluso, haciendo lo que aquel hacía al principio, o sea, midiendo (“Es como si el tiempo viviera obsesionado...”).

Alfonso  
Chase

La inquietud acerca del aspecto temporal de la existencia humana se elabora también en la poesía de Alfonso Chase. Este rasgo se puede apreciar desde los títulos de algunos de sus libros, como: *Árbol del tiempo* (1967) hasta las constantes referencias a la música, el arte temporal por definición. En el libro *Cuerpos* (1972), por ejemplo, aparecen los poemas «Oboe sostenido para mis amigos lejanos», «Música solar» y en el poema «A quien buscare el corazón de los lugares»: “Donde la música, proviniendo de ella misma, hace de nuestro rostro una ceremonia suspensa”. Como se verá más adelan-

te, la preocupación por el tiempo será igualmente otro aspecto importante en la producción narrativa de este autor.

Otro rasgo que define la poesía de Chase es la constante referencia de los textos a la propia literatura y al proceso de escritura. Esto se manifiesta en: el juego con los géneros literarios y las múltiples referencias a personajes y motivos artísticos.

En relación con lo primero, se ha dicho, por ejemplo, que uno de sus libros, *El tigre luminoso* (1983), no puede clasificarse dentro de un único género literario ya que posee elementos líricos y narrativos, bordea el ensayo, el epigrama, el epígrafe, etc. [21]. Efectivamente, un rasgo que caracteriza la obra en general de Chase es la mayor conciencia con que se asumen los géneros literarios: la poesía se acerca al estilo narrativo y los relatos muestran rasgos líricos. En un poema como «Pequeña agonía de mi padre» (*Cuerpos* 1972) hay momentos en que se siente una fuerte tendencia al relato:

*Fue artista, relojero, oficinista  
y a veces marinero  
y recorrió cuando joven el mundo  
tocando la guitarra y bailando el swing y el charleston.*

La permanente referencia a la literatura se percibe en las múltiples huellas que dejan en los poemas otros textos como la Biblia y la mitología universal. En el libro *Entre el ojo y la noche* (1990), por ejemplo, se mencionan al rey David, al mago Merlín, a Penélope, a Orfeo, a escritores como el alemán Goethe y a artistas como el pintor español Goya. Igualmente, la referencia al arte se extiende a motivos literarios como el tejido de la tela, en el caso de Penélope, la locura de Hamlet, el viaje al infierno de Orfeo.

En el poema «Buscar el unicornio» (*Entre el ojo y la noche*), se utilizan imágenes muy antiguas. Para aludir al concepto de literatura se recurre al tejido de Penélope en espera de Ulises:

*Es obvio que lugar y tiempo  
apenas deben mencionarse. Lo único  
real, entonces, son el arpa de David  
y la tela hilada por la mano invisible  
de Penélope.*

A lo largo del poema, el lector se da cuenta de que la tela simboliza el texto poético. Mediante el hilado, se confecciona un tejido que antes no existía; igualmente, el acto de la escritura permite crear textos y significados nuevos. Hilo y palabra sirven para acercar realidades diferentes o distantes en el tiempo, como son en este poema Hamlet y David, rey de Israel.

La literatura  
en la  
literatura



No se trata, sin embargo, de la idea de que el sujeto creador está separado de la obra creada; también él es producto de la actividad literaria:

*Inventarme Inventarte. Nacer  
para que puedas existir  
y engendrar la sustancia  
que limita, manándose,  
tu pensamiento, tu calor, tu sangre.*

(«Cuerpo nocturno», *Cuerpos*)

Como sucede en las artes plásticas contemporáneas, desaparece el poeta como un individuo autónomo. Este proceso de ocultamiento del sujeto creador se evidencia incluso en las formas gramaticales de persona. «Cuerpo nocturno» empieza, por ejemplo, con una clara presencia del sujeto, que se hace evidente en la primera palabra: "Digo tu cuerpo / como decir el mundo". Unos versos más adelante, el verbo sigue apareciendo en infinitivo: "Decir tu cuerpo", "Imaginar el día", "Buscarte en los espejos".

Por otro lado, puede verse en algunos poemas que el acto de escritura que hace participar al sujeto de las fuerzas creativas aparece en Chase como un ritual o un acto místico:

*Casi que al borde filoso de un lenguaje prestado  
celebrar allí, en ceremonia antigua,  
la memoria del rostro ante el espejo.*

(«Celebración de memorias»,  
*El libro de la patria* 1976)

La alusión al espejo del poema anterior permite hablar de otra de las preocupaciones centrales de la generación de Chase. Se trata del asunto de la identidad que se manifiesta en la reiteración de este importante motivo literario:

*Buscarte en los espejos. Desenvainar  
palabras y palabras  
para buscar un nombre que contenga  
lo que existe en tu cuerpo*

(«Cuerpo nocturno», *Cuerpos*)

El espejo hace posible la visión profunda y verdadera de los seres y las cosas y generalmente se ha relacionado con el problema de la identidad del sujeto. Junto con este motivo, es común en general la presencia de la mirada y el ojo como símbolo de la percepción intelectual, y ligado a la palabra creadora:

[...]

*El unicornio*

*existe, estoy seguro, detrás de la tela hipnótica  
del ojo y su murmullo.*

(«Buscar el unicornio». *Entre el ojo y la noche*)

La poesía de Laureano Albán comparte muchos de los rasgos mencionados anteriormente en relación con los poetas contemporáneos. Como en la de Debravo, parte de su poesía se construye desde una actitud ética humanista, con temas que tocan el asunto político y social. La búsqueda del origen de lo americano, presente en Debravo (*Nosotros los hombres* 1966), se reitera en *Solamérica* (1972). Algunos poemarios suyos, como los *Sonetos laborales* (1977) y *Sonetos cotidianos* (1978) que, como han indicado los críticos, se relacionan con las *Odas elementales* de Neruda, desarrollan básicamente la presencia de lo humano en los objetos cotidianos [16].

Laureano  
Albán

Además, como se señaló al inicio de este capítulo, otra parte de la poesía de Albán se preocupa por la reflexión acerca del quehacer poético. Mientras que la retórica de Debravo produce un efecto de sencillez, naturalidad, ingenuidad y ausencia de artificio literario, la de Albán, en cambio, reelabora más explícitamente los códigos literarios de diferentes tradiciones. Por ejemplo, en el poemario *Aunque es de noche* (1983) el título mismo alude a un estribillo del poema «Que bien sé yo la fonte que mana y corre aunque es de noche» de San Juan de la Cruz. En «La noche asume su papel de río» (*Auto-retrato y transfiguraciones* 1983), para hacer una reflexión moderna sobre la existencia humana y su relación con el tiempo, Albán recurre a símbolos característicos de la poesía mística española, la fuente que mana escondida y la noche como situación del alma que no ha logrado el conocimiento de Dios. En su poesía también aparecen símbolos como la visión de una luz como un relámpago y la insuficiencia de los sentidos humanos.

En la mística, la fuente de todo en el universo se encuentra en Dios, quien está separado del hombre. Para conocerlo, éste debe buscarlo no con sus sentidos sino con la fe. Dice San Juan:

*Aquella eterna fonte está escondida,  
que bien sé yo do tiene su manida\*.  
aunque es de noche.*

\* Manida: morada, asiento.

La fuente -o sea, Dios- tiene su origen en sí misma:

*Su origen no lo sé, pues no le tiene,  
mas sé que todo origen de ella viene  
aunque es de noche.*

En el poema de Albán, la noche se convierte en una fuente y luego en un río que va a dar al mar. Al igual que en los místicos, también el origen de la fuente se halla en sí misma:

*La noche mana lenta,  
desde sí misma mana.*

Igualmente, la noche sirve para alejarnos de la evidencia engañosa de los sentidos:

*La noche mana lenta  
[...]  
purificándonos  
de toda cruel luminosidad,  
de la evidencia aguda de los ojos.*

A diferencia de lo que ocurre en la poesía mística, para el poeta moderno, la fuente se encuentra dentro de uno mismo:

*La noche mana lenta,  
inverosímil. a través nuestro mana.*

Además, y es éste el punto fundamental, el poema alude al concepto contemporáneo del arte: éste es la fuente del mundo. Esta idea se contrapone a las concepciones artísticas anteriores a la vanguardia. Estas concepciones plantean, primero, que existe una separación entre la realidad exterior y la conciencia humana; segundo, que el arte es un instrumento de reflejo o representación de la realidad. Por el contrario, contemporáneamente se piensa que el papel de los lenguajes no sólo es de transmisión sino de creación de significados:

*[la noche nos lleva] a  
un nuevo territorio  
que tras el ojo inventa un mar.*

Esto quiere decir que la posibilidad de conocimiento de la realidad circundante sólo se puede dar por la mediación de los signos. Por esto, en el poema de Albán se afirma que nosotros mismos somos producto de esa fuente interna que inventa el mundo: "sueño que crece soñándonos".

El último grupo de poetas que se analizará está constituido, entre otros, por Carlos Francisco Monge, Osvaldo Sauma, Lil Picado, Ronald Bonilla, Diana Avila, Mía Gallegos, Nidia Barboza, Erick Gil Salas, Víctor Hugo Fernández, Miguel Fajardo, Macarena Barahona, Habib Succar, Ana Istarú y Carlos Cortés.

La cercanía temporal impide aprehender en forma definitiva su producción lírica: se trata, como es lógico, de escritores en plena producción y de algunos que la están iniciando. No obstante, a partir del análisis de algunos poemas, se pueden percibir ciertas tendencias. En primer lugar, en varios de ellos se nota una afinidad con el lenguaje lírico de la generación anterior, particularmente con Jorge Debravo. Se trata sobre todo de la persistencia de las utopías, política, amorosa, existencial, filosófica. En relación con esto, la poesía se sigue concibiendo como un instrumento de lucha, por lo que permanece la confianza en el poder de la palabra como medio para conocer el mundo.

Hay, en cambio, otra tendencia que presenta el desencanto ante el mundo y la falta de fe en la posibilidad del cambio. Así como se pierde la confianza en todo tipo de utopías, se duda del poder y la sacralidad de la palabra poética. Es tal vez por esto que "escribir poesía" para estos poetas se presenta más que nada como una búsqueda, difícil y a veces desesperanzada.

Ambas actitudes ante la literatura se estudiarán aquí en relación con dos temas recurrentes: el erotismo y la reflexión sobre la poesía y su escritura.

Varios han sido los libros de poesía amorosa publicados en Costa Rica dentro de los distintos movimientos de la lírica. Oculto muchas veces por la crítica y las historias de la literatura, el tema erótico ha sido fuertemente reprimido. Desde la sensualidad típica de los poemas modernistas, hasta el canto al amor físico en *Cima del gozo* (1974) de Isaac Felipe Azofeifa, la poesía erótica atenta contra el orden racional de la ideología patriarcal.

*La estación de fiebre* (1983) de Ana Istarú se inserta dentro de esa vertiente de la poesía costarricense y, a la vez, reelabora tópicos antiguos de la literatura amorosa. Muchos de estos aparecen en el *Cantar de los cantares* que es, como se sabe, uno de los textos canónicos de la poesía amorosa. Este y el tomo de Istarú comparten entre otros los siguientes rasgos:

- la participación de la mujer como hablante;
- la descripción del cuerpo de los amantes con características de la naturaleza;
- la metáfora del cuerpo femenino con partes de la casa;

*La estación  
de fiebre*



- la poetización del cuerpo masculino, a veces con metales y piedras preciosas;
- el anhelo de unión;
- el encuentro con alabanza;
- la recíproca posesión.

El libro de Istarú habla del encuentro amoroso según un orden cronológico [22]. Los treinta y tres poemas que componen el libro guardan una unidad estilística y temática. Esta se deriva, además, del hecho de que el encuentro amoroso entre los amantes se presenta en tres momentos: el encuentro de la pareja como un movimiento de atracción mutua; el éxtasis amoroso, y la separación de los amantes.

El amor sexual tiene varios significados. Por un lado, es el encuentro, la exploración y el goce de los cuerpos. A esto se une la valoración de la pareja desde un punto de vista global, que incluye aspectos políticos, morales y físicos. Finalmente, la sexualidad se enfoca positivamente, como una forma de oposición a la moral machista. El erotismo no se ve, por lo tanto, como un asunto individual, sino que tiene dimensiones sociales. Veamos cómo se describe la belleza física del amado y sus cualidades morales:

*La suavidad del pan que no ha nacido  
sostienen sus caderas,  
un lomo terso de venado,  
la curvatura del melón,  
altas mejillas donde escribió  
su adiós final la espalda.*

(XXIII)

*No está sentado a la derecha.  
No me prohíbe ni me arrasa ni me encierra.  
No tuvo un látigo, no sabe de la cuerda.  
  
No prende al negro.  
No sucumben sus pies en unas botas.  
No juzgaría a aquel gorrión innecesario.  
No lo humilla el viaje a la cebolla.  
No puede hacer su flor bajo el tirano.*

(XXIX)

Al presentar un sujeto femenino, activo y crítico, revalorar el ámbito de la sexualidad e integrarlo como parte de la vida social, *La estación de fiebre* profundiza el movimiento de ruptura de la lírica erótica en el país y, con ello, constituye un importante aporte en la historia de la poesía costarricense.

El poema «Desnudez» (*Reino del latido* 1978) de Carlos Francisco Monge construye, mediante sugerentes imágenes, una compleja idea de la poesía:

Carlos  
Francisco  
Monge

1. *Tal vez no es cierto el mar, no es cierto el aire,  
pero tu desnudez, verdad completa,  
canta, se esparce, es tiempo, luz, anchura:  
ah sol paciente en ti cuando te escapas*
- 5 *cercando pueblos, iras, resplandores;  
qué cierto el palpitar de las raíces  
cuando tu cuerpo es himno a las ventanas.  
No hay pacto más reciente que tu pecho,  
no hay bocas que no lleguen a tu vientre.*
10. *ni un surtidor más ancho que tus huellas.  
Quizás no hay ríos aquí, pero en tu cuerpo  
todo el silencio de la noche canta,  
se curva en las mañanas, llega el día,  
la tarde, el sol, el monte, los follajes*
15. *y se apresuran juntos, voz del aire,  
a recoger cada caricia nuestra.  
Ya nombro el firmamento que has fundado,  
la lucha, el corazón, el alba que abre  
la gran morada que invadimos juntos;*
20. *ya palpo las palabras que no empiezan  
sino en la claridad que te avecina.  
Ah loca ausencia de la paz entonces:  
saltan de nuestro abrazo los trigales,  
combaten los relojes, las esperas,*
25. *la fronda iluminada de los días  
que nunca, sino en ti, buscan la tierra.  
Pero tu desnudez, verdad suspensa,  
es puente inmenso que mi piel ya alcanza.*

La poesía aparece, en primer lugar, como el cuerpo desnudo de la amada (vv. 8-10). La desnudez alude a un estado primordial, en el que el individuo se encuentra en armonía con el mundo que lo rodea. Por otro lado, al estar descubierto, un cuerpo desnudo significa una cierta pureza y puede ser la imagen del alma despojada de su envoltura carnal.

Poesía y  
amada

Ese cuerpo de la amada, además, es el origen del universo (vv. 1-4). Así como de ella brota la materia, el cielo y la luz, la amada se convierte en el centro del mundo, donde confluye todo (v. 9). El estado de desnudez de la amada posibilita la creación del mundo; una vez que éste ha sido creado, el poeta puede nombrarlo, es decir, pue-

de escribir poesía (v. 17). De hecho, aparece como más verdadero este mundo poético que el mundo real.

Además de hablar de un concepto de poesía, este texto sugiere un determinado modo de entender el proceso de escritura. Para eso, recurre a varios contextos literarios. Por ejemplo, el de la poesía mística: la idea de la huida y la búsqueda de la amada (v. 4), la presencia de la noche sonora (vv. 11-12) y la existencia de la luz dentro de la noche.

La amada-poesía aparece como objeto del deseo del poeta-amante. Todo el poema consiste en un movimiento del hablante hacia ella, para conseguirla. La unión de ambos altera el tiempo y produce nuevas realidades (vv. 22-24). Así, la unión realizada significa también el triunfo del poeta, la consecución de la escritura del poema (vv. 27-28).

