200
COLECCIÓN BICENTENARIO

20 sobre 21

Literaturas costarricenses del nuevo siglo: ensayos

Edición

ALBINO CHACÓN
G.A. CHAVES
GUSTAVO SOLÓRZANO-ALFARO

EDITORIAL UCR
Editorial Costa Rica

200
COLECCIÓN
BICENTENARIO

COLECCIÓN

DEBATES DEL BICENTENARIO

20 sobre 21

Literaturas costarricenses del nuevo siglo: ensayos

Edición

Albino Chacón
G.A. Chaves
Gustavo Solórzano-Alfaro

Colección Debates del Bicentenario

EDITORIAL UCR

Editorial Costa Rica

CR 864.44
V427v *20 sobre 21 : literaturas costarricenses del nuevo siglo: ensayos* / Edición literaria, presentación e introducción Albino Chacón, G.A. Chaves, Gustavo Solórzano-Alfaro. – Primera edición. -- San José, Costa Rica : Editorial Costa Rica : Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2021.
300 páginas ; 14 x 21 cm. -- (Colección Debates del Bicentenario)

ISBN 978-9930-580-51-6

1. Ensayo costarricense. I. Chacón, Albino, autor (a), de introducción, autor(a) de presentación. II. Chaves, G.A., autor(a), de introducción, autor (a), de presentación. III. Solórzano-Alfaro, Gustavo, autor (a), de introducción, autor(a) de presentación. IV. Título. V. Serie.

SINABI/UT 2021

20 SOBRE 21.
LITERATURAS COSTARRICENSES DEL NUEVO SIGLO: ENSAYOS

© Albino Chacón, G.A. Chaves y Gustavo Solórzano-Alfaro
© Editorial Costa Rica
Teléfono: (506) 2233-0812. Fax: (506) 2233-5091
Apartado Postal: 10 010-1000 San José, Costa Rica
Correo electrónico: produccion@editorialcostarica.com
www.editorialcostarica.com

Dirección editorial y producción: Marianela Camacho Alfaro
Diagramación: Juan Bejarano
Diseño de colección y portada: Felipe Fernández

© Editorial de la Universidad de Costa Rica,
Ciudad Universitaria Rodrigo Facio. Costa Rica.
Apdo. 11501-2060 • Tel.: 2511 5310 • Fax: 2511 5257
administracion.siedin@ucr.ac.cr • www.editorial.ucr.ac.cr

Editorial UCR es miembro del Sistema de Editoriales Universitarias de Centroamérica (SEDUCA), perteneciente al Consejo Superior Universitario Centroamericano (CSUCA).

Primera edición: Editorial Costa Rica / Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2021

Derechos reservados conforme
a la Ley de Derechos de Autor
y Derechos Conexos. D. R.

Prohibida la reproducción total o parcial.
Todos los derechos reservados.
Hecho el depósito de ley.

Contenidos

Presentación xiii
Introducción xix

Lo extraño y lo breve: La obra cuentística de Sergio Arroyo
Uriel Quesada 1

El ejercicio funcional de la realidad de los sueños:
La obra de Guillermo Barquero
Juan Pablo Morales Trigueros 15

¿Por qué leer a Shirley Campbell Barr?
Rosaura Chavarría 33

¿Por qué leer a Jessica Clark?
Laura Casasa Núñez 41

Fabián Coto Chaves: Dueto de violín y guitarra
Alexánder Sánchez Mora 54

Los niños que fuimos: María Montero
Jochen Vivallo 63

Cuestionar la vida entre risas: Los dramas serio-cómicos
de Ailyn Morera
Magda Zavala 75

Ternura radical: La literatura de Juanjo Muñoz Knudsen
Fernando Chaves Espinach 93

Variaciones y otras desviaciones en la circomística
de Angélica Murillo
Selene Fallas 105

Como si pudiera dejarse atrás: La narrativa de Catalina Murillo
Carlos Regueyra ... 115
Cómo leer a Alexánder Obando y no desistir en el intento
Albino Chacón ... 127
Un pájaro más: Notas sobre la serena rebeldía de Silvia Piranesi
Robin Myers ... 141
Carla Pravisani y sus historias migrantes
Álvaro Rojas Salazar ... 151
Quiere el amor feliz: La obra de Byron Salas
Juan Pablo Morales Trigueros ... 159
Mundo, tiempo y literatura en Cirus Sh. Piedra
Mónica Zúñiga Rivera ... 173
¿Por qué nos miente Camila Schumacher?
Mauricio Molina Delgado ... 185
El gato que no nació tigre: La obra de Klaus Steinmetz
Alejandro Marín ... 191
Arrullo para la patria tóxica: Alfredo Trejos
G.A. Chaves ... 201
Alí Víquez o el problema de Dios
Gustavo Solórzano-Alfaro ... 225
Costa Rica All Inclusive?: Jacob Shores-Argüello y carina gallegos
G.A. Chaves ... 245

Sobre lxs autorxs ... 267
Sobre lxs colaboradorxs ... 271

Lo extraño y lo breve: La obra cuentística de Sergio Arroyo

Uriel Quesada

I

Me enteré por casualidad de que en YouTube había un programa de la Universidad de Guadalajara titulado *Café Chéjov*. El programa está dedicado al género del cuento, aunque en muchas ocasiones se discuten temas colaterales que se refieren más a los escritores como lectores o a ciertas tendencias literarias. El académico Antonio Marquet me dijo que el programa era bastante aburrido. Yo pienso que no lo es tanto; su principal problema es que la estructura es algo rígida y, por lo tanto, repetitiva. Pero *Café Chéjov*, en sus cuatro temporadas, nos da algo que no se puede perder: un panorama muy completo del cuento contemporáneo en español, principalmente el producido en América Latina. Una de sus enormes virtudes es la atención que le brinda a autores jóvenes como Mariana Enríquez, Samantha Schweblin, Guadalupe Nettel o Liliana Colanzi. También resulta notable el contraste entre los dos ejes que lideran la producción cuentística en español: México y Argentina. En el primero domina una literatura realista; en el segundo, lo fantástico. Otros países de América Latina aparecen marginalmente –Chile, con Alejandra Costamagna

y Andrea Jeftanovic; Bolivia con Liliana Colanzi y Magela Baudoin–, o están completamente ausentes, como el Caribe o América Central (la excepción sería Sergio Ramírez).

Para este ensayo sobre Sergio Arroyo me planteé si podríamos partir de un modelo a lo *Café Chéjov*; esto es, una reflexión muy libre sobre sus libros –todos de cuentos, para mayor referencia–, pero también sobre sus gustos literarios, sus sueños de artista y las circunstancias vitales que le han permitido crear y que han influido en su oficio. Con ese propósito en mente, Sergio y yo mantuvimos una conversación que empezó con algunas ideas sobre el cuento, ese género tan difícil de definir. Hablamos de lo más básico, como la búsqueda de la brevedad o el reto de hacer experimentos discursivos y estilísticos en unas cuantas páginas. Otras razones, sin embargo, se referían a elementos más sutiles: "El cuento", dijo Arroyo, "nos permite el triunfo de empezar y terminar [un proyecto narrativo] durante un mismo periodo de emoción".

Esta característica del cuento me interesa mucho, pues se refiere a un efecto que lo escrito causa en el artista, un efecto que también se intenta transmitir al lector. Si es la emoción lo que crea el cuento, entonces estamos hablando de una técnica puesta al servicio de ese efecto, tanto en la escritura como en la lectura. Ahora bien, ¿cuál es esa emoción que busca Arroyo en sus escritos? A nivel de trama, temas como el temor, la soledad o la violencia. A nivel formal, un lenguaje depurado, bello, que construye atmósferas.

Arroyo bebe de unas fuentes que son muy cercanas a otras escritoras y escritores de su generación. Entre sus lecturas fundamentales se encuentran Franz Kafka, Edgar Allan Poe, H.P. Lovecraft, Amparo Dávila y el Stephen King de *Dolores Clairbone* (1992) y "Rita Hayworth and the Shawshank Redemption", una novela corta que aparece en *Different Seasons* (1982). En común tienen esos autores su trabajo en torno al tema del terror, sea desde una perspectiva psicológica, como en King, o fantástica, como Dávila o

Kafka. Además, Arroyo siente devoción por escritores japoneses como Yasunari Kawabata, Yukio Mishima, Kobo Abe y, sobre todo, Ryūnosuke Akutagawa. Estas lecturas han contribuido a formar un escritor que cree en las posibilidades del cuento como espacio de experimentación que, como veremos más adelante, incluye la fragmentación, múltiples perspectivas sobre hechos similares o desplazamientos temporales y espaciales que no parecen relacionarse entre sí, pero que forman un todo coherente.

II

Sergio Arroyo nació en San José en 1976 y vive desde hace algunos años en la ciudad de Toluca, en el Estado de México. Es autor de cuatro libros de cuentos: *Vejaciones* (Canícula, 2016), *Plancton* (EUNED, 2016), *País de lluvia* (Editorial Costa Rica, 2018) y *Pequeño jardín del Edén* (Editorial Costa Rica, 2020). Los dos primeros son libros de microrrelatos, en tanto los dos últimos tienen textos de mayor extensión.

Vejaciones es, en palabras de Arroyo, un libro *dinámico*, o más bien un proyecto-río, cuyo caudal aumenta y se transforma poco a poco, una colección de textos brevísimos periódicamente revisada, corregida y ampliada por su autor. Al momento de escribir este ensayo, el libro tiene ochenta "vejaciones" –la primera edición tenía cuarenta–, pero el objetivo es llegar a ochocientas cuarenta, "como eco de las ochocientas cuarenta 'veces' que Erick Satie recomienda la breve composición de su autoría que inspiró el título". Arroyo define sus vejaciones como "una secuencia textual incompleta" o fragmentaria. Luego da la siguiente declaración de principios: "Maquetear libros electrónicos es fácil, lo difícil es romper el tabú de que lo incompleto no se publica, pero afortunadamente ese tabú ya fue transgredido hace mucho tiempo". Este proyecto radical se vale también de las nuevas tecnologías. No solamente se puede comprar en Amazon y

en otras plataformas virtuales, sino que el formato de libro electrónico le ha permitido a Arroyo hacer cambios y dejarlos registrados como si fueran una bitácora en ese viaje hacia las ochocientas cuarenta variaciones de una vejación.

Uno de los retos al leer una colección de microficciones es buscar vasos comunicantes, ir más allá del aparente caos de pequeños textos para, al menos desde un propósito crítico, hallar unidad. Ese ejercicio puede hacerse alrededor de tramas y temas comunes, tipos de personaje y, por supuesto, la presunción de los propósitos del autor. Aunque Arroyo quiera presentarnos sus *Vejaciones* como fragmentos, como un ejercicio en la ausencia de completud, las obsesiones de los escritores los llevan, una y otra vez, por ciertos parajes. Me atrevería a sugerir algunos:

–*El devenir de la existencia*: Una especie de fatalidad o destino que se nos manifiesta, pero que no podemos ver o entender, como ocurre en los textos número 7, 8, 30 y 34 (estos últimos, de paso, con cierto aire policiaco). Como diría el narrador sobre el personaje del fragmento número 9, "Lo tuyo no es tanto vivir como dejarte llevar por la vida". Esa misma pasividad, si se quiere, la hallamos en el texto 53: "Cada domingo te presentas temprano a la iglesia para encender una vela. Ya no recuerdas el origen de tu devoción, pero hay muchas otras cosas cuyo sentido has olvidado y no por eso soñarías con dejar de hacerlas". Los personajes, apenas esbozados, sin nombre, juegan las reglas de lo aparente, pasivos ante una norma social que los intenta definir, mientras en su interioridad hay a veces un cuestionamiento o, por lo menos, un leve escozor de que las cosas podrían ser diferentes.

–*Lo deseado versus lo dicho*: Muchos textos se refieren a la imposibilidad de mostrar el deseo, entendiéndose este como una idea alternativa de la realidad, de las convenciones sociales y, por supuesto, del cuerpo y el apetito sexual. El deseo, sin embargo, es articulado por el narrador como algo interno, no expresado abiertamente por los personajes.

El devenir es, así, más importante o más fuerte, aunque aniquile a los personajes. "La sangre del hombre que violó a tu madre corre en tus venas", dice la vejación número 13. "No lo odias. Desear que nunca hubiera existido significaría la incapacidad de desear". Ese hijo de una violación se da cuenta de que su mayor deseo –esto es, que el violador de su madre nunca hubiera existido– entra en contradicción con su propia posibilidad de existir como ser humano y, por lo tanto, de desear. Aunque el deseo tiene algunas veces un objeto meramente material, incluso banal (fragmentos número 19 y 29), pocas veces se cumple, y al final queda un vacío o una sensación de fracaso. El relato se construye a partir de la tensión entre ese deseo "no dicho" y la posibilidad de que el azar lo convierta en realidad. Otra forma de articular una tensión, esta vez entre el deseo y las apariencias, aparece en el fragmento número 25, sobre la etiqueta a la hora de comer, en contraste con lo que pasa en el interior de nuestro cuerpo, donde la comida es sometida a "vejámenes irrepetibles" y "tu interior, ajeno a los avatares de la cultura, añorara la violencia de la horda primitiva, congregada a alrededor de la hoguera y excitada por el olor de la carne cruda".

–*La dispersión y la unidad*: Dos magníficos textos definen, a mi juicio, el proyecto estético de estas "vejaciones". El primero es el número 40, en el que el personaje tiene la sensación de que "justo antes de verte en el espejo, los rasgos de tu cara se hubieran reagrupado rápidamente con el fin de hacerte creer que lo que hace mucho tiempo diste por perdido, todavía persiste"; es decir, volvemos a la idea de lo aparente, pero esta vez aplicado al conjunto y a la unidad y, como metáfora, a la identidad. El segundo es el número 61, en donde de modo similar hay un rostro que se va construyendo. El acto de pintar un retrato, en particular las dificultades de armonizar colores y definir el todo, sirven como metáfora del proyecto de Arroyo: pinceladas, trazos en apariencia incoherentes. Sin embargo, el narrador cierra el texto con una certeza: "Se asemeja más a una colección

sin sentido de estados de ánimo entre el agobio y el abatimiento, que solo por casualidad conviven en un mismo rostro". Es así como un marco reconocible, llámese libro de microrrelatos, es el rostro donde esas pinceladas caóticas, las 'vejaciones', encuentran su lugar y nosotros, los lectores, podemos reconocernos.