En un poema como «El poeta lee sus manuscritos» (*La tinta extinta* 1990) del mismo autor se continúa la reflexión sobre el quehacer poético: éste se concibe como un proceso en el que intervienen varios factores. En primer lugar, el escritor, que puede reflexionar sobre su propia actividad y los instrumentos de su escritura. La poesía no se piensa como un único lenguaje sino más bien como una gama de posibilidades:

*Palabras hay como árboles quemados,  
como potrancos  
que se levantan de la mar dichosos,  
otras son puertas condenadas,  
arcos cerrados,  
relojes sin prodigio, el torbellino  
de una ventana y otra en esta calle.*

Del mismo libro es «La estación». El poema consta de cuatro estrofas, tres de las cuales se inician con variaciones de un verso:

*Esta noche he llegado a una estación de tren (v. 1)  
Esta noche he llegado a la estación (v. 11)  
Esta noche he llegado (v. 24).*

La estación anónima de la primera estrofa ("igual a todas"), se especifica en la segunda. Desde ahí se alude a otra estación, que pertenece al recuerdo y, por esto, se relaciona con el tiempo pasado del hablante:

*y no he querido rememorar la otra, la cortísima,  
soplada y sacudida  
como aterido álamo.*

De esta estación el hablante siente haber sido expulsado violentamente hacia un mundo hostil: "Yo me recuerdo en ella, arrancado del tren". Así, la estación como espacio es también un tiempo, el de la vida del hablante. Es decir, que al llenarse de contenidos biográficos, la estación se convierte en un espacio-tiempo. Esto se confirma en el v. 24 que abre la tercera estrofa; la estación que aparece aquí es ya la del presente desde el cual se habla. Por lo tanto, al mismo tiempo que es un lugar, alude a la madurez del hablante. Esto explica que no se repita el complemento circunstancial de lugar: así se deja abierta la posibilidad de significar "he llegado a este lugar" y también "he llegado a este momento". El hablante se relaciona en dos ocasiones distintas con el topo, en la primera estrofa, se identifica con este animal: en la tercera, lo contempla fuera de sí mismo:

*Y me he tenido por topo (v. 5)*

*Yo miro al topo (v. 33).*

El topo es un animal terrestre y habitante de las profundidades. Con esto, el espacio del poema se presenta también como un lugar de varios niveles. Opuesto al topo, aparece al final el ángel, ser de las alturas:

*Veo la noche correr,  
y el cielo en los zapatos, y el dibujo  
de mi cuerpo viajero  
por esta galería de ángeles atropellándose  
por no perder el tren,  
por ser dichosos, por tocar el fondo  
de este mapa sin gloria.*

Una estación es un lugar de tránsito y entrecruzamiento de caminos. De esta forma, el poema reelabora un tópico antiguo, la vida como viaje y, de paso, el del mundo como laberinto. La vida se presenta como un continuo movimiento, también en el sentido de que implica un permanente desciframiento. [18]

Al proceso de escribir se refiere igualmente el poema de Mía Gallegos «En mi habitación tejo el viento». (Los reductos del sol 1985), para lo cual recurre a Penélope, personaje de la mitología griega. Mía Gallegos

1. *En mi habitación tejo el viento.  
Ignoro si son remotas mis lágrimas  
o si están guardadas al lado de amarillas  
fotografías.*
5. *junto a dedales y agujas que sollozaron.*



*Cavilo uniendo las puntas de la aguja  
con la lana.*

*Desatiendo la espera.*

*Tejo y olvido.*

10. *De pronto pierdo el punto  
y un agujero se deshace sobre el sillón  
y mis manos.*

*Quedo entrelazada toda  
en un ovillo de amor y lumbre.*

15. *No sé  
si tejo para esperarte  
o si trazo en círculos  
el viento  
y mi mortaja.*

Al igual que Penélope, la hablante de la poesía de Gallegos, se encuentra en una habitación, tejiendo un sudario. Se reelaboran los diferentes elementos del mito de Penélope: tejer y destejer, esperar al amado, el sillón, la lumbre, la oposición entre el interior - la habitación - y el exterior, sugerido como espacio de donde llega el amado.

El acto de tejer y el tejido constituyen un símbolo antiguo que remite directamente tanto a la creación como al destino. A partir de una materia prima, la tejedora produce un nuevo objeto, lo crea, tal como se da a luz a un nuevo ser. Trabajo típicamente femenino, el proceso de tejer es una forma de simbolizar el orden en el universo: a partir de un caos, surge y se mantienen unidos los hilos de la trama.

Por otro lado, el símbolo se ha representado con las figuras de las Moiras o Parcas, que eran las diosas griegas de las que dependía el destino de cada mortal. Ellas asisten al nacimiento de cada ser, hilan su destino y predicen su futuro, finalmente, son las encargadas de decidir el momento de la muerte cuando cortan el hilo de la vida. Es así como el tejer remite al tiempo y, también, a la oposición entre la vida y la muerte.

A diferencia de Penélope, quien tejía mientras esperaba la llegada de Ulises, en el poema de Gallegos el tejer se opone a la espera (vv. 8-9). Además, Penélope tejía la mortaja de su suegro Laertes mientras que aquí la hablante se pregunta si está tejiendo su propia mortaja. En este sentido se puede entender que es ella misma quien en ese acto está elaborando su propia vida, su destino. Por esto, cuando deja de tejer, se convierte en un ovillo (vv. 10-14).

Como se ve, se trata de un ovillo de "amor y lumbre". Tradicionalmente, el fuego ha sido una imagen de la pasión y el amor. Al asimilarse aquí el tejido a la muerte, se opone al erotismo.

Cuando Penélope explica por qué está tejiendo, cuenta una mentira. También, tejer y destejer luego, es otra forma de engañar a los pretendientes. Así, desde antes se relaciona el tejido con la capacidad del lenguaje de "inventar", de referirse a algo inexistente.

Cuando la tejedora pierde el punto, se abre un vacío (v. 10-11). El agujero remite al caos, es decir, a la no-creación. Así, el poema insiste en la idea del tejido como acto creativo, como lo es la escritura.

El momento previo a la escritura y la dificultad para escribir se elaboran en «Como arenilla son mis palabras» (*Mariposa entre los dientes*, 1991), de Diana Ávila.

1. *Como arenilla son mis palabras*  
*pobre música que da demasiadas vueltas para encontrar*  
*su propio pentagrama*  
*como viento*
5. *adherido tercamente a la lengua para no dejarme pasar*  
*como poeta petrificada soy*  
*envuelta en piedras*  
*enamorada del silencio*  
*herida enamorada de su sangre*
10. *animal enjaulado con miedo*  
*del miedo*

La hablante siente que no ha alcanzado la unidad ansiada con su propia poesía, a la que califica despectivamente como "arenilla". La poesía se metafórica también por medio de la música, caracterizada como "pobre" y que no ha encontrado el espacio donde escribirse (el pentagrama) (vv. 1-3).

La dificultad para lograr la unidad entre la hablante y su producto se manifiesta en varios niveles del poema:

- sólo hay dos oraciones principales, definidas ambas por el verbo ser; esto divide el poema en dos partes;
- las dos partes del poema empiezan por un símil: "como arenilla", "como poeta";
- el sujeto de la primera oración es "mis palabras"; el de la segunda es yo ("como poeta petrificada soy"). Ambos sujetos se relacionan por su significado pues se refieren a la literatura;
- las duplicaciones de palabras en versos contiguos, lo que, sin embargo, produce nuevos sentidos: [soy] "animal enjaulado con miedo/ del miedo".

La primera parte se refiere a la poesía, la segunda, al escritor; aunque no sean idénticos, poeta y poesía se asemejan porque están hechos del mismo material, la piedra y la arenilla. Pese a la angustia de la hablante por no encontrar la unidad con su poesía, en un plano más profundo del texto parece que sí se ha logrado esta unión. Lo anterior puede confirmarse examinando algunos de los símbolos; por ejemplo, el del silencio, que remite a un momento anterior a la creación, y el de la sangre, relacionado entre entre otras cosas, con la vida.

Carlos  
Cortés

Otro poema que se refiere al oficio poético es «Ocho» del libro *Los pasos cantados* (1987) de Carlos Cortés. En éste, la poesía aparece bajo la figura de una mujer bella, observada y deseada de lejos por el hablante. Sin embargo, él teme desilusionarse de ella si llega a ser su dueño. Esta actitud puede rastrearse en la poesía universal, en la que, desde hace siglos, la mujer amada ha personificado sobre todo valores positivos relacionados con la función de guía, la gloria y la creación.

Así Beatriz en *La divina comedia* y Laura en los sonetos de Petrarca. Surgió de esta forma la lírica amorosa, género fundamental en la poesía de muchas épocas; en ella, el poeta-amante se dirige a su amada-interlocutora, para cortejarla, persuadirla o quejarse de su frialdad. Muchas veces la mujer se mira como un ser lejano o inasequible, a la cual el poeta-amante debe rendir vasallaje.

Por otro lado, la referencia a la belleza de la amada -a veces representada mediante el espejo o la rosa- es uno de los elementos típicos de la poesía del *carpe diem*. De este motivo toma Cortés varios elementos para discurrir irónicamente sobre la actividad poética. Del *carpe diem* se reelaboran aspectos como los siguientes:

- el poeta y el amante como una misma persona;
- la belleza de la dama: "Es la mujer más bella del mundo / y es total";
- la llamada al goce: "¿Por qué no amarnos toda la vida?";
- la conciencia de la fugacidad de la vida: "La miro con la resolución / de quien solo la mira una vez".

Sin embargo, el hablante a la vez se distancia de los conceptos de la poesía anterior. Por un lado, ironiza ciertas expresiones que remiten a la poesía clásica española, por ejemplo, pompa y sombra, al rodearlas de elementos "no poéticos":

*Nunca más, mezcla de pompa  
de jabón y lágrima*

Por otro lado, el hablante duda de lo que ve, es decir, afirma que la belleza femenina puede ser un engaño de los sentidos:

*¿Y si deja de ser una ilusión?  
De lejos, me digo,  
todo es bello.  
Lo bello deja de ser bello de cerca.*

El poeta tampoco está seguro de ser dueño de la poesía:

*¿Soy un imbécil o acaso  
es mentir que sea,  
tal vez, el dueño de ese amor?*

A partir de la herencia literaria, el hablante plantea una posición distinta y contemporánea sobre el hecho literario, sobre la relación entre el poeta y la poesía. Introduce no sólo la ironía sino también la incertidumbre: en primer lugar, el temor a no lograr dominar la poesía; en segundo, el recelo de que ya ni siquiera ésta logre dar una razón al mundo y la vida. En esto Cortés se diferencia de poetas anteriores, quienes creían en la literatura como un último refugio ante una realidad degradada, es decir, en la utopía del arte.

Esta posición parece profundizarse en otro libro del mismo autor, *Los cantos sumergidos* (1993). Las constantes referencias a otras obras y diversos escritores sirven para afirmar el carácter literario del texto. Pero, a la vez, para dudar sobre el sentido de la escritura: "¿Debo de entender el infinito con unas cuantas letras?", se pregunta en «Las naranjas amargas de Eunice Amor», por ejemplo.

*Los cantos  
sumergidos*

Esa incertidumbre profunda acerca del poder de la palabra puede ser la razón que explique la composición de este libro. El poemario consta de diez partes, cada una de las cuales se subdivide en tres secciones: un poema, luego una dedicatoria y finalmente, otro poema titulado siempre «Oratorio para un poeta muerto». Este último va transformándose a lo largo del libro, se va presentando bajo múltiples versiones, ninguna de las cuales tiene más relevancia que las otras. De esta forma, el poema no se considera ya más como una "obra de arte", única e irrepetible.

## La narrativa

La narrativa del primer grupo de escritores que se estudiará en este capítulo se define en buena medida por la indagación acerca de la identidad, nacional o continental. En muchos casos, esta preocupación se concreta en la reelaboración crítica de épocas o aconteci-



mientos históricos que han sido determinantes en la constitución de los rasgos que definen el país o la región. En otros, el problema de la identidad se plantea en términos de la reafirmación racial. Algunos textos narrativos se preocupan por el asunto de la identidad en términos más individuales, lo que generalmente conduce a una preocupación de corte más filosófico por el tiempo.

Quince  
Duncan

La búsqueda de la identidad en términos de la reafirmación racial se encuentra en los relatos de Quince Duncan. Estos destacan básicamente porque discuten el aspecto étnico en relación con la marginalidad de los negros en Costa Rica. La incorporación de este grupo se da no sólo en referencia a la problemática social y económica sino también en relación con los conflictos psicológicos y culturales [23].

En la novela *La paz del pueblo* (1978) hay un contrapunto entre el relato de un conflicto amoroso y la referencia a los orígenes africanos y caribeños de los limonenses centrado en un eje genealógico. En *Los cuatro espejos* (1973) la crisis de identidad de un personaje se enlaza con la historia de una pareja. La búsqueda de una identidad cuyas raíces se hallan fuera del centro nacional imaginado en la literatura costarricense en el Valle Central y en medio de la población blanca, conduce a menudo en los relatos de Duncan a oponer espacios como la ciudad y la provincia, el continente y las islas caribeñas [23].

Gerardo  
César  
Hurtado

Un escritor de este grupo interesado en utilizar los datos de la historia nacional como material de la novela es Gerardo César Hurtado, autor entre otras de *Los vencidos* (1977) y *Así en la vida como en la muerte* (1975). En la primera, el conflicto entre dos familias de un pequeño pueblo enmarca el relato de los asesinatos del Codo del Diablo, relacionados con los hechos bélicos de 1948. El personaje Miguel Suárez es el elemento que une ambas historias al convertirse en un participante casual de los crímenes. La mención de los nombres verdaderos de los dirigentes muertos revela la intención de denuncia de la novela de Hurtado y su afán de crítica de la historia oficial.

En *Así en la vida como en la muerte*, se intenta de la misma forma llevar a cabo una revisión de la historia de Costa Rica desde principios de siglo hasta la década de 1970. Los distintos personajes representan diversas fases de esa historia, cuyo desarrollo se cuenta alrededor del eje que ofrece la genealogía familiar [15].

La novela *Tenés nombre de arcángel* (1988), de Fernando Durán Ayanegui, analiza críticamente comportamientos que, según el texto, definen la identidad nacional. Los acontecimientos ocurren en un

pueblo de una república del Caribe, sometido a los abusos del poder. Este se encarna sobre todo en las figuras del maestro y el sacerdote quienes, amparados en sus cargos, se aprovechan para abusar de las mujeres del lugar. Se va generando así una atmósfera de amenaza dentro del pequeño pueblo; pasividad, resignación, conformismo, son las reacciones de todos los habitantes ante tal situación, excepto el niño Gabriel Caamaño, "el más pequeño de los varones de su grupo de sexto grado". Las razones de la actitud de la colectividad las aclara el mismo maestro:

*- La verdad, Gabriel, no es siempre lo que uno cree haber visto (...). Y el miedo, la comodidad y la necesidad preparan a la gente para aceptar sólo ciertas verdades. ¿Me entendés?*

Es precisamente el temor lo que explica que, mientras el niño denuncia la violación de una de sus compañeras por parte del director, todos los demás, incluida la víctima, nieguen el hecho. Así, se generan sobre el mismo suceso dos versiones: la aceptada por todo el pueblo, y que coincide con las palabras del maestro, y la que defiende Gabriel. Como lo sucedido ya ha sido narrado, el lector sabe que la versión del niño es la verdadera.

Pese a la insistencia de todos por negar la responsabilidad del maestro, éste muere asesinado misteriosamente, lo que da origen a una serie de pesquisas sin que se logre nunca averiguar la identidad del asesino. Esta especie de justicia anónima se ejercerá posteriormente también sobre el sacerdote, con cuya muerte se cierra la novela.

El pueblo de Camaqueya actúa como un sujeto colectivo: porque nunca se logra saber quién mató al maestro ni al sacerdote y porque el asesino individual aparece como un instrumento de la venganza y la necesidad de justicia sociales.

Además del nombre, hay algunos indicios -sobre su físico y su personalidad- que permiten relacionar a Gabriel con la figura de un ángel. A pesar del cuerpo de "niñez vitalicia", su comportamiento es más maduro que el del resto de los niños. Sus palabras y actos son los que posibilitan el desarrollo de los acontecimientos y es él quien posee una conciencia crítica de la situación, además de una valentía que no tienen los demás hombres. Representa, de alguna manera, la parte inocente de un mundo corrupto, por el poder y por el miedo. Camaqueya es un mundo degradado, en el que la existencia social y personal no son plenas.

La intención artística que construye la novela, es decir, alegorizar la realidad social y política de un país lleva a que las situaciones y

los personajes no tengan un significado en sí y que interesen más bien como representantes o símbolos de una situación general.

Desde el punto de vista de la composición de la novela, hay algunos asuntos que quedan sin resolver. Por ejemplo, la función del detective que llega al pueblo a investigar la muerte del maestro y algunos acontecimientos que suceden fuera del pueblo. De todas formas, la novela logra mantener el interés del lector y mostrar artísticamente aspectos particulares de la situación histórica nacional.

*Las  
estirpes de  
Montánchez*

Un intento más ambicioso lo constituye otra novela de Durán Ayanegui, *Las estirpes de Montánchez* (1992), que trata de abarcar la historia continental, desde la conquista hasta la actualidad. La novela se inicia en el presente, con la figura de Pedro Montánchez, descendiente de otro Montánchez cuya historia se narra desde el siglo XVI en forma de contrapunto. El fundador de la estirpe se llama, en realidad, Pedro Batista Pérez, quien se adueñó de la identidad de su víctima Pedro Montánchez. El Montánchez moderno es un ingeniero que vive en los Estados Unidos y se dirige a San Marcos mandado por la compañía en la que trabaja. En el instante antes de la muerte de Montánchez en un accidente aéreo, el relato empieza a retroceder en la historia del país y el personaje a ser tomado como otro personaje histórico.

La incorporación de datos históricos y la contextualización geográfica se lleva a cabo mediante originales procedimientos narrativos. Por ejemplo, al tiempo que alude a ciudades latinoamericanas conocidas, las mezcla en un abigarrado mosaico regional. Algo semejante ocurre en el tratamiento del tiempo. Personajes históricos como William Walker y Sandino aparecen juntos en una misma historia.

Desde el inicio de la novela se muestra ya en un rasgo de estilo esta intención narrativa de unificar tiempos y lugares distintos: "Yo, Pedro Montánchez, extremeño nacido en Montánchez de Cáceres, licenciado en economía de la Universidad de Salamanca y máster en ingeniería industrial de la Universidad de Pittsburgh". La mención a Cáceres y Salamanca así como la forma de la frase remiten a la época de la conquista española, mientras que los otros datos remiten a la época contemporánea. De esta forma, el relato estructura la historia latinoamericana como una genealogía originada en un crimen y una mentira.

El relato acude a la forma del discurso confesional, propio del género de la picaresca [12]. Éste, como se sabe, es el género dentro del que se escribe la primera novela hispanoamericana, *El Periquillo Sarmiento* (1816). Con esto, la novela de Durán Ayanegui no sólo



replantea de manera novedosa el problema de la identidad latinoamericana sino que, además, transgrede los límites tradicionales entre historia y literatura, como es propio de la nueva novela histórica [8]. Los hechos políticos y los protagonistas de la historia continental aparecen unificados bajo la figura de un personaje literario que abiertamente se confiesa como un falsificador de su propia identidad. Al hacer esto, la novela le resta veracidad al discurso histórico y se la confiere al literario.