En el mismo año en que *Vejaciones* se ofrece por primera vez en Amazon, Arroyo publica bajo el sello EUNED la colección de microrrelatos *Plancton.* Mientras *Vejaciones* procura ser una obra que crece según sus propias reglas internas y les plantea a los lectores el desafío de abordar sus fragmentos para crear una lógica propia, *Plancton* está debidamente organizado y propone una forma de lectura por medio de cuatro partes: "La sagrada familia", "Juegos florales", "Un demonio de la soledad" e "Historia universal del microrrelato". Los cuentos giran en torno a un grupo de temas principales, tales como las relaciones de pareja, los sueños o deseos y las obsesiones. Aunque su título alude a microorganismos, los textos se valen fundamentalmente de objetos como elementos que dan unidad. Estos cumplen el papel de pivote entre un antes y un después, una forma de anuncio de un cambio al cual los personajes muchas veces se resisten. De esos objetos, el que aparece más frecuentemente es el teléfono celular, pero no como un símbolo de comunicación, sino como uno de incomunicación. Arroyo parece decirnos que los celulares son mediadores fallidos y que lo que realmente determina la comunicación entre unas y otras personas no es un aparato sino la empatía.

En la cuarta sección del libro, "Historia universal del microrrelato", Arroyo hace despliegue de su talento e ingenio para explorar uno de sus grandes intereses: la elasticidad del género del cuento. Si bien el microrrelato es en sí un intento de llevar la idea de brevedad al máximo por medio de la elipsis, de la sugerencia y las referencias culturales, Arroyo va más allá al proponernos distintas tradiciones narrativas en forma de textos brevísimos, desde el mito hasta ¡el microrrelato!

Hay, por ejemplo, una greguería sobre las filiaciones literarias –Kafka, en este caso–, y un mito en torno a la inmortalidad y de cómo esa discusión se truncó y, en consecuencia, nos volvimos mortales. Esta sección de *Plancton* nos presenta de forma lúdica diversas tradiciones culturales y literarias en forma de textos brevísimos que condensan la esencia de dichas prácticas.

III

Podría decirse que *Plancton* cumple la función de puente entre la propuesta de *Vejaciones* y los dos libros de Arroyo publicados posteriormente: *País de lluvia* (2018) y *Pequeño jardín del Edén* (2020). No quiero decir que las ambiciones del autor hayan cambiado, lo que sí resulta distinto es el terreno en el que la forma y el fondo se presentan a los lectores. Mientras que en los dos primeros libros hay una intención de llevar lo breve a su extremo, en los dos últimos hay cuentos mucho más largos, con tramas más complejas y personajes más delineados. Son también libros de una clara vocación fantástica, centrados en uno o dos temas mayores.

Si bien su título sugiere que la lluvia les dará unidad a los cuentos, lo cierto es que *País de lluvia* sigue la línea de *Plancton* de usar objetos como una presencia mediadora entre situaciones que afectan a los personajes. Uno de los cuentos más interesantes es "Americana", donde una falda es la posible conexión entre las diferentes partes de la historia. Posible porque no estamos seguros de si es la misma falda, como tampoco estamos totalmente seguros de si los personajes que aparecen en más de una sección y tienen el mismo nombre son los mismos. "Americana" es también un buen ejemplo de lo que constituye el mundo narrativo y estético de Arroyo. Este cuento está organizado en cuatro secciones que no necesariamente tienen una continuidad, sino que más bien coinciden en algunos aspectos. El primero, 'Qiong',

sucede en una fábrica de ropa en Cantón, China. El lugar es un infierno donde los trabajadores son explotados y donde Qiong asume el papel de rebelde al intentar robarse una falda. La segunda sección, 'Phoebe', es una historia de infidelidad y venganza en la que el teléfono es ese objeto que media entre la vida de una pareja y su disolución cuando Sloane irrumpe en la vida de Patrick, el marido de Phoebe. Patrick pretende vengarse de su esposa siéndole infiel con Sloane, de quien no llegamos a saber mucho, ni siquiera su identidad sexual. Hacia el cierre de este fragmento vuelve a aparecer una falda (¿acaso una de las producidas en la fábrica de Cantón?), que Phoebe va a ponerse más adelante cuando asista a un concierto donde una llamada de Sloane va a crear el conflicto definitivo entre la pareja. 'David / Sloane' nos revela algo más de información sobre el personaje que acosa a Phoebe en la segunda sección del cuento. Nos enteramos de que Sloane es una mujer trans que trabaja como *escort* para una compañía situada en Los Ángeles y administrada por una tal Chloe. La falda aparece de nuevo al final de esta sección, cuando Sloane es asesinada mientras le presta servicios a uno de sus clientes. El presunto viaje de esa prenda de vestir termina en Costa Rica, en una tienda de ropa americana usada. Encontramos a dos de los personajes de la primera parte, Qiong y Lian, pero no hay certeza de que sean las mismas mujeres. Ambas están en San Antonio, un barrio imaginario de Cartago, trabajando para los dueños de un pequeño negocio de abarrotes. Es probable que Qiong y Lian hayan sido traídas de China hasta Costa Rica como parte de una de esas redes de esclavitud moderna en que la gente es sacada de un país y "paga" sus deudas con sus "benefactores" trabajando de forma gratuita o casi gratuita y en condiciones infrahumanas. Los papeles han cambiado; Lian ya no es la perversa capataz de la fábrica de ropa, sino una víctima más. Esa posibilidad, sin embargo, no queda clara en el texto. "Americana" se convierte, entonces, en un cuento sobre mundos que se entrecruzan vagamente y donde lo

único cierto es un objeto –una falda de color verde– que tiende lazos entre lugares, tiempos y personajes. Hay, además, un aire de fracaso en lo que les ocurre a los personajes, desde la explotación laboral y sexual, hasta la imposibilidad de establecer relaciones que no sean también de abuso.

Otro cuento notable es "Las primeras lluvias", donde otra vez hay una familia en crisis, víctima de una maldición o rito cuyos orígenes no son explicados. En este cuento aparece un tipo de personaje que se ha de repetir con algunas variaciones en otros relatos de Arroyo: los niños. En "Las primeras lluvias", Daniel, el hijo de Esther, es quien motiva las acciones principales, y la destrucción que provoca este chiquillo es interpretada por los personajes adultos como un rito de paso. Un día los miembros de la familia descubren que Daniel ha encontrado una caja de fósforos y, con ello, la forma de quemar la vivienda de la familia. Con resignación, los mayores facilitan ese acto de destrucción y se preparan para partir hacia una nueva casa hasta que tarde o temprano sea también quemada. Sin entender las razones, o sin que estas sean claras, Daniel adopta su papel y perpetúa ese ciclo de pobreza y desplazamiento que ha marcado a los suyos.

Los niños serán el motivo central de *Pequeño jardín del Edén* (2020). Ahora bien, eso no quiere decir que los cuentos sean una oda a la niñez o una denuncia al modo realista de sus condiciones de vida. Los pequeños que aparecen en *Pequeño jardín del Edén* parecen seguir la senda de Daniel, el chiquillo pirómano de "Las primera lluvias". Son personajes que cargan secretos ("Pequeño jardín del Edén"), y que pueden incluso ser monstruosos ("El movimiento aparente de la luna"). Son también niños que ya están muertos ("Sopla el viento") o se encuentran en un limbo ("Gran terremoto de Kobe"). En otras palabras, no son cuentos sobre una niñez convencional ni hay una intención celebratoria de la infancia. Estos personajes afantasmados recurren a los ritos, o se dejan llevar por la fatalidad al punto de facilitar las condiciones para que ocurra una tragedia ("Heilongjiang"). Las

acciones se mueven entre Costa Rica, China, Japón y quizás Alemania, sin que los lugares definan profundas identidades culturales. Por el contrario, proponen una distancia que contribuye a la atmósfera de extrañamiento de los textos.

Sobre el cuento "El limbo de los niños", un texto a dieciocho voces sobre un grupo de chiquillos que se sientan a esperar a la orilla de una carretera a que alguno de ellos sea atropellado, Sergio cuenta que la idea surgió de la lectura de un cuento de Kafka, lo cual sorprende porque la historia, su atmósfera y sus personajes recuerdan más el estilo de Stephen King. Pero el cuento también podría tener influencia de "En un bosquecillo", de Ryūnosuke Akutagawa. Este relato es conocido gracias a la película "Rashōmon", de Akira Kurosawa. Es la historia de una violación y un asesinato contado por siete testigos (incluyendo el muerto). Cada testigo ofrece una versión coherente y posible de los hechos, y a los lectores les corresponde decidir, en su rol de jueces, si es posible llegar a la verdad de lo ocurrido. En "El limbo de los niños" el punto esencial a discernir es el comportamiento de los niños. ¿Por qué se sientan cada noche a la orilla de la carretera a esperar que un carro o camión los mate? ¿Por qué la dejadez, la ausencia de ilusiones y de un deseo de futuro? ¿Por qué el odio a los padres, la ausencia de la familia como núcleo afectivo? La falta de respuestas produce una terrible sensación de angustia. Entre la información que a cuentagotas dan los narradores, sabemos que el pueblo está aislado, que la comida escasea y que la vida es una mera rutina. El rito de salir a esperar una posible muerte también es rutina, pero al menos los niños tienen la expectativa de que pase algo, de que algo irrumpa y acabe de una vez por todas con la monotonía de sus días. Este es un cuento de atmósferas. Cada fragmento, cada voz de niño o niña, va construyendo un estado emocional desde distintos ángulos. No hay una preocupación por una verdad, como ocurre en "En el bosquecillo", sino por meter a los lectores de lleno en ese mundo de desesperanza en el que los personajes se encuentran.

IV

Alguna vez, hace mucho tiempo, yo mismo también fui un escritor joven. En esa época, los autores del *boom* latinoamericano se encontraban ya en su etapa de madurez, algunos incluso habían muerto. De esos escritores, al que más admiraba era a Julio Cortázar. No recuerdo que en las tertulias a las que yo asistía se hablara de Cortázar como un escritor de literatura fantástica. Parecían más importantes sus posiciones políticas o el esnobismo –a ratos insoportable– de *Rayuela* que sus cuentos donde lo extraño convivía y transformaba la realidad. Gabriel García Márquez, quien para entonces ya había ganado el premio Nobel, se leía como un escritor realista, cuyos personajes que volaban o volvían de la muerte eran simplemente un reflejo de las creencias –un tanto exóticas– del pueblo. Nunca pensé que García Márquez pudiera leerse en clave fantástica. A mí me tocó la reacción contra los autores del *boom*, la demanda de encontrar una voz distinta que solo podía ser un realismo duro, seco, el que de alguna manera definirían en los años ochenta autores norteamericanos como Raymond Carver o Richard Ford. Pero lo fantástico no se fue, ni en el área del Río de la Plata ni en Centroamérica o México. Muchos escritores entran en un periodo de olvido, a veces incluso antes de morir. Una vez escuché que Ernest Hemingway dejó de publicarse en los años sesenta, que volvió con cierta fuerza en la década siguiente y luego decayó de nuevo. En Latinoamérica le sucedió a José Donoso y sobre todo a Osvaldo Soriano, quien fuera uno de los escritores argentinos más leídos de los noventa. Una vez escuché que lo mismo le había ocurrido a Julio Cortázar, que su obra no importaba, que las ediciones de sus novelas y cuentos se habían reducido, que no se podía encontrar en librerías hasta que un grupo de amigos y admiradores coordinaron un esfuerzo de difusión bajo la consigna "Queremos tanto a Julio". No tengo evidencia de que esa historia sea cierta, pero la traigo a colación porque nuevas

generaciones de escritores leen a Cortázar desde otro ángulo, en especial como escritor de terror. Para Mariana Enríquez, por ejemplo, "Que no se culpe a nadie" (incluido en *Final del juego*, 1956) es un modelo de la literatura de horror. Es posible entonces que una tradición literaria no sea otra cosa que el producto de las relecturas que hacen las nuevas generaciones, esos hallazgos que rescatan a autores del olvido o les dan a los clásicos nuevos significados.

Sergio Arroyo se siente cómodo con Borges, Kafka, Lovecraft o Dávila, encuentra en Akutagawa un modelo para la composición de algunas de sus historias y admite afinidad con el Stephen King de cierta época (aunque personalmente pienso que la influencia de King es más fuerte, tal vez diluida por otras lecturas, pero muy presente). Es también un autor que, como otros jóvenes, no le rehúye a la llamada literatura de género, como el terror o la ciencia ficción. Arroyo toma esos elementos para crear un mundo propio, donde los lectores encontramos huellas reconocibles.

Vale la pena volver sobre la fragmentación, esa idea de que textos en apariencia incompletos –nunca desconectados entre sí– crean un conjunto armonioso, un todo que es a la vez cerrado y suficientemente poroso como para que la historia siga o brinde múltiples interpretaciones, porque Sergio Arroyo es también un autor en el que un cuento es a la vez un texto independiente y un fragmento de un proyecto mayor, unido a otros cuentos por elementos como la lluvia, los objetos o esos niños *raros* lanzados a un destino usualmente violento.

En sus ambiciones como cuentista, Sergio manifiesta que le gustaría reescribir un libro total, como la *Biblia*, o al menos el Nuevo Testamento, pues la *Biblia* es, a su juicio, uno de los primeros libros de cuentos de la historia. Su otro posible proyecto es un mar de historias a lo *Mil y una noches*. Intriga esa ambición por libros que son en cierto modo imposibles de acabar, que evolucionan sin respiro y que son el producto de toda una cultura. Arroyo también se propone

seguir explorando la veta fantástica, seguir rompiendo con el realismo literario, tan arraigado aún en Costa Rica. Personalmente me identifico con ambos proyectos: tanto con la ambición de una obra total en la que cada cuento es una pieza dentro de un todo mayor, como en el desafío a la tradición.

El ejercicio funcional de la realidad de los sueños: La obra de Guillermo Barquero

Juan Pablo Morales Trigueros

¿Tiene caso hablar de un "antiescritor"? Probablemente no, pues el individuo escribe o no escribe; "antiobra" tampoco parece muy apropiado: la obra existe o no, se da o no se da. De "antinovelas" sí se ha hablado mucho: el término lo acuñó Jean-Paul Sartre en su prólogo a *Retrato de un desconocido*, de Natalie Sarraute, en el que consideró que su aparición se trataba de "uno de los rasgos más singulares de nuestra era literaria". Para Sartre, las antinovelas "conservan la apariencia y los contornos de la novela: son obras de imaginación que nos presentan personajes ficticios y nos cuentan su historia; pero es solo una apariencia: tratan de desafiar la novela en sí misma, de destruirla ante nuestros ojos mientras parece edificarse, escribiendo la novela de una novela que no ocurre, que no se puede hacer".

Otros han llegado a hablar de "antiliteratura". Es el caso de Fernando Alegría, quien con ese término se refiere a "una revuelta contra una mentira aceptada socialmente y venerada en vez de la realidad". El autor antiliterario (quizá ese sea el término que busco) crea textos que niegan la literatura: "convierte la palabra en un acto. Esa misma palabra que se había convertido en signo de artificio, en máscara de una muerte diaria". Así, se demuelen formas, se borran las

fronteras entre los géneros y se corresponde al absurdo que impregna lo real.