La novela de este grupo que hasta el momento ha logrado plantear de forma más acabada la reflexión sobre la identidad enlazada con el interés historiográfico es *Asalto al paraíso* (1992) de Tatiana Lobo. Como ocurre en la llamada nueva novela histórica hispanoamericana, se propone una relectura de la historia oficial [8]. Los hechos narrados se sitúan en Cartago, entre 1700 y 1710, y refieren las andanzas de un español que llega a estas tierras escapando de la Inquisición. Se trata de Pedro Albarán, que intenta infructuosamente ser conocido como Pedro de la Baranda y que apenas llega a Cartago es llamado Pedralbarán. Este juego con el nombre remite al tema de la identidad pero también al hecho de que así como es imposible deshacerse del propio nombre -porque por distintas circunstancias los demás lo descubren- cada quien tiene que asumir su responsabilidad histórica.

En efecto, Pedro llega a América por un azar y no por decisión propia. Una vez aquí, sus actuaciones obedecen a la voluntad de otros o la casualidad, lo que él parece preferir:

*Pedro Albarán proyectaba sobrevivir mientras el destino le deparaba una suerte mejor.*

*Pedro no tenía ninguna queja contra Mier Ceballos, pues éste era poco entrometido, no intervenía en su trabajo y se limitaba a dar órdenes escuetas, dejándolo a él tomar toda la iniciativa. Quizás era esto de tener que tomar la iniciativa lo que le molestaba. Se hubiera sentido mejor viéndose obligado a ejecutar órdenes.*

Hay otro personaje que, al contrario, sí asume su destino plenamente, con todas sus consecuencias, incluida la muerte. Es Pablo o Pa-brú Presbere, líder de la insurrección de los borucas. Pedro y Pablo poseen rasgos en común: los dos tienen una especie de maestro que los aconseja (Servando y Kapá) y los dos experimentan un proceso de iniciación. A diferencia de Presbere, Pedro realiza el viaje por Talamanca como una nueva huida y completamente desorientado y desvalido. Sin embargo, gracias a varios personajes y a todo su

*Asalto al  
paraíso*

peregrinar. Pedro logra madurar. Finalmente, cuando ya no existe Presbere, asume la responsabilidad por sus actos y estos obedecen a su conciencia.

El viaje de Pedro por Talamanca lo somete a una serie de pruebas, que incluyen el conocimiento y la aceptación de un mundo diferente, del mundo indígena. Para Pedro, éste se concreta en varias figuras, sobre todo, en las hermanas borucas Gerónima y la Muda. En los ojos de esta última, que encantan a Pedro y también a su amigo Juan de las Alas, ambos encuentran un pozo profundo con pescaditos dorados, es decir, la naturaleza. Pedro plantea su relación con la Muda y, por lo tanto, con la cultura nativa y la naturaleza, como un descenso en un mundo armónico y profundo. Por otro lado, si Pedro, como español tiene como oficio el de escribiente, la Muda, como sucedió con las culturas precolombinas, está privada de la comunicación lingüística.

Así, si bien el mundo aparece dividido entre españoles e indígenas, enfrentados unos a otros por diferencias religiosas, étnicas y culturales, hay un grupo de personajes que supera este enfrentamiento. Casi todos son seres marginados, distintos: Pedro, que dado su amor por la Muda y la hija de ambos, se opone al genocidio; el fraile Juan de las Alas, que adquiere la visión religiosa boruca; la llamada Madre de los Forasteros, que voluntariamente se aísla del mundo; el Risueño, Agueda, Servando. De distintas formas, todos estos se oponen a otro grupo, el de los que detentan el poder colonial, político o religioso. Varias marcas identifican a los primeros pero, sobre todo, su relación con el simbolismo del aire. Cuando Presbere va a ser ajusticiado, un grupo de guacamayas -su nahuatl o doble animal- permanece en los tejados de Cartago. La Madre de los Forasteros se traslada a vivir arriba, en las faldas del volcán. Agueda gusta de subirse al techo de su casa.

Y, finalmente, Juan de las Alas, cuyo nombre remite a los ángeles, levita en su celda. Si bien Pedro pertenece a este grupo, no comparte este rasgo. Como protagonista, su movimiento no se da hacia lo etéreo sino hacia adelante, horizontalmente, o sea, dentro del transcurrir histórico. Sólo que, gracias a una decisión que finalmente lo compromete con los indios, sus pasos dejan de estar determinados por el azar y responden a su propia voluntad.

No por casualidad la novela se abre con la referencia a la cosmovisión boruca, que concibe el universo organizado en niveles verticales armónicos entre sí.

*Hay tres mundos hacia arriba, con rocas, nubes, vientos y estrellas. Sibú vive por allí. Y hay tres mundos para abajo, donde vive*

*el señor Surá (...) Este es el misterio que los hombres de musgo en las quijadas no pueden comprender. Ellos ordenan el universo al revés, tienen un único Dios en el cielo y no ven que Sibú es imposible sin Surá.*

Los cristianos no conocen esta armonía entre distintos estratos del universo y, por eso, "caminan (...) de aquí para allá: nunca se asientan, nunca están satisfechos". De esta manera, la novela parece entender la conquista y la colonización como un proceso de expansión "horizontal", desde España sobre América, de dominio territorial. Correspondientemente, esta horizontalidad provoca un choque en las relaciones entre la gente, una actitud agresiva. En cambio, Pedro, Juan, Agueda y los demás, en diferente grado, se caracterizan por un comportamiento más tolerante, comprensivo y protector. Juan de las Alas sintetiza esta orientación: como San Francisco de Asís, tiene en su cuerpo los estigmas de Cristo, ama los animales y, como él, es una figura seráfica que alude al Cristo crucificado.

La reescritura de la historia, como se vio en Durán Ayanegui, Hurtado y Tatiana Lobo, y la inclusión de un sector históricamente marginado como en Duncan, revelan la preocupación por la identidad nacional o continental característica de la narrativa de estos años. En la mayoría de los casos anteriores, el transcurrir histórico se enlaza con la sucesión de generaciones, dado que el interés fundamental radica en la exploración de la identidad en términos colectivos. En la narrativa de otros escritores, este asunto se plantea en términos individuales de modo que la coordenada temporal adquiere otros significados.

En los relatos de Alfonso Chase destaca la preocupación por el problema del tiempo. Aparece, en primer lugar, una reflexión sobre el transcurrir temporal, como sucede en el cuento «Los relojes» (*Mirar con inocencia* 1975), en el que el narrador recuerda un episodio triste de su infancia. Se trata del embargo de los bienes familiares de los cuales él logra salvar únicamente los relojes de todos: "-No ve, mamá, los relojes. Lo único que no nos pudieron quitar fueron los viejos tiempos".

Alfonso  
Chase

En *Los juegos furtivos* (1968) hay una reflexión reiterada y múltiple sobre el mismo problema, que el texto mismo se encarga de explicitar:

*Los juegos  
furtivos*

*Mi vida como una carta sellada que hoy, mañana, otro día, debo abrir para buscar el tiempo que he perdido en laberintos o callejuelas.*



En esta novela quien habla va recordando en forma desordenada varios episodios de su infancia y adolescencia. Cada recuerdo es como un hilo que conduce a otro y así, va tejiendo su biografía y va encontrando su identidad. De esta manera, el personaje toma forma a medida que progresa el relato de sus recuerdos. Por un lado, los recuerdos y el tiempo son los que dan origen al personaje: somos lo que podemos recordar, parece decir la novela. Por otro lado, el personaje sólo puede surgir cuando acaba el relato de esos recuerdos.

Pero la referencia al problema del tiempo no termina allí. *Los juegos furtivos* consiste en una narración compleja que mezcla datos de la historia nacional. Hay pasajes relativos a la guerra civil de 1948, menciones a la cultura de la época, críticas a los burócratas, la clase media consumista costarricense y al Partido Liberación Nacional. Sin embargo, dichos datos no se presentan únicamente como partes de una realidad externa (la historia) sino como elementos de una biografía personal.

Una tercera referencia al tiempo en la novela de Chase es la constante alusión a la música. Más allá de la mención explícita a obras musicales, los capítulos, así como la obra en su totalidad, se intentan estructurar musicalmente ("Allegro vivace", "Adagio" y "Finale"). Desde el punto de vista de la audición, la música se presenta como un fenómeno lineal: uno escucha las notas una tras otra, es decir, la parte melódica. Pero, a la vez, cuando se trata de varios instrumentos o voces que suenan simultáneamente, existe la parte armónica, es decir, la coincidencia de varios sonidos en el mismo momento. Por esta razón, la música se escribe en un pentagrama y una partitura.

Un principio semejante de composición es el que se sigue en la novela que analizamos. Esa forma de concebir la obra literaria se sirve de una narración que dispone los hechos como en un mosaico, lo que produce un efecto de disgregación. En *Los juegos furtivos* lo anterior se relaciona con otro tipo de complejidades técnicas, como, por ejemplo, el hecho de que en algunas partes el narrador se dirija explícitamente a un interlocutor -el tú- que a veces parece ser él mismo cuando era niño: "Tienes ocho años y te escondes debajo de la mesa. Oyes las discusiones". El aparente desdoblamiento del narrador recuerda el motivo del espejo, constante en relatos y poemas de Chase.

El personaje de *Los juegos furtivos* es un joven escritor; lo mismo sucede en un cuento posterior, «Prontuario del servidor» (*El hombre que se quedó adentro del sueño* 1994). En este relato se alternan fragmentos escritos en dos distintos tipos de letras. La diferencia

gráfica sirve para sugerir que se trata de dos versiones sobre la realidad, dos modos opuestos de considerar la vida. Por un lado, la versión oficial del escritor como un burócrata conforme con el sistema; por otro, su propia adhesión a ese sistema. Sin embargo, ya la misma versión oficial deja ver entre líneas la realidad alienante. Los juegos que se van construyendo a lo largo de los distintos fragmentos conducen a una confusión acerca de la realidad y a una situación como de espejos dentro de espejos. Como dice el epígrafe del cuento, las varias maneras de escribir reflejan diferentes maneras de concebir la realidad. Pero nunca se logra llegar a saber cuál de ellas es la verdadera.

*La guerra prodigiosa* (1986) de Rafael Ángel Herra es un texto complejo desde varios puntos de vista, al igual que otros libros suyos. El demonio, Belial, se le aparece al santo con un rollo de manuscritos, escritos por él mismo, en los cuales se cuentan las andanzas de ambos por el mundo. Estas consisten en varios acontecimientos que ilustran la guerra entre ellos y las múltiples aventuras y personajes que encuentran.

El primer problema que salta a la vista se refiere a la situación general de la comunicación: Belial es, al mismo tiempo, el autor de las crónicas, su lector y el compañero del santo en ellas, mientras este último tiene el papel de interlocutor del diablo. De esta forma, parece decirnos la novela, los lectores reales de la novela somos al mismo tiempo como el diablo, porque al igual que él, leemos las aventuras, y santos, porque estamos escuchando al diablo contarlas.

Un desdoblamiento similar se produce entre los personajes: por un lado, el diablo es simultáneamente escritor y personaje de sus aventuras; por otro, santo y diablo son partes de un mismo ser. Lo que se sugiere en el texto es que el ser humano está compuesto a la vez de maldad y santidad: "Belcebú, a quien el hombre había inventado para amarse a sí mismo", y que el diablo es su espejo: "Cuando el hombre se ve en mí y ve lo que es, no tiene otra salida que el delirio", dice el diablo.

Estos personajes singulares se desplazan a lo largo del camino y su movimiento sirve para unir episodios y personajes, para enlazar distintas historias. Su avance no implica, sin embargo, ni una transformación cualitativa de ellos mismos ni un verdadero progreso temporal. Los acontecimientos no se relacionan uno con el otro, ninguno es causa del siguiente; podrían colocarse en cualquier orden y esto no alteraría el relato. A la par de lo anterior, sucede que el final devuelve la lectura al inicio, lo que se explicita con la imagen de la serpiente que se muerde la cola. Se trata, entonces, de una narración

*La guerra prodigiosa*



circular. Una de las principales consecuencias de esta visión del tiempo es la deshistorización, la ausencia de cambio no obstante la sucesión de los acontecimientos.

El viaje del santo y el demonio no transcurre a lo largo de espacios geográficos conocidos sino más bien a través de espacios literarios, pictóricos, legendarios: una de sus paradas ocurre, por ejemplo, en Alejandría, donde se está quemando la biblioteca; otras en Persia, Babilonia, en fin, espacios conocidos sólo por la memoria de la cultura.

En esta obra como también en *Viaje al reino de los deseos* (1992), parece fundamental la ruptura que se opera en la tradicional oposición entre ficción y realidad [10]. Herra sugiere que el ser humano es producto de su propia cultura y que su trayecto por la vida es un viaje por los múltiples textos que componen la cultura.

La reflexión sobre la escritura como una forma de construir el mundo real y el sujeto se reitera en otra obra del mismo autor, *El genio de la botella* (1990). También el material de este texto está proporcionado por otros textos, por ejemplo, la Biblia, la Cábala, los tratados sobre demonología y especialmente, *Las mil y una noches*. Con ilustraciones y el estilo de los cuentos para niños al inicio se presenta al lector una historia de la que no se dice quién es el narrador. Perropinto, uno de los personajes, debe, como Sherezade, contar historias para evitar su muerte. Con esto, como ha dicho un crítico, se alude al poder de la palabra que el genio Aldebarán ha concedido a Perropinto [9].

Los títulos de los capítulos aluden a ese juego entre la verdad y la mentira. Por ejemplo, uno es «Tres líneas» y el texto del capítulo está constituido gráficamente por tres líneas; otro es «Crucigrama» y su contenido aparece distribuido como un verdadero crucigrama [9]. El final propone, en un complejo juego de narradores, que la vida no es sino un tiempo que cada uno de nosotros ocupa en contarse un cuento.

Rosibel  
Morera

*Historias de un testigo interior* (1990) de Rosibel Morera propone también una reflexión sobre el quehacer literario y las fronteras entre la literatura y la realidad. El final del libro así lo esclarece al mencionar el nombre de Jorge Luis Borges. La referencia concreta es al cuento «Las ruinas circulares» que, como se sabe, plantea el dilema del individuo cuya existencia no es más que el sueño de otro. Esta confusión entre realidad y ficción se representa también mediante la figura de David Angeletti, que aparece como un personaje pero que al final se muestra como posible escritor. Lo anterior contrasta con la mención de situaciones, nombres y lugares pertenecientes a la historia reciente de Costa Rica, por ejemplo, los aconteci-

mientos relacionados con la ALCOA, el presidente Rodrigo Carazo y la fundación de la Universidad para la Paz, etc. En este sentido, el libro de Morera elabora críticamente las tendencias contestatarias más características de su generación. Como se ha dicho, es "una hermosa crónica a medio camino entre la historia social de una época y el diario íntimo de la aventura moral" [19].

Más o menos a partir de la década de 1980 empieza a aparecer la producción de los narradores más recientes: Linda Berrón, Anacristina Rossi, Hugo Rivas, Víctor Hugo Fernández, José Ricardo Chaves, Dorelia Barahona, Carlos Cortés, Rodrigo Soto, y Fernando Contreras. Aunque se trata de sus primeras publicaciones, se pueden percibir ciertas tendencias de grupo. El predominio de personajes derrotados, la violencia como forma fundamental de la relación social y la ausencia de salida ante los problemas vitales, configuran en la mayor parte de esta narrativa un mundo hostil al individuo y hablan de una incapacidad para localizar el origen de la violencia. Dos novelas revelan una mayor confianza en la posibilidad comunicativa de la literatura: en *Única mirando al mar* (1993) de Fernando Contreras, la literatura se entiende como acto de transmisión de un saber y como denuncia de una situación indebida; en *María la noche* (1985) de Anacristina Rossi, la incomunicación se supera gracias al erotismo. Una última tendencia de esta narrativa, representada sobre todo en la obra de Fernández, Barahona y en parte de la obra de Berrón, se aparta un poco de la línea dominante mediante el recurso al humorismo y la parodia de géneros y lenguajes populares.

Uno de los rasgos característicos de esta narrativa se puede apreciar en la novela *María la noche*. Se trata de una condición de soledad y desarraigo que define a los protagonistas como individuos erráticos en un mundo al que no logran integrarse. Sin embargo, como se ha dicho, en la novela de Rossi, todavía es posible la comunicación, sobre todo en el plano erótico. Precisamente, la historia se organiza alrededor de la relación entre Antonio, un profesor de economía, y Mariestela, exestudiante universitaria latinoamericana, quienes representan una actitud diferente ante la vida. Él encarna el aspecto racional, masculino y organizado, que, a pesar de eso, se muestra incapaz de realizar su proyecto intelectual y se encuentra solo, divorciado. El mundo opuesto, sensual, femenino, irracional, está a cargo de Mariestela. Entre ambos se establece una comunicación doble: en el plano erótico y en el hecho de que ella es la narradora de su biografía y él su interlocutor. A lo largo de la novela, Mariestela va respondiendo a las preguntas que Antonio le hace sobre su pasado, va reviviendo traumáticas experiencias infantiles; de

*María la  
noche*

esta forma, el relato literario asume rasgos del proceso psicoanalítico.

En relación con lo anterior, la historia de Mariestela se presenta como un proceso de aprendizaje y maduración. Hay una expulsión del hogar materno y un exilio, de la familia y el país. La joven debe pasar por varias pruebas, algunas bastantes dolorosas. Sin embargo, este proceso es también vivido por Antonio. Aunque esta vivencia compartida podría explicarse como un desdoblamiento de los personajes, podríamos estar ante un problema de construcción de la novela. En todo caso, gracias a su relación con Mariestela es Antonio quien finalmente conoce un mundo distinto al suyo y en este sentido experimenta una transformación positiva. Tras su inmersión en experiencias para él antes prohibidas, regresa a su cotidianidad y logra así realizar sus proyectos profesionales.