Se me perdonarán estos devaneos teórico-estéticos, justo al comenzar, sobre la obra de Guillermo Barquero, pero, como dijo Barthes, la literatura solo se puede explicar con más literatura y, en el caso de Barquero, sí que hay cosas que explicar. Podríamos apuntar que su obra no es convencional; si la intención esencial y tradicional de la narrativa es contar historias, estas en Barquero son apenas una parte, una consecuencia de la escritura y no su motivación. Sin llegar al preciosismo o a barroquismos anacrónicos, la forma es un elemento primordial en su trabajo, indisociable de su contenido y, por momentos, incluso más importante.

Esta tendencia queda evidenciada con sus dos primeros libros, el cuentario *La corona de espinas* (2005) y la novela *El diluvio universal* (2009). El primero presenta una serie de narraciones en que la creación de una atmósfera, por lo general opresiva, ominosa y cargada de dolores físicos y existenciales, es lo fundamental. En la mayoría de los cuentos es difícil sintetizar algo con respecto a la trama: ¿quién protagoniza?, ¿cuáles son sus motivaciones?, ¿qué lo llevó a su estado actual? Todas son preguntas que, en el caso de aparecer, quedan generalmente sin respuesta. Cuentos como "Cronología del alba", "Centro" y "Angustia" presentan personajes anónimos, heridos, acostados, siempre a la espera de un desenlace que, aunque inminente, nunca termina de ocurrir. Son narradores dolientes, siempre ante una situación que no entienden, lo que resulta en una expresión confusa, cargada de dudas e imprecisiones; hablan desde un yo dislocado, confundido, que no tiene muy clara su situación ni su eventual destino. Se preguntan por la fecha, por el espacio donde se encuentran y hasta por las palabras que están utilizando, con lo que se expone esa fusión absoluta entre fondo y forma que adelantábamos.

En "La geometría del péndulo" y "El prologador" vemos aparecer dos de los *leitmotivs* que atraviesan toda la obra de

Barquero: la interdisciplinariedad con las ciencias exactas (eco de la propia dualidad del microbiólogo escritor que es Barquero) y la práctica misma de la escritura. En el primer caso, asistimos a la narración de un hombre que, en sueños, descubre que su mujer lo engaña, mientras paralelamente se nos narran las particularidades del último teorema de Fermat; en el segundo se nos pone ante un autor que se especializa en prologar libros ajenos hasta que un día anuncia la inminencia de su primera obra propia, un libro que nunca llega.

El diluvio universal, por su parte, representa una muestra muy concentrada del estilo barqueriano: una lectura pesadísima en la que, como señala Mauricio Orellana en la contraportada, quedó todo lo que otros quizá hubieran quitado. El estilo es de una densidad asfáltica totalmente desproporcionada respecto al contenido, sin que esto sea necesariamente algo negativo, aunque la desesperación con la que trata de imponer su estilo, de manifestarse como una narrativa diferente, evidencia su condición de novela primeriza.

Es mediante esa prosa farragosa y enmarañada que se nos pone ante Rafael Martínez, doctor en ciencias de quien, tras las primeras cincuenta páginas, sabemos que se especializa en microbiología (¡ajá!) y ha ejercido como profesor, estuvo por salir del país por asuntos académicos, pero no lo logró y esto dio al traste con su carrera. Rafael tuvo una relación muy estrecha con una mujer, con quien incluso pensó en tener hijos, y se intentó suicidar dos veces, una con un revólver y otra con cianuro. La narración es difícil de retener, un amasijo de excesos lingüísticos que, con dificultad, transmite algo más allá de la experiencia fugaz e inmediata de su lectura, aunque sin duda los hechos van quedando en la memoria, donde toman forma en un asentamiento progresivo. El trabajo formal de la prosa es tal que su contenido es casi un despojo, pero va germinando poco a poco en la mente de quien lee.

De hecho, no es hasta entrado el tercer cuarto de la novela cuando asistimos al inicio del diluvio anunciado en el título: de la nada, empieza a llover torrencialmente, lo que poco a poco va "lavando" a la humanidad y a sus asuntos de la faz de la Tierra. Con todo, Martínez, quien percibe cómo se suspende el transporte público, cómo las alcantarillas se llenan de animales muertos, cómo la gente entra en pánico y, en síntesis, cómo se va acabando la civilización, se aferra al compromiso que adquirió con Rosa Almagro, joven estudiante que le pidió que leyera la tesis en la que se encuentra trabajando. Aunque el mundo está, literalmente, yéndose en agua, Rafael persiste en llegar al centro de la ciudad y acudir a la cita, la cual tiene lugar, pero solo la contemplamos de lejos, con los ojos de un narrador anónimo distinto del omnisciente que hasta ahora nos ha atendido. Este recurso resulta a la vez genial y frustrante, en tanto nos confirma que el acontecimiento que para Rafael era más importante tuvo lugar, pero no sabremos sus pormenores, tendremos que conformarnos con un relato distante e incompleto. Esto no contrasta con el resto de la novela, pues la prosa recargada y "sobreproducida" del narrador omnisciente también nos ofrece un relato empañado del que solo apreciamos determinados contornos. Es como si la intención fuera a aclararnos que, ya sea por las limitaciones de lenguaje o por el problema de la perspectiva, la comunicación efectiva es prácticamente imposible.

Este primer esfuerzo novelístico de Barquero, como señalé antes, entra con una fuerza sobrecogedora, excesiva, lo que elimina toda sutileza y parece esforzarse de más en afirmar un estilo. Esto cambia considerablemente en su siguiente libro: *Esqueleto de oruga* (2010) novela corta en que la propuesta cambia considerablemente. Del exceso discursivo del diluvio pasa a una prosa mucho más directa y enfocada en el relato que transmite, lo que resulta en una lectura mucho más accesible, sin que eso implique una simplificación del estilo. Por el contrario, Barquero se las ingenia para conservar

la agudeza y la precisión terminológica, pero esta vez manteniendo el flujo lingüístico al mínimo.

En esta ocasión, seguimos al doctor Calero, otro profesional del área de ciencias, quien lleva catorce años redactando una mamotrética novela que, finalmente, consiguió terminar. La necesidad de digitar ordenadamente su manuscrito lo lleva a obsesionarse con Rocío, secretaria con un particular talento para el tecleo. Los paralelos con *El diluvio universal* se evidencian, tanto en el protagonista científico-académico, como en el tema de la literatura; aunque podría argumentarse que este no aparece tan explícitamente en la obra anterior, el uso y abuso de un lenguaje barroco terminan generando una atención tal sobre la forma que es imposible perder de vista que se está ante un ejercicio lingüístico, lo que solo se ve reforzado por los títulos que, sobre cada capítulo, anuncian de qué tratará lo que sigue. No se me ocurre algo más literario que imitar la manera en que Cervantes (por citar un ejemplo "al azar") tituló los capítulos del *Quijote*. Así, *El diluvio universal* se presenta, ante todo, como una obra literaria. *Esqueleto de oruga*, por su parte, al mejor estilo de Borges (ya que estamos con referentes), es una novela breve sobre una novela enorme, lo que la enmarca también en ese terreno metaliterario que, como referí al hablar de "El prologador", atraviesa gran parte de la obra de Barquero.