En relación con la historia de Mariestela, reaparece en esta novela la crisis de la familia tradicional. Sus vínculos aparecen fuertemente cuestionados, especialmente con respecto a la imagen materna. Las escenas más violentas de la novela se refieren precisamente a la relación entre madre e hija; este conflicto motiva las relaciones entre los personajes femeninos y determina los cauces de la búsqueda de la identidad femenina de Mariestela.

La  
soledad

Los mismos títulos de la narrativa de estos años remiten al problema de la soledad y la incomunicación: *Única mirando al mar*, *La cigarra autista*, *Esa orilla sin nadie*, en los cuales predominan las historias de personajes que deambulan solos por el mundo. Este es el caso también de Ricardo Morúa, protagonista de *La estrategia de la araña* (1985) de Rodrigo Soto, y de los personajes de los cuentos de *La cigarra autista* (1992) de Linda Berrón, en los que abundan los seres solitarios («Escultor», «Nueve días»). En estos últimos relatos, el aislamiento del individuo a veces está marcado por algún rasgo que lo identifica y lo aísla del grupo; en «Plenicia», se trata de una niña de otro planeta que nace sin la capacidad de ser feliz; en «Del bestiario colonial», un niño con nariz de cerdo es aislado por la comunidad; en «El lecho de Procasto», al recibir este nombre, el personaje se va convirtiendo en un monstruo sádico que se dedica a matar viajeros.

Esta condición de soledad que define a los personajes se corresponde con la incomunicación que predomina en sus relaciones con los demás y que se presenta en distintos grados en los diversos textos. En la novela de Hugo Rivas, *Esa orilla sin nadie* (1988), el grupo de adolescentes conserva aún algunos vínculos afectivos entre sí,

la incomunicación mayor existe con respecto a la generación anterior.

En general, la relación entre los personajes se da más bien en términos negativos: violencia, locura, asesinatos, suicidios. Incluso, se considera imposible la sexualidad como experiencia comunicativa total con el otro. En el cuento «La mujer oculta» del libro del mismo título (1984) de José Ricardo Chaves, la incomunicación entre la pareja va más allá del plano sexual: se trata más bien de la imposibilidad del personaje masculino de aceptar las características femeninas que existen en la psique de todo hombre, dificultad que finalmente conduce al personaje a su destrucción. En otros casos, la sexualidad se torna imposible y en su lugar hay formas enfermizas, como por ejemplo, la violación de una niña en *La estrategia de la araña*. Esta misma novela se abre con una imagen que, a partir del tema sexual, se refiere a la incomunicación y la soledad como situación vivencial del individuo: se trata del hermafrodita que Ricardo confunde con una prostituta. La sexualidad, trivializada, satura al punto que aleja a los participantes del rito amoroso.

El individuo se relaciona con el mundo de un modo agresivo y violento, no sólo no lo entiende sino que se le presenta como una pesadilla y un laberinto sin salida donde la única certeza es la muerte. El desplazamiento de los personajes no conduce a su liberación o transformación: a excepción del encuentro con Irene, cada recorrido de Ricardo Morúa en la novela de Soto lo enfrenta a un acontecimiento no querido por él, desagradable o violento, hasta la cárcel y finalmente el suicidio. En *Esa orilla sin nadie* la huida de Marco lo conduce también a la muerte.

Todo lo anterior se encarna en personajes que representan individuos derrotados. En algunos casos, como en «El sueño de Mercedes» (*Noche de bodas* 1994) de Dorelia Barahona, es algo externo al personaje lo que ocasiona su aniquilamiento. En otros, como en «La altuza egoísta» (*La cigarra autista*), son las propias acciones de los personajes las que conducen a su destrucción.

Como se habrá podido apreciar, también entran en crisis las múltiples formas en que se puede entender la comunicación: como relación con el otro en la comunicación amorosa, como armonía con los semejantes en la utopía política. Incluso, se cuestiona la misma literatura como acto comunicativo. Es por eso que la soledad y la incomunicación, además de preocupaciones fundamentales que unifican buena parte de la narrativa de este grupo, aparecen como síntomas de la crisis de la comunicación en general y la misma narración literaria se vuelve más difícil, hermética. A veces, un mismo hecho se

La  
violencia

La incomu-  
nicación



narra desde distintos puntos de vista; en otros textos, el narrador escamotea deliberadamente partes de la historia narrada. Al lector se le dificulta la comprensión de lo leído, lo que le plantea el reto de una mayor participación. Este puede ser el caso, por ejemplo, del relato «Mujer arrodillada con los instrumentos de la pasión» de Carlos Cortés (*Mujeres divinas* 1994), en el que se percibe una desconfianza en la capacidad comunicativa de la literatura. En la novela *Encendiendo un cigarrillo con la punta de otro* (1986) del mismo autor, esta actitud se muestra en el hecho de que todos los capítulos se presentan numerados como “capítulo primero”.

Como se anotó para su libro *Los cantos sumergidos*, también en la novela se presenta esa duda sobre la noción de la literatura como una obra de arte acabada.

*Única  
mirando  
al mar*

Una de las últimas novelas de este grupo, *Única mirando al mar* se distancia un poco de los lineamientos señalados. Sobre todo, revela un grado mayor de confianza en la posibilidad comunicativa de la literatura, como un acto de transmisión de un saber y como denuncia de una situación indebida. Esto queda patente en los fragmentos de carácter más bien ensayístico que se incluyen al final del texto. Por su inmediata popularidad, es interesante analizar la imagen del país que propone. En la novela de Contreras la antigua maestra Única Ocoñitrillo todavía intenta organizar la existencia en el basurero conforme a ciertos ritos: la celebración de los cumpleaños y las navidades, la siembra de plantas en su casa, el acto de perfumarse. Incluso, ella realmente cree en la perfección de ese mundo cuando logra completar su familia. Sin embargo, aunque no está totalmente desintegrado, como en otras novelas del período, también ese mundo está condenado al fracaso.

El mundo armónico y familiar, propio del estereotipo costarricense. La representación del espacio nacional como un lugar íntimo y conocido, sin conflictos, aparecen profundamente cuestionados en *Única mirando al mar*. El basurero se convierte en una alegoría del país: los seres degradados no son los que viven allí, los “buzos”, afirma el texto, sino los que lo crearon. Los valores positivos, como la solidaridad humana, el amor, el cariño, la alegría, están dentro del basurero. Afuera, está la sociedad que declara desechables no sólo los objetos arrojados sino a las personas que ya han cumplido un “ciclo productivo”, como es el caso de Momboñombo Moñagallo y también Única. El poder, entonces, se puede identificar como algo exterior a los personajes.

El relato  
umorístico

Finalmente, una última tendencia que surge en la narrativa de esta época acude a los efectos desacralizadores del humor. Éste, unido a

la parodia de lenguajes y géneros literarios o musicales populares, como la novela rosa o el bolero, sirven a Dorelia Barahona para intentar una crítica de comportamientos sociales, como puede verse en su cuento «La señorita Florencia» (1993). El humor es también un recurso de las novelas *El expediente* (1989) de Linda Berrón y *Los círculos del cuerpo* (1993) de Víctor Hugo Fernández. En la primera, la historia se centra en la figura de un casanova, Andrés, quien decide coleccionar los recuerdos de sus múltiples amantes en un archivador. La distancia del narrador en relación con el personaje busca establecer una óptica crítica sobre este tipo de comportamientos machistas. En la novela de Fernández, mediante un simpático personaje, se ironiza sobre el mundo de la farándula y el negocio del entretenimiento. Julita dedica su vida a la seducción de artistas que llegan al país; al igual que Andrés, su existencia se orienta a pulir el arte amoroso. Ella cree tener una misión en la vida: ser recordada y cantada por las voces de América, lograr la trascendencia precisamente mediante la frivolidad. Pese a que la hipocresía del mundo y las carencias de sus diversos amantes se encargan de hacer fracasar sus deseos, persiste en su intento, en la recreación de situaciones que ella trata de sacralizar, en la búsqueda de la imposible perfección.

La percepción sobre el lugar del poder ha ido cambiando en la narrativa costarricense. En *El Moto*, se logra identificar con un grupo determinado, con conocidos del mismo lugar (el maestro, el gamonal, el cura), y en *Mamita Yunai* se encarna en una compañía extranjera, lo que hace posible identificarlo y atacarlo. En *La ruta de su evasión* y en *Ceremonia de casta* está centralizado en la figura paterna. En las novelas de Carmen Naranjo empieza a ser menos localizable y se diluye dentro del sistema de la burocracia. Puesto que a veces el mismo protagonista es un burócrata, el poder pasa de ser una fuerza externa que oprime desde afuera al individuo, a integrarse en su propia manera de ser. Por esta razón es más difícil enfrentarlo. Este proceso parece culminar en algunas de las últimas obras: en ellas, el poder ya no se encarna ni en una compañía ni siquiera en el estado; al presentarse en todos los actos cotidianos de la vida, prefijados por una especie de ley ineludible, el poder se hace inatacable. Tal situación se ilustra con lo que le sucede a un personaje como la taltuza, en el cuento de Berrón ya citado: sus actos de libertad la conducen a la muerte. Esta concepción del mundo puede explicar el predominio de personajes derrotados quienes, ante la ausencia de una solución para sus problemas vitales, sólo encuentran la violencia como forma de relación social. El mundo se configura como un espacio hostil al individuo y éste aparece completamente incapacitado para localizar el origen de la violencia.

La  
literatura  
y el poder

## El teatro

Lupe  
Pérez y  
Leda  
Cavallini

Al igual que la narrativa de esta época, una parte de la producción teatral muestra una preocupación especial por la identidad cultural, lo que se manifiesta generalmente en la escogencia de una temática de corte histórico. Sucede así en varias de las obras de Lupe Pérez Rey, algunas escritas en colaboración con Leda Cavallini, como *Pancha Carrasco reclama y Aguirre, yo rebelde hasta la muerte*, y también en *El caballero del V centenario*, de Tatiana Lobo.

En *Pancha Carrasco reclama* (1988) la acción se centra en la figura histórica-mítica de esa soldadera, quien, como van relatando los personajes, acompañó a los soldados costarricenses en la guerra contra los filibusteros. En esta obra se evidencia una doble intención: recuperar una figura histórica, injustamente olvidada por la historia oficial, y reivindicar el papel activo de las mujeres, también desconocido en la historia del país. La situación de la mujer, que ya había sido objeto de análisis en *Ellas en la maquila* (1976), conduce en *Pancha Carrasco reclama*, a un final excesivamente laudatorio.

La historia reúne acontecimientos y personajes de ese pasado con otros propios del momento actual. Hay así dos personajes que representan a las autoras, con sus propios nombres, al lado de los de 1856, como Juan Rafael Mora, Pancha Carrasco y el doctor Hoffman. El diálogo entre ambos grupos de personajes implica la coexistencia de presente y pasado en el momento de la representación. Esta se inicia cuando las "autoras" se encuentran en el mismo momento de empezar a planear la obra, todavía por escribirse. Ellas se muestran perplejas ante la escasez y la ambigüedad de los datos sobre Pancha. De esta forma, ante el espectador se muestra el proceso de escritura y no la obra terminada.

Algo semejante sucede en *Aguirre, yo rebelde hasta la muerte* (1991), en la que aparecen los biógrafos y los cronistas del conquistador como personajes de la pieza. El hecho de que la escritura del texto se represente como un acontecimiento más, intenta establecer un distanciamiento entre lo representado y el espectador. Se trata de poner en práctica la lección brechtiana: el distanciamiento impide al espectador identificarse y dejarse sugestionar por los acontecimientos dramáticos. De esta manera, se pretende que éste se convierta más bien en un observador crítico y tome conciencia de la situación denunciada.

La recuperación de acontecimientos históricos, la preocupación por el papel de la mujer y la reflexión sobre el teatro como género



parecen animar también la obra de Tatiana Lobo *El caballero del V centenario* (1989). En el Cartago colonial del siglo XVIII, la acción se centra en la pareja del alcalde, José, y su esposa Jerónima. La oposición principal se sitúa entre la política local y la política imperial: las autoridades de Cartago, políticas y religiosas, se enfrentan, por motivos económicos, con el nuevo gobernador enviado por el rey y lo encarcelan; éste huye, ayudado por el alcalde, quien lo socorre con el fin de lograr una ansiada orden de caballería. Todo ocurre en medio de divertidos diálogos que constantemente ironizan el modo de ser nacional y mezclan pasado con presente.

La coexistencia de presente y pasado da pie a una reflexión sobre la identidad del costarricense, que aparece cuestionada en varios discursos que hablan sobre el ser nacional. Algunos de estos discursos repiten el mito pacifista e igualitario del origen del costarricense; otros, presentan en cambio un aspecto más violento sobre esa época de formación del país. Acerca del mito pacifista dice, por ejemplo, José:

*¡Somos diferentes! Aquí nunca se han visto los alborotos de Nicaragua ni los disturbios de El Salvador, donde hasta los curas son rebeldes y ni a sangre y fuego logran meterlos en pretina. De nosotros nunca se ha dicho nada.*

El desarrollo de la acción dramática contradice, sin embargo, esas afirmaciones, básicamente porque se representan hechos que remiten a un clima de violencia y corrupción mediante la acción de los esclavos negros y la criada india, quienes le reclaman explícitamente al alcalde su actitud hipócrita: “¿Negarás que violabas a tus esclavas?”, dice el negro; “¿No fuistes vos quien les mató [a los indios] con la viruela y el sarampión, con la sífilis y con otras enfermedades? [...]”, dice la india María.

Una pequeña escena que ocurre dentro de la representación total muestra claramente esta doble moral y la distancia entre lo que se dice y lo que realmente sucede, es decir, la diferencia entre apariencia y realidad. Mientras José cuenta a Jerónima su versión del encuentro con el gobernador, el escenario se desdobra y paralelamente María y los negros representan para el espectador una versión sobre los hechos totalmente distinta. Cuando José dice que un personaje se acercó a otro y le dio “amistosas palmaditas en la espalda”, los negros representan un apuñalamiento. Cuando José habla de la “conciencia cívica de la guardia”, los negros simulan repartir dinero como soborno. La construcción de la escenografía se lleva ante los ojos del espectador pues los negros y María son los encargados de ir



colocando los objetos en el escenario y, al mismo tiempo, de sacar de una bodega. Llamada "la bodega de la hispanidad", a los personajes para ponerlos en escena. Al final, uno de ellos se rebela y escapa hacia el lunetario. Al hacerlo, escapa también hacia el presente del espectador. De nuevo, la obra teatral propone el distanciamiento y la reflexión, en este caso, bien logrado por el carácter irónico y la utilización del humor.

*Billy come  
back*

Desde un ángulo diferente, el problema del tiempo sigue presente en la obra de Fernando Durán Ayanegui, *Billy come back* (1994). El tiempo adquiere aquí importancia por el hecho de que el presente de la familia Morales resulta turbado por la intromisión de acontecimientos pasados. Estos provienen de una época más reciente, a mediados de 1970, motivo por el cual se mencionan asuntos típicos de estos años como la guerra de Viet Nam y la ley de protección del consumidor, que se discutía entonces en la Asamblea Legislativa de Costa Rica.

Sin embargo, el interés de la obra está en un conflicto familiar provocado por un enfrentamiento generacional entre padre (Julio) e hijo (Guillermo). El hecho de que Julio resulte ser, además de pulpero, especulador y prestamista, se hace condenable para los hijos universitarios: Guillermo simpatiza con ideas de izquierda y defiende el proyecto de protección del consumidor que condena la especulación. Lo anterior, más el descubrimiento de que Julio había vendido al hijo mayor -Julio- a una familia norteamericana, en una situación de desesperación económica, ahonda la división. No es sino hasta el final de la obra que nos enteramos que Julio hijo ha muerto en Viet Nam. La madre adoptiva de éste le había cambiado el nombre por William, de modo que ambos hermanos tienen el mismo nombre. Esto plantea un tema interesante en relación con la identidad de un grupo generacional que, sin embargo, la pieza no desarrolla a cabalidad.

*El  
trepasolo*

Un poco alejada de esta temática está la obra de Quince Duncan, *El trepasolo* (1989) que discute polémicamente el mito del consenso como virtud política y la fraternidad entre los costarricenses [11]. En efecto, se contraponen dos personajes representantes de dos clases sociales: el rico empresario, don Emilio, y el pregonero, Carlos Morado. Con este último aparece el habla popular urbana como una marca de diferencia social. Como dice un crítico, el conflicto en el nivel del espacio se manifiesta como incompatibilidad territorial: en un mismo vecindario no pueden vivir personas de diferente posición social [11].

Es tal vez en estos años cuando el teatro del país asume una función ya conocida en otros ámbitos, es decir, la activación de la función política del texto y la representación. Algunas de estas obras fueron consideradas por los espectadores de la época como las verdaderamente representativas de las inquietudes de la generación. Puede haberse tratado no sólo de los contenidos textuales sino sobre todo de una identificación en el nivel de la recepción que, además, condujo a una lectura que privilegió los elementos críticos de las piezas. Sucedió así con *Las hormigas* (1969) de Antonio Yglesias y de *Teófilo Amadeo, una biografía* (1970) de William Reuben. En el primer caso, la obra fue vista especialmente como una sátira contra el poder. Los distintos personajes, en efecto, aparecen como representantes de sectores sociales, la mayoría de los cuales son el blanco de la crítica del texto. Por ejemplo, los militares, ridiculizados en su forma de hablar y sus gestos, los políticos, las damas burguesas caritativas y el clero. La presencia del gigante, sin embargo, permite explorar otros valores de la obra; con él, se asocia la figura del padre terrible, que mantiene encadenado al hombre, le da migajas para alimentarse pero no su libertad. Entre ambos se establece una relación hasta cierto punto afectiva pues el hombre continuamente justifica ante los demás las actuaciones arbitrarias de su propio opresor. La alegoría del poder alcanza entonces otros niveles de significación: padre, Dios, poder político, iglesia, son equivalentes en la medida en que todos controlan y sujetan al hombre medio.

*Las  
hormigas*

Frente al hombre encadenado a los pies del gigante desfilan distintos personajes. Aquel, inmóvil, contempla lo que éstos hacen, sin entender a veces lo que sucede. Es un espectador ingenuo, al que el revolucionario, por ejemplo, debe explicarle incluso cómo liberarse. El hombre encadenado representa en cierto sentido, al espectador promedio: ser pasivo que ve desfilar ante sí la vida y que no logra comprenderla por sí mismo.

Por otro lado, la obra de Yglesias reelabora recursos propios de la comedia del arte, la farsa guñolesca y la farsa contemporánea. La caricatura, la hipérbole y el movimiento de los actores en la escena, tienden a subrayar lo grotesco y producir un efecto de irrealidad [13].

La vida de un individuo promedio es también el tema de *Teófilo Amadeo, una biografía*. El personaje, sin embargo, nunca aparece en escena, el público sabe de él por la referencia de una serie de circunstancias típicas de su biografía: el bautismo, la escuela, el noviazgo y el trabajo. Todo esto no se lleva a cabo de modo lineal sino mediante la constante introducción de canciones, proyecciones y

*Teófilo  
Amadeo,  
una  
biografía*

otros recursos escenográficos que le otorgan movimiento y dinamismo a la pieza. El desarrollo de una vida común permite la crítica a las instituciones sociales, como la familia, la iglesia, el sistema educativo y la empresa. Todos trabajan contra el joven para asimilarlo a un ideal productivo sin respetar sus propios proyectos vitales. En la escena final los actores tratan de incorporar al público lanzándole una pelota que durante la representación se habían estado disputando ellos. La escena, además, convoca a una visión un tanto pesimista: la vida del individuo corriente parece no tener un objetivo o una meta propios y, como la bola, termina girando sin rumbo alguno.

Juan  
Fernando  
Cerdas

El interés por la temática histórica continúa en algunos dramaturgos del grupo más joven. Sucede así sobre todo en las obras de Juan Fernando Cerdas *Juana de Arco* (1986) y *1856* (1984), esta última escrita en colaboración con Rubén Pagura. Con un manejo acertado de toda la gama de los recursos escenográficos, Cerdas escoge ciertos momentos de la historia con un claro interés de denuncia política de la situación contemporánea. La interacción entre pasado y presente cuestiona la visión tradicional de la historia: más que un momento superado, alejado de la actualidad, se propone en estas obras la historia como lección para comprender y actuar sobre el presente.

Guillermo  
Arriaga

*Ultima noticia* (1979) y *La guerra como consecuencia* (1986), ambas de Guillermo Arriaga, reelaboran un acontecimiento más contemporáneo, los conflictos políticos centroamericanos. Sin embargo, en este caso la selección del asunto histórico obedece más bien a un interés por otro tipo de problemas. En la primera pieza, el dilema se plantea entre personajes que encarnan diferentes valores en relación con el trabajo y la política; en la segunda, el mundo en guerra se presenta, con técnicas cercanas al surrealismo, como un lugar absurdo. Las situaciones inverosímiles producen un efecto cómico que, entre otras cosas, ironiza la retórica del heroísmo militar.

Otra obra de Arriaga, *Inquilino* (1984), critica ciertos comportamientos sociales. Lo mismo se intenta con mayor éxito en *Desempleo* (1994). Con un sutil empleo de los recursos lingüísticos y un acertado empleo de la ironía, a lo largo de esta pieza se van evidenciando ante el espectador sus propios prejuicios con respecto a las jerarquías sociales. Eso se logra mediante el progresivo descubrimiento de la identidad de los personajes y la revelación de que comparten una situación existencial crítica. Como sucede también en las otras obras de este autor, el manejo de la lengua produce un distanciamiento con respecto al realismo de las situaciones analizadas. No se muestra un interés en hacer hablar a los personajes conforme con su procedencia social ni tampoco en la lengua como marca de clase



o nacionalidad. Se produce así un distanciamiento entre los distintos planos, que se puede observar, por ejemplo, en *La guerra como consecuencia*, cuando aparecen objetos fuera de contexto, como un conejo, una margarita o un 'negligé' dentro de un radio de guerra. Lo anterior es un procedimiento que atrae la atención del espectador o el lector sobre el lenguaje utilizado. Y con el cual se logra recalcar los valores estéticos de la obra teatral.

El afán de denuncia de las diferentes formas que puede asumir el poder se puede analizar con respecto a la producción de Melvin Méndez. En *Con alfiler en las alas* (1987) esto se muestra mediante la escenificación del miedo producido por hechos inusuales. Con un recurso ya empleado en la literatura y el cine, la filmación involuntaria de un crimen provoca el conflicto entre el bienestar individual y la responsabilidad social. Ante esto, el texto toma posición: así como es inevitable la intromisión de la realidad que nos rodea en nuestras vidas privadas, es imposible eludir la obligación que implica nuestra actuación en ella.

Melvin  
Méndez

La indagación sobre el poder se muestra en otras ocasiones como una visión feminista o antimachista. Por ejemplo, en *Eva, sol y sombra* (1989) y *Metéme el hombre* (1993), de Méndez, y *El vuelo de la grulla* (1984) y *Madre nuestra que estás en la tierra* (1988(9)) de Ana Istarú. En esta última, destaca el desarrollo argumental a cargo únicamente de personajes femeninos quienes representan varias generaciones de mujeres, cada una caracterizada por una manera particular de hablar. Se intenta, además, una reivindicación del valor del aspecto cotidiano del mundo femenino. En *El vuelo de la grulla*, la situación de opresión que sufre la mujer se sitúa dentro de un sistema más general y en este sentido, la obra supera la mera denuncia del machismo.

Ana  
Istarú

Para presentar la situación de opresión de la mujer en las obras de Méndez mencionadas, *Eva sol y sombra*, *Metéme el hombre*, se recurre a un procedimiento teatral antiguo: como las heroínas del teatro barroco, la protagonista debe disfrazarse de hombre para lograr sus propósitos. Este tipo de solución no deja de presentar cierta ambigüedad: en el caso de *Eva sol y sombra*, la protagonista interviene para resolver un conflicto que no es suyo sino de su marido (la carencia de un jugador en un partido de fútbol), lo cual redundará en la anulación de su identidad femenina. No obstante, el final feliz es imposible y la situación sirve a la mujer para tomar conciencia. En ambas obras de Méndez se logra una acertada contextualización del problema del machismo dentro de una determinada clase social.

El análisis del texto dramático requiere una aclaración especial. Es preciso tomar conciencia de las determinantes variaciones que un



texto puede experimentar desde su forma impresa hasta las representaciones. Puede ocurrir que un cambio del argumento implique una visión completamente distinta de los hechos. Esto ha sucedido, por ejemplo, en las representaciones de *Gulliver dormido* (1985) de Rovinski. *El vuelo de la grulla*, de Istarú y *Eva sol y sombra* de Méndez. En algunas de estas representaciones el autor se ha incorporado al trabajo en equipo del montaje.

El desarrollo del género en el siglo XX ha ido variando los papeles del autor, el director y el actor. Igualmente, ha cambiado la concepción del público. De esta forma, las actuales creaciones colectivas plantean de otro modo la autoría del texto. Incluso, el valor mismo de éste se transforma en la medida en que se acentúa su carácter no definitivo. Queda pendiente, pues, la consideración del texto teatral en su carácter de representación.

\* \*  
\*

Cerramos aquí nuestras reflexiones acerca de la literatura costarricense. Hace cien años, Manuel de Jesús Jiménez intentaba, en su Cartago natal, la fundación de una épica familiar y nacional. El autor escribía por ese entonces sus notas genealógicas, la historia de sus antepasados, para que fueran leídas dentro del recinto familiar. En 1995, la literatura costarricense ha dejado de leerse en familia y jóvenes poetas escriben, publican y sus libros son premiados en México y España. Como tributo al signo de los tiempos, las fronteras nacionales ceden y en su lugar quedan otras más amplias, aquellas del idioma común. También han variado las percepciones sobre el país y sus habitantes, las preguntas de nuestra identidad. Tal vez permanezcan, en el fondo, las mismas inquietudes, las esperanzas y los titubeos del ser humano y peregrino. Como en otras latitudes, la literatura empieza a abandonar el suelo nativo y aspirar a la levedad, ante la opresión y el laberinto de la historia. A pesar de todo, seguimos escribiendo.

## Información biobibliográfica

- Albán, Laureano (1942). Lírica: 1961: *Poemas en cruz*. 1967: *Este hombre*. 1970: *Las voces*. 1972: *Solamérica* (la 2ª edición incluye *Vocear la luz*, 1977 [17]). 1975: *Chile de pie en la sangre*. 1977: *Sonetos laborales*. 1978: *Sonetos cotidianos*. 1980: *La voz amenazada*. 1981: *Herencia de otoño*. 1982: *Geografía invisible de América*. 1983: *Autorretrato y transfiguraciones*. 1983: *El viaje interminable*. 1983: *Aunque es de noche*. 1988: *Todas las piedras del muro*. 1993: *Infinita memoria de América*. 1993: *Los nocturnos de Julieta*.
- Aguilar, Marco (1944). Lírica: 1961: *Raigambres*. 1962: *Cantos para la semana*. 1988: *Emboscada del tiempo*.
- Aguilera Garramuño, Marco Tulio (1949). 1975: *Breve historia de todas las cosas*, novela. 1985: *Paraísos hostiles*, novela.
- Alvarado, Miguel (1958). 1981: *Insurrección de las cosas*, lírica.
- Alvarez, Oscar (1950). 1984: *El templo del juglar*, ensayo. 1984: *Monasterios de vidrio*, lírica.
- Antillón, Juan (19??). 1988: *Isla*, lírica.
- Arias, Rodolfo (1956). 1992: *El emperador Tertuliano y su legión de los superlimpios*, novela.
- Arriaga, Guillermo (1960). Teatro: 1983: *Última noticia*. 1984: *Inquilino*. 1986: *La guerra como consecuencia*. 1990: *Límite de velocidad*. 1993: *Desempleo*.
- Arroyo, Jorge (1964). Lírica: 1984: *Para aprisionar nostalgias*. 1985: *Cuerpo de mimbre*. Teatro: 1985: *L'ánima sola de Chico Muñoz*. 1986: *Ayer cuando me decías que me querías*. 1986: *Con la honra en el alambre*. 1986: *La chupeta electrónica*.
- Avila, Diana (1952). Lírica: 1976: *El sueño ha terminado*. 1981: *Contra canto*. 1991: *Mariposa entre los dientes*.
- Barahona, Dorelia (1959). 1990: *De qué manera te olvido*, novela. 1994: *Noche de bodas*, cuentos. 1995: *Retrato de mujer en terraza*, novela.
- Barahona, Macarena (1957). Lírica: 1980: *Contraatacando*. 1990: *Resistencia*. 1993: *Atlántico*.

- Barboza, Nidia (1954). Lírica: 1980: *Las voces: nidos en las orejas del aire*. 1987: *Hasta me da miedo decirlo*.
- Barrantes Madrigal, Olga Marta (1938). Teatro: 1972: *Bochito*. 1974: *La familia Mora* (titulada primero *Donde nace el arcoiris*). 1975: *Los Castruó*. 1975: *El peral*.
- Bernard, Eulalia (1935). Poesía: 1976: *Negritude*, disco. 1982: *Ritmohéroé*. 1991: *My Black King*.
- Berrón, Linda (1951). 1989: *La última seducción*, cuento. 1989: *El expediente*, novela. 1992: *La cigarra autista*, cuento.
- Bonilla, Ronald (1951). Lírica: 1969: *Viento dentro*. 1971: *Las manos de amar*: 1967-1968. 1973: *Consignas en la piedra*. 1979: *Soñar de frente*: 1971-1973.
- Calderón, Juan Carlos (1963). Teatro: 1993: *Guerra. Juego de niños*. 1994: *Tres*.
- Castro, Shandra (1954). 1978: *Nacieron los caminos*, lírica.
- Cavallini Solano, Leda (1956). Teatro: 1988: *Pancha Carrasco reclama*, coautora con Lupe Pérez Rey. 1989: *Pinocho*, teatro para niños, coautora con Lupe Pérez Rey. 1991: *Aguirre, yo rebelde hasta la muerte*, coautora con Lupe Pérez Rey. 1985: *Ellas en la maquila*, coautora con Lupe Pérez Rey.
- Cerdas, Juan Fernando (1950). Teatro: 1984: *1856*. 1986: *Juana de Arco*.
- Céspedes, Edgar (1948). 1980: *Después del barro*, lírica.
- Charpan (Luis Fernando Charpentier) (1947). Lírica: 1969: *Breves eternas permanencias*. 1989: *Sueño de realidad*.
- Chase, Alfonso (1945). Cuento: 1975: *Mirar con inocencia*. 1991: *Ella usaba bikini*. Novela: 1968: *Los juegos furtivos*. 1974: *Las puertas de la noche*. Lírica: 1966: *Los reinos de mi mundo*. 1967: *Arbol del tiempo*. 1972: *Cuerpos*. 1976: *El libro de la patria: 1970-1972*. 1978: *Los pies sobre la tierra*. 1982: *Obra en marcha: 1965-1980*. 1983: *El tigre luminoso*. 1988: *La pajarita de papel*. 1990: *Entre el ojo y la noche*.
- Chavarría, María Gabriela (1961). Lírica: 1982: *Cuerpos abandonados*. 1986: *Cantares de la tierra*.
- Chaves, José Ricardo (1958). 1984: *La mujer oculta*, cuento. 1994: *Los susurros de Perseo*, novela.
- Contreras, Fernando (1963). 1993: *Única mirando al mar*, novela.
- Cordero, Rodrigo (1948-1992). Lírica: 1971: *Concierto a América y otros poemas*. 1972: *Poemas para un generación que empieza a cantar*.
- Cortés, Carlos (1962). 1985: *Encendiendo un cigarrillo con la punta del otro*, novela. Lírica: 1982: *Diálogos entre Mafalda y Charlie Brown*. 1986: *Erratas advertidas*. 1987: *Los pasos cantados*. 1989: *Salomé descalza*. 1991: *¡El amor es esa bestia platónica!* 1991: *La carne contigua*. 1993: *Los cantos sumergidos*. 1994: *Mujeres divinas*, cuentos.

- Dada, Rodolfo (1953). 1975: *Cuajiniquil*, lírica.
- Debravo, Jorge (1938-1967). Lírica: 1959: *Milagro abierto*, 2ª edición: 1969, que incluye los libros publicados desde 1959 a 1965 [15]. 1960: *Bestiecillas plásticas*. 1960: *Consejos para Cristo al comenzar el año y otras especies de poemas*. 1963: *Devocionario del amor sexual*. 1964: *Poemas terrenales*. 1965: *Digo*. 1966: *Nosotros los hombres*. 1967: *Canciones cotidianas*. 1972: *Los despiertos*. 1977: *Vórtices*. 1981: *Otras cosas recogidas de la tierra*. 1987: *Guerrilleros*. 1990: *El grito más humano*.
- Delgado, Francisco (1952). 1984: *Canciones de exterminio*, lírica.
- Dobles Izaguirre, Julieta (1943). Lírica: 1965: *Reloj de siempre*. 1968: *El peso vivo*. 1976: *Los pasos terrestres*. 1982: *Hora de lejanías*. 1987: *Los delitos de Pandora*. 1990: *Una viajera demasiado azul*. 1992: *Amar en Jerusalem*.
- Ducoudray, Luis (1942). 1992: *Los ojos del arrecife*, cuentos.
- Duncan, Quince (1940). 1970: *Una canción en la madrugada*, relato. 1971: *Hombres curtidos*, novela. 1973: *Los cuatro espejos*, novela. 1975: *Los cuentos del hermano Araña*, cuento. 1976: *La rebelión pocomía*, cuento. 1978: *La paz del pueblo*, novela. 1979: *Final de calle*, novela. 1989: *El trepasolo*, teatro. 1988: *Los cuentos de Jack Mantorra*, cuento. 1990: *Kimbo*, novela.
- Durán Ayanegui, Fernando (1939). Novela: 1988: *Tenés nombre de arcángel*. 1988: *Retorno del Kitmanjaro*, novela corta. 1990: *Cuando desaparecieron los topos* (trilogía). 1993: *Las estirpes de Montánchez*. Cuento: 1961: *Dos reales y otros cuentos*. 1976: *El último que se duerma*. 1977: *Salgamos al campo*. 1981: *El benefactor y otros relatos*. 1982: *Diga que me vio aquí*. 1989: *Opus 13 para cimarrona*. 1993: *El fin de la historia*. Prosa humorística: 1980: *Mi pequeño bazar*. 1986: *Mi nuevo pequeño bazar*. *Las aventuras de Camote*, relatos humorísticos. 1988: *El pequeño libro rojo del presidente Camote*. Poesía: 1993: *Hojas en el viento* (seudónimo: "Eladir Mayorga"). Teatro: 1994: *Billy come back*. *La poco ejemplar historia de Juliocésar Pérez y el escuadrón de la muerte*.
- Duverrán, Carlos Rafael: véase capítulo anterior.
- Fajardo, Miguel (1956). Lírica: 1981: *Urgente búsqueda*. *Estación del asedio*. *Extensión del agua*. 1989: *Sólo la noche*. 1991: *Esta tierra amarra los pies*. 1992: *Las puertas del sol*.
- Feoli, Enrique (1935). 1994: *Camino a Xihalbá*, novela.
- Ferlini, Mayela (1953). 1973: *Girasoles de sueño*, lírica.
- Fernández, Guillermo (1962). 1983: *La mar entre las islas*, lírica.
- Fernández, Janina (1945). Lírica: 1978: *Biografía de una mujer*. 1982: *Certeza*.
- Fernández, Víctor Hugo (1955). 1978: *Ricardo Fernández Guardia*, ensayo. 1983: *Callicantos*, lírica. 1993: *Los círculos del cuerpo*, novela. *Las siete partes en que antiguamente se dividía la noche* (1989-1991), lírica.