Con todo, la aproximación cobra mayor interés al registrar la postura de Calero con respecto al oficio de la escritura: "No soy escritor", señala justo tras explicar que odia las computadoras pues, gracias al fallo de una, perdió un "intento de novela" que estaba redactando a los quince años; posteriormente apunta: "los intentos de novela me repugnan". Calero, microbiólogo aspirante a un posgrado en hematología, lector a un tiempo de literatura y de "aburridos artículos científicos", tiene catorce años escribiendo una novela distópica sobre los únicos seis sobrevivientes a la extinción de la humanidad, quienes tratan de continuar sus vidas

a la luz de las propuestas de un librito de autoayuda, por lo que su negación sobre su condición de escritor no puede resultar menos que sospechosa.

Este recurso borgiano, "simular que esos libros [vastos] ya existen y ofrecer un resumen, un comentario", es de hecho toda una manifestación antiliteraria, como un bálsamo literario que nos protege de consumir libros demasiado largos, o sea, nos exime de consumir demasiada literatura, de caer en el exceso. En el caso de *Esqueleto de oruga*, hay un giro más en la tuerca, pues es un libro que trata de un libro (el *Breve manual de tapa roja*, como Calero termina titulando al mamotreto) que a su vez trata de un libro (el breve manual de tapa roja, que solo existe dentro de *Breve manual de tapa roja*). De tres libros, solo existe realmente uno, que tan solo contiene referencias indirectas a los otros dos. Pérdida literaria para la realidad; ganancia antiliteraria para la realidad.

Sobre la evolución formal, el propio Calero, hablando de la redacción de su novela, brinda una clave interesante: "ponía una hoja en la máquina, la llenaba, ponía otra y, al cabo de varias horas o varios días o incluso varias semanas, la llenaba por completo también. Leía esas dos últimas páginas escritas. No me importaba mucho cómo quedaban, sino qué decían". En efecto, *Esqueleto de oruga* se ocupa más de lo que cuenta que de cómo lo cuenta, lo cual parece ser la preocupación fundamental en *El diluvio universal*. Sin embargo, el proceso de escritura es descrito por Calero como un desgaste, una privación y un aislamiento ajenos a toda posible catarsis o retribución. Incluso, llega a afirmar que "escribir es una de las Siete Plagas, descrita por debajo de las siete que menciona la Biblia" (p. 22); la escritura se manifiesta como un homólogo de los dolores crónicos que Calero padece desde niño, hecho en el que vemos una manifestación más de esa hibridez literario-científica que suele poblar los textos de Barquero: para este protagonista la literatura es invasiva, enfermiza, se mete en su vida impregnándolo todo

como los libros de patologías que infestaban la biblioteca de sus padres.

No es extraño que, finalmente, Rocío termine involucrándose con Calero en una espiral de drogas, sexo y autodestrucción que remata con la quema parcial del *Breve manual de tapa roja*, desenlace cuya mención podría considerarse un *espóiler* de no ser porque se anuncia explícitamente desde la página 16, recién iniciando la novela. Más que el impacto narrativo que pueda tener el acontecimiento, el texto parece rescatar que, al final del día, la escritura no implica más que una actividad improductiva que no da ni para comunicarse. La literatura se propone como la hermana malvada y deforme del lenguaje, que incomunica y aísla inclementemente.

Esta es una línea similar a la seguida por *Combustión humana espontánea* (2015), tercera novela de Barquero. En ella acompañamos a un protagonista completamente anónimo del que, en realidad, no llegamos a saber casi nada, o nada completo: trabajó durante catorce años recibiendo documentos en un despacho, pero no sabemos qué tipo de documentos ni qué tipo de despacho era aquel; sabemos que vive en una ciudad, pero no en cuál; finalmente, el personaje alude directamente a la enunciación que está haciendo, pero a diferencia del Calero de *Esqueleto de oruga*, este nuevo narrador le asigna a su texto el nombre completamente genérico de "historia". Más aún, se pasa la novela entera asegurando que no se trata de literatura (cursivas mías): "*si esto fuera literatura*, este inicio de cuento me habría provocado unas ganas terribles de llorar" (p. 6); "el otro día me encontré a Marcela en la sala. No digo 'al fantasma de Marcela', porque *esto no es literatura*" (p. 14); "le dije que no había forma de conciliar una demolición con una cirugía efectuada en algo que, *si esto fuera literatura*, llamaría 'silencio sepulcral'" (p. 91); "pero no, *no estaba en una novela ni en una historia* de princesas que amanecen calzadas por príncipes" (p. 118). Este narrador nunca se muestra ejerciendo la escritura, por

lo que su enunciación solo existe en sí misma; aunque se trata de un narrador diegético, su narración es extradiegética. Con todo, el hecho de que se reconozca como tal y que insista en negar la condición literaria de su acto impide descuidar dicha diégesis. Diríamos, con Sartre, que es la novela que nos muestra su destrucción a la vez que parece edificarse.

Y, al considerar la trama, todo queda más (o menos) claro: el narrador (en quien notamos ecos de Levrero, de Palahniuk) un buen día decide responder a un extraño correo electrónico en el que, en un inglés muy primitivo, se habla de un lugar en China, de aeronaves que se pondrían a disposición de quien responda, de jugosos botines que podría reclamar si viaja a la Polinesia o la Micronesia y de importantes contribuciones a la medicina. Aunque no queda muy claro por qué responde este enigmático mensaje, el narrador llora profusamente mientras escribe. El caso es que, al tiempo, comienzan a llegarle cajas y cajas llenas de extraños artefactos de madera que, como puede, comienza a ensamblar. Los chunches se acumulan en su casa, sin que consiga explicarse cuál puede ser su utilidad, en el caso de que la tengan. El asunto es que continúan llegando y saturando su espacio, en una actividad completamente inútil e invasiva. Conforme avanza, la historia va perdiendo cada vez más su conexión con lo figurativo y se va convirtiendo en un relato en que el personaje deambula por zonas de la ciudad que no conoce (a pesar de ser su lugar de nacimiento), se topa gente a la que nunca ha visto y contempla una progresiva decadencia de la civilización. Nunca se especifican las razones de ser de los acontecimientos ni se retoma el tema de los extraños artículos de madera que se amontonaron en el domicilio del narrador, quien, a siete páginas del final, llega a señalar que el sentido del texto como que se perdió de camino: "¿todo lo anterior tiene sentido? Pensándolo en esta penumbra, con todo después de arder presa de la conflagración de todas las cosas, la verdad no lo tiene. Y no encuentro la gracia de que

no lo tenga: esto iba a ser un relato del aburrimiento después de que Rodríguez me echara del despacho, muchos años después de haber permanecido allí ¿nueve? horas diarias, de lunes a viernes".

Esos signos de pregunta alrededor de "nueve" son solo una última expresión de una duda constante que, como pasa también en *El diluvio universal* y en *Esqueleto de oruga*, el personaje tiene con respecto al tiempo: nunca está seguro de cuánto ha pasado, de hace cuánto que pasaron las cosas que recuerda. Siempre que habla de tiempo, con alguna que otra excepción, se cuestiona por la cantidad y, en general, se presenta como un narrador poco confiable, que ya no sabe si está soñando o si su propia enunciación se está llevando a cabo de la mejor manera. Como en las historias de su abuelo, en que siempre alguien terminaba consumido por el fuego, el lenguaje, el proceso discursivo de enunciar lo va devorando todo hasta que no queda más que cerrar el libro.

Combustión humana espontánea es el texto en el que Barquero consolida un estilo personal que, aunque recuerda a otros (Onetti, Beckett, el mencionado Levrero, quizá Joyce), se alza como un proyecto singular en una literatura (la costarricense) más bien inclinada a lo seguro, en la que no es usual descubrir a un autor con una propuesta tan particular y decididamente compleja. Aunque conservando un trabajo formal consciente y esforzado, la prosa de Barquero pierde la saturación de sus primeros libros y comienza a fluir con mucha más facilidad, ya no tanto por la contención que se sentía en *Esqueleto de oruga*, sino por una confianza y un dominio del oficio que se perciben en cada línea. Y este logro formal, en lugar de complicar la percepción del fondo, más bien lo refleja, de modo que el trabajo con el lenguaje permite acceder al contenido que, si sigue siendo críptico, es por su propia naturaleza, no porque el lenguaje complique la experiencia artificialmente.

Esta consolidación continúa en sus dos últimas novelas. *Derrame de petróleo en Lesotho* (2016) es una novela de

desarraigo, de un personaje que abandonó todo y se fue a vivir a Lesotho, donde lleva una existencia marcada por su afición a la fotografía y su colaboración en el censo de los enfermos de sida de la localidad. Este narrador, anónimo como el de la novela anterior, huyó de un país también innombrado y de una conflictiva relación con su familia (en espacial con su padre, quien lo llamó "escoria" en su niñez) a esa lejana tierra africana que, por lo que sabemos, podría ser cualquier otro lugar distante. Como en realidad no sabemos de dónde procede (se habla constantemente de un "país", pero nunca se especifica), lo exótico de la locación se va construyendo desde la ajenidad del personaje, lo que solo lo vuelve más ajeno y desposeído.

Si en la literatura decimonónica se solía retratar al héroe degradado en busca de valores auténticos, el protagonista de *Derrame de petróleo en Lesotho* es un héroe degradado que se refugia en un ambiente asimismo degradado y que no busca más que algo que hacer con el tiempo que le queda. El hecho de que su cámara fotográfica tenga posibilidades limitadas de almacenamiento resulta simbólico en tanto, para almacenar nuevas imágenes, debe renunciar a otras que ya estaban en la memoria; crear nuevos recuerdos implica perder el pasado para siempre, pasado representado por imágenes de su familia, su amada perdida y los pintorescos Öcsi y Apostolakis, europeos con los que entabló alguna amistad en Europa, durante sus viajes previos a su establecimiento en Lesotho.

Como es usual en su novelística, Barquero cierra *Derrame de petróleo en Lesotho* con una suerte de cataclismo que altera el *statu quo* irreparablemente: un terrible incendio, producto de una insurrección, devora la localidad donde vive el protagonista. El fuego, de nuevo, como en las dos novelas anteriores, y el agua en la primera, aparece como un elemento purificador que reinicia el paisaje y elimina la presencia humana y sus actividades.

El tema de la escritura reaparece en esta obra, siguiendo un patrón similar al de la anterior: aunque no se menciona explícitamente, el narrador sí llama a su enunciación "esto que trato de poner en negro encima de blanco", en tinta y papel. Es más, el "derrame de petróleo" en el título bien puede ser ese acto de escritura, ese echar "negro encima de blanco", el cual se ve reforzado en las páginas finales cuando se mencionan "las noches de piélago que también son negras y aceitosas, noches de petróleo y de una especie de escritura mental que permite registrar las cosas, los cambios, lo que no tiene nombre". Durante esas noches, ese ambiente parece atravesar a los personajes: "sudamos negro, expelemos todo el negro del mundo". Ese registro de los acontecimientos es un trabajo mental (racional) por darle cuerpo a esa realidad deforme y amorfa, dado que "nada, sin nombrar, es algo", aunque el esfuerzo deviene paradójico pues "las palabras han demostrado una absoluta incapacidad descriptiva cuando el mundo se ha acabado". La realidad, caótica, exige ser ordenada desde el lenguaje, pero esa organización deviene inútil pues resulta, también, caótica. El personaje, desde un inicio determinado por la palabra "escoria", lleva la novela entera procurando darle sentido a su entorno a partir de la palabra y la imagen, pero estas son también despojos, apenas pataleos de una conciencia que, sin contactos significativos con ese entorno, no consigue conjurar algo perdurable. Como concluye la novela, él no es más que "una larva. El movimiento peristáltico que posibilita su tránsito. El despojamiento de brazos y piernas. Una larva: una lengua: una torre abolida. Una palabra: escoria".

Tierras raras (2019), la última novela del autor a la fecha, es sin duda una de las más logradas de su repertorio, y encapsula mejor muchos de sus fetiches y obsesiones. La diferencia respecto a las anteriores es que su protagonismo recae en dos personajes, una pareja que habita un espacio (innombrado) del que los están desalojando sin mayores explicaciones. Deben irse "el 25", aunque ninguno tiene idea

de cómo hacerlo. Así, sus actividades diarias se combinan con el proyecto de construir una balsa para huir por mar. La presencia de ambos (y de otros que, por lo visto, ya murieron o simplemente han desaparecido) responde a una suerte de experimento demográfico llevado a cabo por un personal que apenas se menciona y del que, por supuesto, llegamos a saber muy poco.

A esta altura casi sobra decir que el texto no ofrece mayores explicaciones sobre el contexto general del relato. Ni siquiera hay resoluciones claras, pues el proyecto de la balsa realmente nunca fructifica y los personajes ni siquiera terminan de averiguar si hay un mar al cual lanzarse o cómo llegar a él. El espacio, una vez más, es una amenaza, una resistencia a las intenciones de sus habitantes. Es un entorno salvaje y desconocido, a pesar de haber sido ocupado desde hace tiempo.

Se trata de una novela compuesta casi en su totalidad por diálogos, aunque no directos (como los implementados por Carmen Naranjo en *Los perros no ladraron*) sino indicados por el narrador, también protagonista: son personajes que dicen y se responden constantemente, en un intercambio mediante el que recrean su entorno y sus vidas. Es así como asistimos a una imagen condensada de toda la narrativa de Barquero: personajes que terminan diciendo muy poco en muchas páginas, que nos dejan con ganas de saber, así como ellos tienen ganas de contar, pero fracasan al toparse con el muro del lenguaje. Lector y personaje terminan homologándose: seres en falta a ambos lados del texto.

He dejado la cuentística de Barquero, con la excepción de *La corona de espinas*, para el final, para no interrumpir la cronología de sus novelas, pero la evolución en sus cuentarios es ciertamente similar. *Metales pesados* (2010) escapa del estilo saturado y abstracto y pasa a una narrativa mucho más fluida, con historias más definidas y accesibles, aunque siempre marcadas por la dualidad y la decadencia que marca todos sus textos. En "Imperio de escupe fuegos" contemplamos

el progresivo deterioro de Gabriel, amigo cercano del narrador, quien sufre de leucemia y decide, durante su internamiento, dedicarse a la creación de distintos artefactos para sabotear máquinas tragamonedas, siguiendo las instrucciones de una revista de mecánica que su padre le dio para distraerlo de sus lecturas literarias, perjudiciales según su juicio. Esta actividad no tiene ningún caso, pero, como señala el narrador, "no existía la importancia práctica de los artilugios; eran fantasmas con los que paliar el miedo y el asco"; se trata de otra iteración de los aparatos ensamblables de *Combustión humana espontánea* y la balsa de *Tierras raras*, objetos por construir que, o no tienen ningún sentido discernible, o representan un despojo de esperanza al que se aferran los personajes.