- Fernández Leandro, Jaime (19??). 1986: *Cuentos de hoy para mañana*. 1989: *El velorio de Beto Ureña*, teatro. 1993: *Aquel fue un largo verano*, novela.
- Flores, William (19??). 1993: *Dinosaurios en la noche*, cuento.
- Gallegos, Mía (1953). Lírica: 1977: *Golpe de albas*. 1985: *Los reductos del sol*. 1989: *El claustro elegido*.
- Garnier Castro, Leonor (1945). Lírica: 1970: *Lineas hacia la soledad*. 1974: *De las ocultas memorias*. 1976: *Los sueños recobrados*. 1979: *Otra noción de la verdad*. 1985: *Agua de cactus*. 1976: *Antología femenina del ensayo costarricense*.
- Gatgens González, Mario (1942). 1970: *Cuentos para dormir a Rasputín*, cuento. 1977: *El pozo triangular*, cuento. 1979: *Frente a sus puertas*. 1989: *El gallo Stradivarius*, cuento.
- Gil Salas, Erick (1955). Lírica: 1970: *Poemas al recuerdo*. 1973: *Canto vivo*. 1975: *Contracanto*. 1983: *Estrecho itinerario de las cosas*. 1990: *Biografía clandestina de un espejo*.
- Gómez Lance, Betty (19??). Lírica: 1981: *Vivencias*. 1983: *Bebiendo luna*. 1984: *Vendimia del tiempo*. 1987: *Alas en el alba*.
- González, Nidia (19??). 1985: *Cuando nace el grito*, lírica.
- Herra, Rafael Ángel (1943). Ensayo: 1968: *Sartre y los prolegómenos a la antropología*. 1984: *Violencia, tecnocratismo y vida cotidiana*. 1987: *Lo monstruoso y lo bello*, ensayos de estética. 1987: *El desorden del espíritu. Conversaciones con Amighetti*. 1990: *Las cosas de este mundo*. 1990: *¿Sobrevivirá el marxismo?*. Novela: 1984: *Barrabás*. 1986: *La guerra prodigiosa*. 1989: *El genio de la botella. Relato de relato*. 1993: *Viaje al reino de los deseos*. Cuento: 1983: *El soñador del penúltimo sueño*. 1983: *Había una vez un tirano llamado Edipo*. 1992: *Narciso y las dos hermanas*, radioteatro.
- Herrero, Floria (1943). 1992: *Galope de luces*, lírica.
- Hurtado, Gerardo César (1949). 1972: *Irazú*, novela. 1973: *Verano luminoso*, lírica. 1975: *Así en la vida como en la muerte*, novela. 1975: *Los parques*. 1977: *Los vencidos*, novela. 1981: *Como en el primer día sobre la tierra*, lírica. 1991: *La fauna inextinguible*, lírica.
- Istarú, Ana (1960). Lírica: 1975: *Palabra nueva*. 1977: *Poemas para un día cualquiera*. 1980: *Poemas abiertos y otros amaneceres*. 1983: *La estación de fiebre*. 1988: *La muerte y otros efímeros agravios*. Teatro: 1984: *El vuelo de la grulla*. 1988(9): *Madre nuestra que estés en la tierra*.
- Jiménez, Mayra (1939). Lírica: 1975: *A propósito del padre. Sí: Cuando poeta*, que reúne: 1962: *Los trabajos del sol*. 1965-1967: *El libro de Volunnia*. 1964-1969: *Poemas de una estudiante en tiempos de guerrilla y 1972-1977: La poesía está*

- Kleiman, Luis (1948). Lírica: 1970: *Mis primeros saltos*. 1982: *Opus cero: sinfonía teórica*. 1988: *Ritual salobre*.
- Lev, Mariana (1957). 1991: *Golpe de vida*, lírica.
- Lobo, Tatiana (1939). 1989: *Tiempo de claveles*, cuento. 1991: *El caballero del V centenario*, teatro. 1992: *Asalto al paraíso*, novela. 1993: *Entre Dios y el Diablo*, relato.
- López, Doris (1957). 1994: *Inconfesable esfinge*, lírica.
- Macaya Trejos, Emilia (1950). 1986: *La sombra en el espejo*, cuento.
- Matarrita, Mario (1951). 1990: *La isla de piedra*, lírica.
- Méndez, Melvin (1958). Teatro: 1987: *Con alfiler en las alas*. 1990: *Eva sol y sombra. El hombre de la barca*. 1991: *San Zapatero*. 1993: *Meteme el hombro*.
- Miranda Hevia, Alicia (1952). 1980: *San Isidro*, novela. 1989: *La huella de abril*, novela.
- Monge, Carlos Francisco (1950). Lírica: 1972: *Astro y labio*. 1972: *A los pies de la tiniebla*. 1975: *Población del asombro*. 1978: *Reino del latido*. 1983: *Los fértiles horarios*. 1990: *La tinta extinta*.
- Mora Rodríguez, Virgilio (1935). Novela: 1974: *The grandfather*. 1977: *Cachaza*. 1985: *De su historia hace mucho*. 1991: *La película*.
- Morales, Carlos (1947). 1991: *Los sonidos de la aurora*, novela.
- Morales, Gerardo (1955). 1980: *Los hechos semejantes*, lírica.
- Morera, Rosibel (1948). 1973: *Cartas a mi Señor*, lírica. 1974: *La proyección escénica*, ensayo. 1988: *Las resurrecciones y reencarnaciones de Lázaro Fuentes*, cuento. 1990: *Historias de un testigo interior*, narrativa. 1994: *Toda la lumbre derramada*, lírica.
- Muñoz, Vemor (1960). 1989: *Flor con llave*, lírica.
- Murillo, Roberto (1939-1994). 1993: *Páginas escogidas*, ensayo.
- Ortega Vincenzi, Dina (1946) Lírica: 1971: *Lluvia de enero*. 1978: *Huellas*.
- Ossa, Carlos de la (1946). Lírica: 1969: *Aliosha*. 1970: *Imprimatur I. Fundición de silencios*, coautor. 1971: *Javhé en el huerto de los cielos. Imprimatur II: poemas de un mendigo azul*. 1972: *Rosas negras sobre la tarde arrepenida*. 1974: *Canciones para la luna roja*. 1977: *Imprimatur III*. 1979: *Imprimatur IV*. 1983. *Nocturnal: Imprimatur V. Sonata amarilla. Imprimatur VI*. 1987: *Obra poética*, incluye *Imprimatur VII: planeta rojo*. 1994: *Poemas melancólicos y romanzos de amor para una bruja blanca*.
- Pagura, Rubén (1948). 1984: *1856*, teatro, coautor con Juan Fernando Cerdas.

- Picado, Lil (1951). Lírica: 1983: *España: dos peregrinajes*. 1985: *Vigilia de la hembra*. 1991: *Semblanzas vivas a contraluz de muerte*.
- Quesada, Uriel (1962). 1985: *Ese día de los temblores*, cuento.
- Quirós, Rodrigo (1944). Lírica: 1967: *Después de nacer*. 1973: *Abismo sitiado*. 1977: *En defensa del tiempo*. 1979: *Del sueño a la jornada*. 1982: *A tientas en la luz*.
- Ramírez Caro, Jorge (1964). 1983: *Las sombras de la noche*, lírica. 1993: *La máquina de los recuerdos*, cuento.
- Reuben, William (1947). 1970: *Teófilo Amadeo: una biografía*, teatro.
- Rivas, Hugo (1954-1992). 1976: *Golpe de estado*, cuento. 1988: *Esa orilla sin nadie*, novela. 1993: *Cambios de otoño*, cuento.
- Rodríguez, Floriluz (1950). Lírica: 1971: *Aquí nacen los ríos*. 1974: *Estancias del silencio*.
- Rojas, Marta (1950). 1993: *La sonrisa de Penélope y su costumbre del adiós*, lírica.
- Rojas, Miguel (1952). Teatro: 1977: *Lo que somos*. 1984: *Donde canta el mar. A cada quien su flor. Aquí abajo estamos*. 1985: *Los nublados del día*. 1988: *Granada real*. 1992: *De tiempo en tiempo sin importancia*. 1994: *El anillo del pavorreal*. 1994: *El cohete. Ridículo y sublime amor* (en prensa). *Armas tomar* (en prensa). *Punto de fuga* (en prensa). *El árbol enfermo* (en prensa).
- Román Armendáriz, Sergio (19??). 1970: *Un extraño en la niebla. Farsa violenta en un desorden único*, teatro.
- Ross, Marjorie (1945). 1969: *Aguafuertes*, lírica.
- Rossi, Anacristina (1952). 1985: *María la noche*, novela. 1992: *La loca de Gandoca*, novela. 1993: *Situaciones conyugales*, cuento.
- Royo, Marta (1940). Sf: *Recobrando la voz*, lírica.
- Rubio, Carlos (1968). 1984: *La vida entre los labios*, lírica.
- Sáenz Patterson, Guillermo (1944). Lírica: 1972: *El caminante y otros soles*. 1982: *La luz y la eternidad*: 1974-1980. 1983: *Cósmica luz*. 1984: *Narciso o la transfiguración del ángel*. 1985: *Poemas a Lucrecia I y II*. 1989: *Aurora de la rosa*. 1991: *Laberinto de la estrella*.
- Salas, Germán (1943). Lírica: 1967: *A la luz del silencio*. 1968: *Fugas*. 1970: *Dos libros de poesía para Nuevo Mundo*. 1972: *Dos libros de poesía para Nueva Luz*. 1974: *Resurrección*. 1974 *Espacio-luz*. 1981: *El ojo de estrellas*.
- Sauma, Osvaldo (1949). Lírica: 1982: *Las huellas del desencanto*. 1986: *Retrato en familia*. 1993: *Asabis*.
- Segura, Ricardo (19??). 1993: *Ecos*, lírica.
- Sievecking, Alejandro (19??). Teatro: 1977: *Pequeños animales abatidos*. 1977:

*Parecido a la felicidad*. 1977: *Mi hermano Cristián*. 1977: *La mantis religiosa*. 1977: *El paraíso semiperdido*. 1977: *La virgen del puño cerrado*.

Sotela, Mariamalia (1954). Lírica: 1974: *Ciudad de cáñamo*. 1981: *Memoria del desencuentro*.

Soto, Rodrigo (1962). 1983: *Mitomanías*, cuento. 1985: *La estrategia de la araña*, novela. 1992: *Mundicia. Una farsa épica*, relato. 1995: *La torre abolida*, relato.

Ssacal, Armando Antonio (1956). 1985: *La Monna Lisa sin fondo*, lírica.

Succar, Habib (1957). Lírica: 1980: *Agua fértil*: 1974-1978. 1989: *El mundo contra el cielo*.

Ulloa Garay, Ricardo (1938). 1983: *Cómo nacer al tiempo*, lírica. 1994: *La mañana en el espejo*, lírica.

Ureña, Pablo (1954). s.f.: *El verbo era el hombre*, lírica. 1978: *Tierra tundra*, lírica.

Valdelomar, Víctor (1957). Teatro: 1981: *La parábola de la riqueza*. 1983: *Como semilla e coyol*. 1984: *Macedonio el viejo*. 1990: *El ángel de la tormenta*.

Varas, Valeria (1951). 1990: *Cantando me desfiendo*, lírica.

Vargas Robles, Vilma (1961). 1984: *El juego y la siesta*, lírica. 1993: *El ojo de la cerradura*, lírica.

Venegas, Jorge Arturo (1961). 1988: *Se alquila esta ventana*, lírica. 1989: *Un paraguas llamado Adrián*, lírica. 1991: *El blues del aprendiz*, lírica.

Yglesias, Antonio (1943). Teatro: 1970: *Las hormigas*. 1974: *Pinocho rey*. 1978: *El gran tibidabo*.

Zárate, Milton (1956). Lírica: 1983: *Orden vencido*. 1985: *La sombra vigilante*. 1991: *Elegía para morir*. 1991: *Confesiones del olvido*. 1991: *Al final de la memoria*.

Zeledón de Jiménez, Celina (19??). 1972: *Los juguetes*, lírica. 1979: *El canto de Pandora*, lírica.

Zonta, José María (1962). 1984: *La noche irreparable*, lírica. 1993: *Los elefantes estorban*, lírica.

Zúñiga Clachar, Ligia (1951). 1990: *Cielo aparte* (1969-1989), lírica.

## Fuentes utilizadas

### Contexto cultural

[1] Fallas, Helio. *Crisis económica en Costa Rica. Un análisis económico de los últimos veinte años*. San José: Nueva Década, 1981.

[2] Gómez Martínez, José Luis. «Discurso narrativo y pensamiento de la liberación:



La cruz invertida en la contextualización de una época», *El ensayo iberoamericano* (México) n. 1 (1993).

- [3] Jiménez Matarrita, Alexander. «Postmodernidad, escritura y realidad», *Praxis* (Heredia) ns. 47-48 (1994) pp. 43-54.
- [4] Pérez Brignoli, Héctor. *Breve historia de Centroamérica*, Madrid: Alianza, 1985.
- [5] Robles, Amando. «Postmodernidad y teología de la liberación», *Praxis* (Heredia) ns. 47-48 (1994) pp. 3-21.
- [6] Rojas Bolaños, Manuel. *Los años ochenta y el futuro incierto*, *Nuestra historia* n. 20, UNA-EUNED, 1992.
- [7] Rovinski, Samuel. «En busca del público perdido», *Escena* IX, 18, (1987) pp.49-54.

## Literatura

- [8] Ainsa, Fernando. «La reescritura de la historia en la literatura latinoamericana», conferencia dictada en la Universidad Nacional, Heredia, noviembre de 1994.
- [9] Chaverri, Amalia. «*El genio de la botella*. Relaciones dialógicas entre títulos», ponencia al II Congreso de Sociocrítica (Guadalajara) 1991, en prensa.
- [10] \_\_\_\_\_. «Viaje al reino de los deseos: aventuras/ búsquedas/ géneros», *Revista de filología y lingüística de la Universidad de Costa Rica* XIX, 1 (1993) pp. 65-73.
- [11] Gaínza, Gastón. «El consenso en entredicho», *Escena* año 11, n. 22-23 (1989) p. 106.
- [12] Gómez Moriana, Antonio. «La subversión del discurso ritual: una lectura intertextual del *Lazarillo de Tormes*», *Revista canadiense de estudios hispánicos* IV, 2 (1980) pp. 21-48.
- [13] Herzfeld, Anita y Teresa Cajiao Salas. *El teatro de hoy en Costa Rica: perspectiva crítica y antología*, San José: Editorial Costa Rica, 1973.
- [14] Molina, Carlos. «Algunas anotaciones acerca de la concepción foucaultiana del poder», *Praxis* (Heredia) ns. 47-48 (1994) pp. 55-62.
- [15] Molina, Nory. «Apuntes sobre una nueva narrativa costarricense: Gerardo César Hurtado», *Revista iberoamericana* LIII, 138-139 (1987) pp. 475-485.
- [16] Monge, Carlos Francisco. *La imagen separada. Modelos ideológicos de la poesía (1950-1980)*. San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1984.
- [17] \_\_\_\_\_. «Estudio preliminar», *Antología crítica de la poesía de Costa Rica*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1992, pp. 9-35.
- [18] \_\_\_\_\_. «A propósito del poema «La estación» (apuntes para un ensayo de autoexplicación de textos)», mimeo, 1994.

- [19] \_\_\_\_\_. «Prólogo», en *Rosibel Morera. Toda la lumbre derramada*, Heredia: EUNA, 1994, pp. 7-10.
- [20] Mora, Sonia Marta y Flora Ovares. «Con voz propia», en *Indómitas voces. Las poetas de Costa Rica*. San José: Editorial Mujeres, 1994, pp. 15-35.
- [21] Picado, Manuel. «Elocuencia de tigre», en *Revista iberoamericana*, LIII-138-139 (1987), pp. 487-492.
- [22] Rojas, Margarita. «Transgresiones al discurso poético amoroso: la poesía de Ana Istarú», *Revista iberoamericana* LIII, 138-139 (1987) pp. 391-402.
- [23] Salas, Edwin. «La identidad cultural del negro en las novelas de Quince Duncan. Aspectos temáticos y técnicos», *Revista iberoamericana* LIII, 138-139 (1987) pp. 377-390.

# Índice de autores

- Acuña, José Basileo: 142, 146.  
Agüero, Arturo: 101, 146.  
Albán, Laureano: 212, 221-222, 253.  
Alfaro, Anastasio: 56.  
Alfaro Cooper, José María: 35, 56.  
Aguilar, Marco: 253.  
Aguilar Machado, Alejandro: 146  
Aguilar Mirambell, Teresita: 198.  
Aguilera Garramuño, Marco Tulio: 253.  
Albertazzi Avendaño, José: 146.  
Altamirano, Carlos Luis: 164, 198.  
Alvarado, Miguel: 253.  
Alvarado Quirós, Alejandro: 89.  
Alvarez, Oscar: 253.  
Amighetti, Francisco: 105, 146, 159.  
Antillón, Ana: 158, 164, 166-169, 198.  
Antillón, Juan: 253.  
Araya, Carlomagno: 146.  
Arguello Mora, Manuel: 15-19, 22-23, 44.  
Arias, Rodolfo: 253.  
Arriaga, Guillermo: 250-251, 253.  
Arroyo, Jorge: 253.  
Arroyo, Víctor Manuel: 198.  
Avila, Diana: 223, 229-230, 253.  
Azofeifa, Isaac Felipe: 98, 105-107, 114-115,  
146, 158, 223.  
Bákit, Oscar: 198.  
Barahona, Dorelia: 241, 243, 245, 253.  
Barahona, Luis: 146.  
Barahona, Macarena: 223, 253.  
Barboza, Nidia: 223, 254.  
Barrantes Madrigal, Olga Marta: 254.  
Barrionuevo, Joaquín: 89  
Baudrit, Fabio: 89.  
Bernard, Eulalia: 254.  
Berrón, Linda: 241-242, 245, 254.  
Blanco Campos, Jorge: 198.  
Bonilla, Abelardo: 111-112, 146-147, 158.  
Bonilla, Ronald: 223, 254.  
Braun, Juan Diego: 35  
Brenes, Fresia: 64, 91, 147.  
Brenes Mesén, Roberto: 39-42, 56, 158-159.  
Briccño, Leonidas: 32.  
Bustos, Myriam: 183-184, 198.  
Cabal, Antidio: 164, 171, 198.  
Calderón, Juan Carlos: 254.  
Calderón, Venancio: 35.  
Calsamiglia, Eduardo: 85, 89.  
Camino, Juan del: 147  
Cañas, Alberto: 175-176, 189-191, 198.  
Cardona, Jenaro: 32-33, 35, 49-50, 56.  
Cardona, Rafael: 64, 66-67, 91, 147.  
Cardona Peña, Alfredo: 105, 107-109, 147.  
Carranza, Rafael: 23, 35.  
Carvajal, María Isabel: ver Carmen Lyra.  
Castro, Shandra: 254.  
Castro Echeverría, Guillermo: 198.  
Castro Esquivel, Arturo: 147.  
Castro Fernández, Héctor Alfredo: 87-89.  
Castro de Jiménez, Auristela: 64, 89.  
Catania, Carlos: 198.  
Cavallini Solano, Leda: 201, 246, 254.  
Centeno Güell, Fernando: 105, 147.  
Cerdas, Juan Fernando: 250, 254.  
Céspedes, Edgar: 254.  
Chacón Trejos, Gonzalo: 147.  
Charpan (Luis Fernando Charpentier): 254.  
Charpentier, Jorge: 164, 165, 166, 169, 171,  
199.  
Chase, Alfonso: 212, 218-221, 237-239, 254.  
Chavarría, Lisímaco: 64-66, 89.  
Chavarría, María Gabriela: 254.  
Chaverri, Graciliano: 35.  
Chaves, José Ricardo: 241, 243, 254.  
Collado, Delfina: 199.  
Contreras, Fernando: 241, 244, 254.  
Cordero, Rodrigo: 254.  
Cortés, Carlos: 223, 230-231, 241, 244, 254.  
Coto, Rubén: 64, 89.  
Cruz Meza, Luis: 89.  
Cruz Santos, Camilo: 142-143, 147.  
Dada, Rodolfo: 255.  
Debravo, Jorge: 211-214, 221, 223, 255.  
Delgado, Francisco: 255.

- Dengo, Omar: 62, 69-71, 89, 115, 126.  
 Dobles, Fabián: 127, 130-131, 147.  
 Dobles Izaguirre, Julieta: 212, 214-217, 255.  
 Dobles Rodríguez, Alvaro: 199.  
 Dobles Segreda, Luis: 78, 80, 82-83, 90.  
 Dobles Solórzano, Gonzalo: 148.  
 Ducoudray, Luis: 255.  
 Duncan, Quince: 232, 237, 248, 255.  
 Durán Ayanequi, Fernando: 232-235, 237, 248, 255.  
 Duverrán, Carlos Rafael: 164-166, 172-173, 199.  
 Echeverría, Aquileo: 32, 35-39, 44-45, 56, 69, 80.  
 Echeverría Loria, Arturo: 105, 148, 158.  
 Elizondo, Víctor Manuel: 148.  
 Elizondo Arce, Hernán: 199.  
 Escalante, M. G.: 142-144, 148.  
 Estrada, Rafael: 101, 148.  
 Facio, Justo A.: 23, 35, 39, 56.  
 Fajardo, Miguel: 223, 255.  
 Fallas, Carlos Luis: 97, 131-136, 148.  
 Feoli, Enrique: 255.  
 Ferlini, Mayela: 255.  
 Fernández, Guillermo: 255.  
 Fernández, Janina: 255.  
 Fernández, Víctor Hugo: 223, 241, 245, 255.  
 Fernández Callejas, Mario: 199.  
 Fernández Ferraz, Juan: 23.  
 Fernández Ferraz, Juana: 23.  
 Fernández Guardia, Ricardo: 32-33, 43, 45-47, 51-54, 56.  
 Fernández Güell, Rogelio: 90.  
 Fernández Leandro, Jaime: 256.  
 Fernández Luján, Mauro: 199.  
 Fernández de Tinoco, María: 90.  
 Ferrero Acosta, Luis: 159, 199.  
 Ferreto, Adela: 148.  
 Flores, Luis: 35.  
 Flores, William: 256.  
 Formoso Herrera, Manuel: 159, 199.  
 Gagini, Carlos: 33-35, 45-47, 50-52, 56-57, 158.  
 Gallegos, Antonio: 35.  
 Gallegos, Daniel: 185-186, 188, 191-193, 199.  
 Gallegos, Mía: 223, 227-229, 256.  
 Gamboa, Emma: 148.  
 García Monge, Joaquín: 62-63, 69, 72-79, 90, 158, 159.  
 Garita, Juan: 23.  
 Garnier, José Fabio: 84-86, 90.  
 Garnier, Leonor: 212, 217-218, 256.  
 Garro, Joaquín: 199.  
 Garrón de Doryan, Victoria: 199.  
 Gatgens González, Mario: 256.  
 Gil Salas, Erick: 223, 256.  
 Gómez Lancc, Betty: 256.  
 Góngora, Enrique: 199.  
 González, Nidia: 256.  
 González Feo, Mario: 90.  
 González Gutiérrez, Luisa: 126, 148.  
 González Herrera, Edelmira: 148.  
 González Rucavado, Claudio: 90.  
 González Zeledón, Manuel 'Magón': 32-34, 43-44, 47-49, 57, 80, 118.  
 Grütter, Virginia: 164, 169-171, 199.  
 Guardia, Lily: 199.  
 Gutiérrez Mangel, Joaquín: 127, 136-140, 148.  
 Herra, Rafael Angel: 239-240, 256.  
 Herrera García, Adolfo: 127-130, 148.  
 Herrero, Floria: 256.  
 Hine, David: 35.  
 Hine, Enrique: 57.  
 Hurtado, Gerardo César: 232, 237, 256.  
 Istarú, Ana: 223-224, 251-252, 256.  
 Istarú, León: 200.  
 Jenkins Dobles, Eduardo: 160, 200.  
 Jiménez, Esmeralda: 200.  
 Jiménez, Manuel de Jesús: 14, 15, 16-17, 21-23, 32, 49, 252.  
 Jiménez, Max: 105, 116-119, 148, 159.  
 Jiménez, Mayra: 212, 217, 256.  
 Jiménez, Octavio: véase Camino, Juan del.  
 Jiménez Alpizar, Ricardo: 148.  
 Jiménez Canossa, Salvador: 160, 200.  
 Jiménez Quirós, Otto: 148.  
 Jinesta, Ricardo: 149.  
 Jinesta Muñoz, Carlos: 148.  
 Jovel, Pedro: 35.  
 Kalina, Rosita: 164, 200.  
 Kleiman, Luis: 257.  
 Láscaris, Constantino: 159, 200.  
 Lev, Mariana: 257.  
 Lobo, Tatiana: 235-237, 246-248, 257.  
 López, Doris: 257.  
 Luján, Fernando: 105, 149.  
 Lyra, Carmen: 77-82, 90, 126, 134, 158.  
 Macaya Lahmann, Enrique: 111, 142, 145, 149.



- Macaya Trejos, Emilia: 257.  
 Machado, Rafael: 23, 35.  
 'Magón': véase González Zeledón, Manuel.  
 Marchena, Julián: 101-102, 149.  
 Marín Cañas, José: 119-122, 142, 149.  
 'Marizancene': véase Castro Fernández, Héctor Alfredo.  
 Murtén, Ernesto: 84-85, 90.  
 Mata Valle, Félix: 23, 35, 57.  
 Matarrta, Mario: 257.  
 Meléndez Ibarra, José: 149.  
 Méndez, Melvin: 251-252, 257.  
 Milanés, Blanca: 90.  
 Miranda Hevia, Alicia: 257.  
 Monge, Carlos Francisco: 223, 225-227, 257.  
 Montejo, Yiyu: 200.  
 Montero Madrigal, Jorge: 158, 172-175, 200.  
 Montero Vega, Arturo: 160, 200.  
 Montúfar, Manuel: 35.  
 Mora, Carmen: 200.  
 Mora Rodríguez, Virgilio: 257.  
 Morales, Carlos: 257.  
 Morales, Gerardo: 257.  
 Morales, Raúl: 164, 200.  
 Morera, Rosibel: 240-241, 257.  
 Muñoz, Vernor: 257.  
 Murillo, José Nerí: 149.  
 Murillo, Roberto: 257.  
 Naranjo, Carmen: 158-159, 164, 167, 171-172, 177-180, 189, 200, 245.  
 Odio, Eunice: 160-164, 200.  
 Oreamuno, Yolanda: 127, 140-142, 149.  
 Oreamuno Quirós, Alfredo: 200.  
 Orozco Castro, Carlos: 91.  
 Orozco Castro, Jorge: 142, 149.  
 Ortega Vincenzi, Dina: 257.  
 Ortuño, Fernando: 201.  
 Ossa, Carlos de la: 257.  
 Pacheco, Abel: 201.  
 Pacheco, León: 111, 113, 114, 149, 158.  
 Pacheco Cooper, Emilio: 35, 51, 57.  
 Pagura, Rubén: 250, 257.  
 Pérez Rey, Lupe: 201, 246.  
 Picado, Lil: 223, 257.  
 Picado, Mario: 164, 167, 201.  
 Picado, Teodoro: 149.  
 Picado Chacón, Manuel: 149.  
 Pinto, Julieta: 176, 184-185, 189, 201.  
 Pacheco, Abel: 201.  
 Porrás, Eulogio: véase Reni, Aníbal.  
 Prego, Irma: 201.  
 Prieto Tugores, Emilia: 149.  
 Quesada, Uriel: 258.  
 Quirós, Rodrigo: 212, 258.  
 Quirós, Teodoro 'Yoyo': 43-45, 57, 91.  
 Ramírez Caro, Jorge: 258.  
 Ramos, Lilia: 111, 150.  
 Reni, Aníbal: 150.  
 Reuben, William: 249-250, 258.  
 Rivas, Hugo: 241, 242, 258.  
 Rodríguez, Cristián: 158.  
 Rodríguez, Floriluz: 258.  
 Rojas, Marta: 258.  
 Rojas, Miguci: 258.  
 Rojas Vincenzi, Ricardo: 150.  
 Román Armendáriz, Sergio: 258.  
 Ross, Marjorie: 258.  
 Rossi, Anacristina: 241-242, 258.  
 Rothe de Vallbona, Rima: 182, 201.  
 Rovinski, Samuel: 180-181, 189, 194-197, 201, 252.  
 Royo, Marta: 258.  
 Rubio, Carlos: 258.  
 Saborío Montenegro, Alfredo: 150.  
 Sáenz, Carlos Luis: 101, 103-105, 150.  
 Sáenz, Guido: 201.  
 Sáenz, Vicente: 109-111, 150.  
 Sáenz Cordero, Jorge: 150.  
 Sáenz Patterson, Guillermo: 258.  
 Salas, Germán: 258.  
 Salazar Alvarez, Raúl: 91, 142-143, 150.  
 Salazar Herrera, Carlos: 78, 122-125, 151, 174.  
 Sánchez, José León: 186-188, 201-202.  
 Sánchez Bonilla, Gonzalo: 84, 91, 144.  
 Sancho, Alfredo: 158, 160, 202.  
 Sancho, Mario: 70-72, 91, 109, 158.  
 Sancho Genet, Cecilia: 202.  
 Santos, Ninfa: 105, 151.  
 Saunia, Osvaldo: 223, 258.  
 Segura, Ricardo: 258.  
 Segura Méndez, Manuel: 64, 92, 151.  
 Sieveking, Alejandro: 258.  
 Soler, Francisco: 142, 151.  
 Sotela, Mariamalia: 259.  
 Sotela Bonilla, Rogelio: 64, 67, 68, 92, 151.  
 Soto, Rodrigo: 241, 242, 243, 259.  
 Soto Hall, Máximo: 33, 50.  
 Ssaual, Armando Antonio: 259.  
 Suceur, Habib: 223, 259.

- Suñol Leal, Julio: 202.
- Thompson Quirós, Emmanuel: 151.
- Tovar, Rómulo: 64, 78, 91.
- Troyo, Rafael Angel: 64, 68, 91.
- Ulloa Barrenechea, Ricardo: 164-165, 202.
- Ulloa Garay, Ricardo: 259.
- Ulloa Zamora, Alfonso: 105, 151.
- Urbano, Victoria: 160, 202.
- Ureña, Daniel: 84, 91, 144.
- Ureña, Pablo: 259.
- Valdelomar, Víctor: 259.
- Valladares, Roberto: 64, 84, 91, 151.
- Vallbona Rima: véase Rothe de Vallbona, Rima.
- Valverde Vega, César: 202.
- Varas, Valeria: 259.
- Vargas Robles, Vilma: 259.
- Venegas, Jorge Arturo: 259.
- Villalobos, Asdrúbal: 101, 151.
- Vincenzi, Alfredo: 202.
- Vincenzi, Moisés: 111, 112-113, 151.
- Viquez, Pío: 15, 19-21, 23, 44.
- Yglesias, Antonio: 249, 259.
- Yglesias Hogan, Rubén: 151.
- Zamora Elizondo, Hernán: 151.
- Zárate, Milton: 259.
- Zeledón, José María: 64, 91.
- Zeledón de Jiménez, Celina: 259.
- Zonta, José María: 259.
- Zúñiga, Francisco: 202.
- Zúñiga Clachar, Ligia: 259.

# Índice de obras analizadas

- Abril de Juanito Mora*: 171.  
*Absurdo asombroso*: «Arte poético», 167.  
«Acuarela»: 20.  
«Acuarelas»: 44.  
*Agua santa*: 84.  
*Agua negra*: 88.  
*Aguirre, yo rebelde hasta la muerte*: 246.  
*A la sombra del amor*: 84, 86.  
«A París»: 45-46, 47.  
*A ras del suelo*: 126.  
*Alas en fuga*: «Vuelo supremo», 101-102.  
*Al pairo y otros cuentos*: «Temporal», 173-174, «Costa y sierra», 174-175.  
*Amar en Jerusalén*: «Elogio de los senos», 215.  
«Ante el Monumento Nacional»: 72.  
*Antro fuego*: «Si me envuelve la niebla yo me elevo»: 166. «Salta el ciervo nervioso en las laderas»: 166. «Es árbol triste, seco y deshojado», 167-169.  
*Árbol del tiempo*: 218  
*Árbol enfermo, el*: 50.  
*Arlequin*: 84.  
*Asalto al paraíso*: 235-237.  
*Así en la vida como en la muerte*: 232.  
*Aunque es de noche*: 221.  
*Autorretrato y transfiguraciones*: «La noche asume su papel de río», 221-222.  
*Bananos y hombres*: 77-78, 134. «Estefanía», 78. «Nochebuena», 78. «Niños», 78. «Río arriba», 78.  
*Barrio Cothnejo-Fishy, el*: 77.  
*Bric-a-brac*: «Última oratio», 67.  
«Bienvenidos los negros»: 69.  
*Billy come back*: 248.  
*Bodas de tierra y mar*: «Las casas», 107-109  
*Boccaccesca*: 84.  
*Bosquejo histórico y geográfico de Costa Rica*: 34.  
*Brecha*: 158.  
*Brama*: 144.  
*Caballero del V centenario, el*: 246, 247-248,  
*Caída del águila, la*: 50-51.  
*Cain y Abel*: 159.  
*Calumniada*: 51.  
*Candidato, el*: 51.  
*Canción de la ternura*: 167.  
*Canciones cotidianas*: 211.  
*Cantos de cuna y de batalla*: 171.  
*Cantos sumergidos, los*: 244. «Las naranjas amargas de Eunice amor», 231. «Oratorio para un poeta muerto», 231.  
*Caña brava*: «Benjamín desgracias», 82. «Las mapuchas», 83.  
«Cartago»: 20.  
*Casa, la*: 193.  
*Casa en el barrio del Carmen, una*: 175-176, 185.  
*Catalina*: 33.  
*Chamarasca*: 33, 45. «Lilly», 45.  
*Ceremonia de casta*: 180-181, 185, 188, 245.  
*Cigarra autista, la*: «Escultor», 242. «Nueve días», 242. «Plenicia», 242. «Del bestiario colonial», 242. «El lecho de Procusto», 242. «La taltuza egoísta», 243.  
*Cima del gozo*: 105, 223.  
*Cinco temas en busca de un pensador*: 159.  
*Círculos del cuerpo, los*: 245  
*Colección de documentos históricos para la historia de Costa Rica*: 43.  
*Cofina, la*: 193.  
*Combate, el*: 85.  
*Comedia de la vida, la*: 85.  
*Con alfiler en las alas*: 251.  
*¡Con toda el alma!*: 84, 86.  
*Concheros*: 36-39, 44. «Boda campestre», 37. «Diálogo», 37. «Visita del pésame», 37, 39. «Cuatro fitazos», 37. «La firmi-ta», 37. «Al mercado», 38. «La ley del embudo», 38, 39. «Modelo epistolar», 39.  
*Corazón de una historia*: «Poema», 165.  
*Costa Rica pintoresca*: 56.

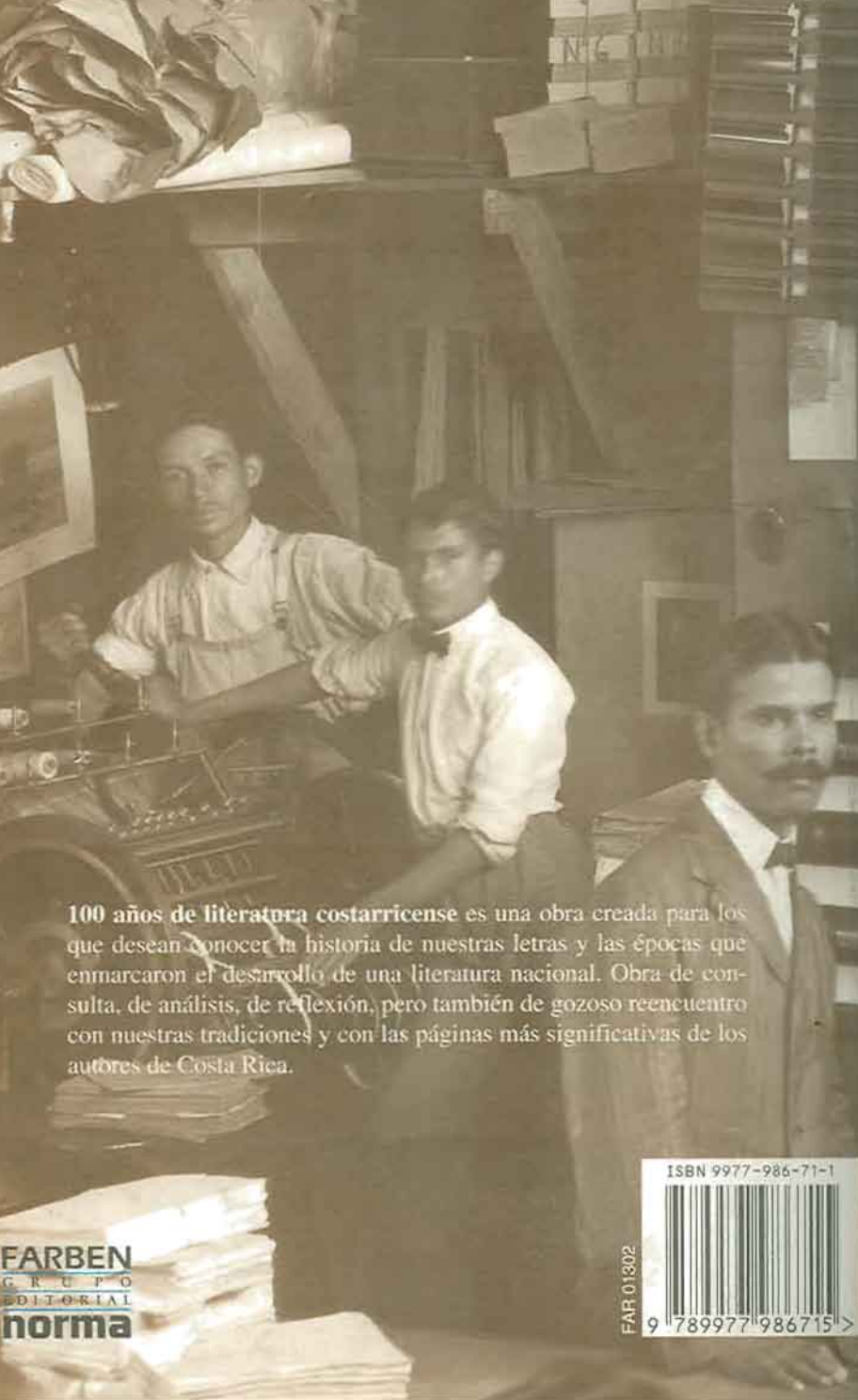
- Costa Rica, Suiza centroamericana: 71-72.  
 Costarricense, el: 159.  
 Confín de llamas: «Réplica de la poesía», 109.  
 Consejos para Cristo al comenzar el año: 214. «Soneto para la novia de un carpintero», 212.  
 Corazón de una historia: «Poema», 165.  
 «Corsé de la cienicienta, el»: 44.  
 «Crónica de baile»: 45.  
 Cuatro espejos, los: 232.  
 Cuatro y tres cuartos, las: 51.  
 Cruce de vía: 105.  
 Cuando poeta: «Guerrillero», 217. «Al Ché Guevara», 217. «Madre diaria», 217.  
 Cuentas, cuentos y descuentos: 198.  
 Cuento de amor: 84-85, 143.  
 Cuentos de angustias y paisajes: «El bongo», 122, 124. «Un matoneado», 123. «Una noche», 123. «El resuello», 123. «La sequía», 123, 124. «Las horas», 124. «El puente», 124, 125. «La ventana», 124, 125. «La dulzaina», 124, 125. «El cholo», 124, 125.  
 Cuentos de mi tía Panchita, los: 81-82. «Uvieta», 81. «Escomposte pirinola», 81.  
 Cuentos grises: «Espiritismo», 46. «En la playa»: 46.  
 Cuentos tícos: 46-47, 84-85.  
 Cuerpos: «Oboe sostenido para mis amigos lejanos», 218. «Música solar», 218. «A quien buscare el corazón de los lugares», 218. «Pequeña agonía de mi padre», 219. «Cuerpo nocturno», 220.  
 Dame la mano: «Camino y promesa», 171. «Y qué hay de mí», 171.  
 De las ocultas memorias: «Los encuentros», 218.  
 «De política mayor y menor»: 70.  
 De unicornios, política y planetaridad: «Postperestroika», 159. «La novísima izquierda», 159. «Unicornios», 159.  
 De variado sentir: 78.  
 Del calor hogareño: 49.  
 Delitos de Pandora: «Último aquelarre», 215.  
 Desde los Andes: «La Magdalena de Herrer», 66.  
 Desde Nicaragua: «Lumberto Campbell», 217.  
 Desempleo: 250.  
 Despertar de Lázaro, el: 184-185.  
 Despiertos, los: «Fratricidad», 213.  
 Devocionario del amor sexual: 211. «Salmo a la tierra animal de tu vientre», 213. «Plegaria», 213. «Salmo de los tres reinos», 213.  
 Diario de una multitud: 178.  
 Días y territorios: 105.  
 Diez viejitos de Pastor, los: 77.  
 Digo: «El canto bueno», 213. «Digo», 214.  
 Don Concepción: 51.  
 Duelo a la moda, un: 51.  
 Elementos terrestres, los: «Consumación», 161. «Canción del esposo a su amada», 162, 164.  
 «Elisa Delmar»: 16.  
 Ellas en la maquila: 246.  
 En agosto hizo dos años: 189, 190.  
 En el séptimo círculo: 191-192, 193.  
 En el silencio: «El ave rara», 40. «Las dos manos», 41.  
 En el taller del platero: 78.  
 En partes: 178-179.  
 En una silla de ruedas: 78, 79-81, 158.  
 Encendiendo un cigarrillo con la punta del otro: 244.  
 Ensayistas costarricenses: 159.  
 Ensayo sobre el poeta Rafael Cardona: 113.  
 Entre el ojo y la noche: «Buscar un unicornio», 219, 221.  
 Esa orilla sin nadie: 242, 243.  
 Esfinge del sendero, la: 49-50.  
 Espíritu de rebeldía: 88.  
 Estación de fiebre, la: 223-224.  
 Estaciones: 105.  
 Estirpes de Montánchez, las: 234-235.  
 Estrategia de la araña, la: 242, 243.  
 Eva sol y sombra: 251, 252.  
 Expediente, el: 245.  
 Fadrique Gutiérrez, hidalgo extravagante: 83.  
 Fantasías de Juan Silvestre, las: 78.  
 Fisgonas de Paso Ancho, las: 194-195.  
 «Fragmentos finales de un discurso»: 71.  
 «Frufrú»: 44.  
 Frutos caídos: «Cuando llego al pueblo», 101. «Momento provinciano», 101. «Noche aldeana», 101.  
 Genio de la botella, el: 240.  
 Gentes y genticillas: 135-136.  
 Germinal: 144.



- Guerra como consecuencia, la:* 250, 251.  
*Guerra prodigiosa, la:* 239-240.  
*Gulliver dormido:* 252.  
 «Hablemos castellano»: 45.  
*Hacia nuevos umbrales:* «Las cosas», 40. «El árbol poeta»: 41. «Salomé», 42.  
 «Heredia feliz»: 20.  
*Héroes, los:* 84.  
*Héroes modernos:* 87.  
*Hijos del campo:* 76-77.  
*Historia de la literatura costarricense:* 111-112.  
*Historias de un testigo interior:* 240-241.  
*Hojasasca:* 33, 45, 55.  
*Hombre que buscaba el verdadero amor, el:* 143.  
*Hombre que se quedó adentro del sueño, el:* «Prontuario del servidor», 238-239.  
*Homenaje a don Nadie:* «Quién es quién en esta tierra», 171-172.  
 «Honor al mérito»: 21-22.  
*Hora de lejanías:* «Apología del recuerdo», 215-216.  
*Hormigas, las:* 249.  
*Huerfanillo de Jericó, el:* 16, 18.  
*Huérfanos, los:* 84, 144.  
*Humanismo crítico:* 114.  
*Ídolos del teatro, los: ensayo de inspección teatral:* 112.  
*Infierno verde, el:* 119, 120, 121-122.  
*Iniciación, la:* 142-143.  
*Inquinto:* 250.  
*Introducción a la literatura moderna de Occidente:* 114.  
*Isla de los hombres solos, la:* 187.  
*Jaul, el:* 116-119.  
*Jeanne:* 143.  
*Juan Varela:* 127-130.  
*Juana de arco:* 250.  
*Juegos furtivos, los:* 237-238.  
*Lázaro de Betania:* 42.  
*Libro de la patria, el:* «Celebración de memorias», 220.  
*Libro del héroe, el:* 83.  
*Lira costarricense, la:* 35-36.  
 «Llorona, la»: 16.  
*Lujosa lejanía:* «Mujer en el crepúsculo», 165.  
*Luto robado, el:* 189, 191.  
*Madre nuestra que estás en la tierra:* 251.  
*Magdalena:* 52-53.  
*Mala sombra y otros sucesos, la:* «El difunto José», 78-79.  
*Manita Yunai:* 131-135, 136, 245.  
*Manglar:* 136-138.  
*Manojo de guarías:* «Manojo de guarías», 64. «Tierra fértil», 64. «La roca de Carbaillo», 65.  
 «Margarita»: 16.  
*Maria del Rosario:* 84, 144.  
*Maria la noche:* 241-242.  
 «Marina»: 20.  
*Mariposa entre los dientes:* «Como arcnilla son mis palabras», 229-230.  
*Marqués de Talamanca, el:* 51-52.  
 «Marta»: 44.  
*Martirio del pastor, el:* 195-197.  
*Memorias de un hombre de palabra:* 177.  
*Metéme el hombro:* 251.  
*Mi guerrilla:* «Mi guerrilla», 172, 185: 250.  
*Milagro abierto:* 211.  
*Mirar con inocencia:* «Los relojes», 237.  
*Mis versos:* 39.  
*Misterio:* 16-17.  
*Modelo para Rosaura, un:* 194.  
*Moto, el:* 73-76, 119, 245.  
*Mujer oculta, la:* 243.  
*Mujeres divinas:* «Mujer arrodillada con los instrumentos de la pasión», 244.  
*Murdmón, Federico:* 139-140.  
 ¡Nada!: 84.  
 «No queremos monopolios en Costa Rica»: 70.  
*Noche de bodas:* «El sueño de Mercedes», 243.  
 «Noche de octubre»: 64.  
*Noche, esta noche, una:* 88.  
 «Nochebuena»: 55.  
*Nosotros los hombres:* 211, 221.  
 «Odio al extranjero»: 69-70.  
*Ondina:* «Las sonrientes tías de calle 20», 179-180, 188.  
*Ovo de la mañana:* «El poema de las piedras preciosas», 66-67.  
*Orquídeas:* «Laocoonte», 65.  
*Pancho Carrasco reclama:* 246.  
 «Para la clase de 1915»: 70.  
 «Parajes»: 20-21.  
*Pasado es un extraño país, el:* 185-186, 188.  
*Pasos cantados, los:* «Ocho», 230-231.  
*Pasos terrestres, los:* «Nacimiento», 215.

- «Itinerario», 216. «Retrato cotidiano», 217.
- Pastorales y jacintos*: «A Calibán», 40. «Meditación», 41.
- «Patillos, los»: 69.
- Paz del pueblo, la*: 232.
- Pedro Arnáez*: 120-121.
- Pilares del viento*: «Gris», 103-105.
- «Pobre manco, el»: 47.
- Pobre manco, el*: 84, 144.
- «Pobres y los ricos, los»: 45.
- Poderes invisibles*: 85.
- Poemas de la respuesta*: «Umbrosos y serenos no se van los años» 166. «Ahí», 169. «Pregunto a los adultos», 171.
- Poemas terrenales*: «Elegía futura», 212.
- Poesía de este mundo*: «La ventana», 169-171. «Autorretrato», 171.
- Política del mundo, la*: 51.
- Por el amor de Dios*: 82, 83. «Alejandro», 82. «Calachas», 82. «Moreira», 82. «Venao», 82. «Pícale la gallina», 82.
- «Poza de la sirena, la»: 16.
- Preciosismo y salvajismo literarios*: 112
- «Presa, la»: 44.
- Pretendientes, los*: 51.
- «Primer colegio, el»: 16.
- Primo, el*: 49, 50.
- Problema, el*: 33, 50.
- «Problemas nacionales»: 71.
- Profeta en su tierra*: 51.
- «Propia, la»: 34, 47-49.
- Puerto Limón*: 138-139.
- Punto muerto, el*: 87.
- Rechazo de la rosa*: «Taloftas», 183
- Reductos del sol, los*: «En mi habitación tejo el viento», 227-229.
- Regreso de O. R., el*: «Mutante», 183. «Cintita celeste», 184. «Huída», 184.
- Reino del latido*: «Desnudez», 225-226.
- Reiterándome*: «Lo que no aprovechan los humanos», 183.
- Repertorio americano*: 61-63, 68, 114, 158
- Retorno, el*: 84.
- Retrato de mujer en terraza*: 253.
- Risas y llanto*: 17.
- Romancero tico*: 101.
- Romances*: 44.
- Ruta de su evasión, la*: 140-142, 245.
- Segua, la*: 190.
- Senda de Damasco, la*: 67-68.
- «Señorita de Florencia, la»: 245.
- Si se oyera el silencio*: «La vieja casona», 176.
- Siluetas de la Maternal*: 77.
- Sitió de las abras, el*: 130-131.
- Solanérica*: 221.
- «Soldados, los»: 70.
- Sombras que perseguimos, las*: 182
- Sonetos cotidianos*: 221.
- Sonetos laborales*: 221.
- Sueños recobrados, los*: «Crónica roja», 217-218.
- Talismán de Afrodita, el*: 84, 86.
- Teatro de H. Alfredo Castro Fernández, el*: 112.
- Tenés nombre de arcángel*: 232-234
- Tenochtitlan*: 187-188.
- Teófilo Amadeo, una biografía*: 249-250.
- Terracotas*: 68.
- Territorios del alba y otros poemas*: «La dama de bronce», 162. «Saichmo Litóforo», 162.
- Tiempo grabado*: «Invitación», 166, 177. «Patria difícil, qué hiciste de Yolanda», 172-173.
- Tigre luminoso, el*: 219.
- Tinta extinta, la*: «El poeta lee sus manuscritos», 226. «La estación», 226-227.
- Trepasolo, el*: 248.
- Tres ensayos apasionados*: Vallejo. Unamuno y Camus: 113.
- «Trinchera, la»: 16.
- Trunca unidad*: 105.
- Tú tan llena de mar y yo con un velero*: 165.
- Última escena, la*: 84
- Última noticia*: 250.
- Única mirando al mar*: 241, 242, 244.
- «22 de mayo»: 44.
- Vencidos, los*: 232.
- Venganza de poeta*: 51.
- Viaje al reino de los deseos*: 240.
- Vida y dolores de Juan Varela*: véase Juan Varela.
- Vigilia en pie de muerte*: «Se oye venir la lluvia» 105-107.
- Vitral, el*: 87.
- Vuelo de la grulla, el*: 251, 252.
- Zona en territorio del alba*: «Carta a uno que no vivió como quiso», 160. «Recuerdo de mi infancia privada», 161, 162, 164. «Declinaciones del monólogo», 162-163.

Impreso por Cargraphics S.A. - Imprelibros  
Impreso en Colombia - Printed in Colombia.



**100 años de literatura costarricense** es una obra creada para los que desean conocer la historia de nuestras letras y las épocas que enmarcaron el desarrollo de una literatura nacional. Obra de consulta, de análisis, de reflexión, pero también de gozoso reencuentro con nuestras tradiciones y con las páginas más significativas de los autores de Costa Rica.

**FARBEN**  
GRUPO  
EDITORIAL  
**norma**

ISBN 9977-986-71-1



FAR 01302

9 789977 986715 >