Similar situación se presenta en "Última era glacial", en el que Arturo y Marcela deciden irse a vivir juntos solo para comprobar que no son para nada compatibles sexualmente; en realidad, sus coitos son cada vez más dolorosos: ambos presentan sangrados y deben hacer un esfuerzo cada vez mayor para sobrellevarlos. En medio de todo, Arturo distrae su insomnio con lecturas varias, las que terminan llevándolo a investigar sobre Islandia, país que le llama poderosamente la atención. Finalmente, Marcela cae en cuenta de que los problemas sexuales son insostenibles y la relación se termina. Arturo compara la ruptura con un asesinato en Islandia, en una asociación libre que solo puede tener sentido dentro del contexto del relato inmediatamente leído.

En "Trámites bancarios" reaparece el tema de la escritura, esta vez encarnado en Gabriel (no confundir con el del primer cuento, ¿creo?), un joven escritor que no deja de ocupar a su amigo (quien narra) en leer sus frondosos manuscritos. Ante su más reciente esfuerzo novelístico, el lector no puede dejar de señalarle a Gabriel que su obra tiene una falla letal: para comprenderla hay que saber mucho sobre historia del arte, por lo que el texto no se basta a sí mismo, necesita de otros referentes para ser entendido. Ante esta

observación, el autor emprende la corrección y expansión de su texto, el cual termina convertido en un mamotreto de más de cinco mil folios en los que busca definir todos y cada uno de los aspectos de su mundo narrado: convierte a todos los personajes y sucesos históricos en variaciones de sí mismos que no representan referencias al mundo real y dota al texto de árboles genealógicos, teogonías y glosarios con los que pretende, de nuevo, que el libro no necesite de nada que esté fuera de sus páginas. Sobra decir que el proyecto fracasa y Gabriel termina, como anuncia el título, empleado en un banco, convencido de que "la literatura no tenía ninguna función, que lo enorme de la vida se le hacía inabarcable hasta en diez mil páginas". Una vez más, la expresión literaria se queda corta, aunque en este caso es gracias a la inseguridad de un joven escritor con mucho más ímpetu que talento y comprensión de su oficio.

Muestrario de familias ejemplares (2013) mantiene esta aproximación figurativa y directa, dando cuenta de un sostenido proceso de madurez narrativa que se consolida con cada volumen. Aunque la prosa es mucho más transparente que en los inicios, los relatos siguen siendo turbios, dando cuenta de una realidad incompleta o amenazante bajo la que se esconden desgracias innominadas. "Rotulación nocturna" presenta a un tipo que, tras vivir alguna experiencia desconocida, pero en la que podemos notar que alguien sangró mucho, abandonó su habitación de hotel y comenzó a recorrer la carretera, rompiendo los neones de los rótulos de todos los hoteles que se encontró a su paso. En "Espeleología", una joven se prepara para lo que espera será una fiesta llena de sexo y drogas, pero termina distanciándose de sus amigos y participando, por accidente, en una sesión de fotos sumamente escatológica. En "Enterrar los dientes blancos", el protagonista se obsesiona con el cadáver de un perro que vio camino a casa, el cual se le parece mucho a su propio perro, muerto hace tiempo; al final, descubre que, por lo visto, la muerte del animal no fue precisamente un accidente.

"Deselección natural" merece una mención aparte en tanto vuelve a tocar el tema de la propia redacción del texto, pero desde esa particular perspectiva que Barquero insiste en utilizar. El texto es enunciado desde la voz de un pintor que acostumbraba a chupar el pincel tras realizar cada trazo; la práctica le generaba una agradable intoxicación bajo la que concluía sus cuadros. Sin embargo, el personaje comienza a experimentar una indetenible decadencia física, la cual lo lleva a perder los dedos, las extremidades, la nariz, y así progresivamente hasta quedar reducido a un hígado dentro de un frasco de formalina. Autoconsciente, el narrador señala lo más complicado de su condición: "sería demasiado complicado explicar cómo, sin brazos, sin piernas ni prótesis, sin ninguna extremidad, escribo estas líneas". El texto se presenta como tal, aunque la línea siguiente se apura a complicar las cosas: "aclaro, porque es obligatorio: no soy escritor". Una vez más, aparece la negación del carácter literario del escrito o, mejor dicho, de su procedencia. Es un texto, pero su autor no se dedica a la escritura, a pesar de estar ejerciéndola en este momento.

En 2017, Barquero publicó *Anatomía comparada*, una antología de su obra breve que, además de una selección de todos sus libros de cuentos, incluye una sección de relatos inéditos. En esta aparece "Árbol de bestialidad", un cuento dividido en seis partes en el que un fotógrafo se refiere a su afición por fotografiar animales muertos y su apego a Mariana, quien fuera su pareja antes de trasladarse a Canadá o a Groenlandia. Al estilo de Barquero, el relato entrelaza la situación existencial del personaje con sus reflexiones sobre la fotografía, de modo que se asiste a su lectura de las cartas de Mariana, la descripción de sus exposiciones fotográficas y sus apuntes sobre la obra de Peter Bokros, Suzanne Huntington, Kobo Ishido y otros (ficticios) artistas de la fotografía.

El tema de la escritura y la lectura aparecen nuevamente. El narrador, como lo hacen muchos en la obra de Barquero,

hace mención explícita a la redacción del texto, en este caso reflexionando sobre la obra de arte como tal: "Es un lugar común decir que la obra de arte tiene algo de inefable que la convierte en grandiosa o en baja o en trascendente; pero, aunque las fotografías de los animales muertos no son obras de arte, su representación sí está cargada de eso que ahora, con estas palabras, *no puedo poner en negro sobre blanco*" (cursiva mía). Nótese que se usan prácticamente las mismas palabras que en *Derrame de petróleo en Lesotho*, una vez más para referirse a la dificultad que representa escribir para dar cuenta de la realidad: las fotografías, quizá al tener por materia prima lo real (como el cine, diría Kracauer) pueden transmitir eficientemente *eso* que se les pierde a las palabras; la escritura como filtro, como representación, se queda irremediable y trágicamente corta.

Al inicio me referí a la antiliteratura. Se hace preciso recuperar el tema ahora, al final. En una época en que hablamos de post-todo, es normal (ya casi típico) que las distintas producciones artísticas contengan algún grado de autorreferencialidad y resulten una suerte de comentario de sí mismas o, cuando menos, de la disciplina a la que pertenecen. Películas que reflexionan sobre el cine, novelas que valoran la literatura. En la obra de Guillermo Barquero, como hemos podido observar a lo largo de este recorrido, se da no solo un comentario, sino un abierto cuestionamiento a las posibilidades de la literatura.

Los textos de Barquero se plantean a sí mismos como ajenos a lo literario, pero desde su propia literariedad, en tanto es siempre un personaje, desde un mundo narrado, el que asegura estar escribiendo sin ser escritor, o estar enunciando un texto que, si fuera una novela, sería de tal o cual manera. Por fuera, en las solapas de los libros, en las contratapas, en reseñas de Internet y en ensayos como este se les trata como literatura, pues lo son, aunque parte de su proceso semántico consista en negarlo. Esta dislocación cuestiona nuestra percepción del hecho literario y sus alcances:

un texto no es una novela, pero se le llama novela a falta de un mejor nombre, así como llamamos a las cosas como las llamamos a falta de algo mejor. La situación se agudiza cuando se trata de expresar lo que sentimos y experimentamos, pues lo hacemos con las palabras que tenemos, por lo que no es sorprendente (más bien, es obvio) que lo que decimos tenga poco o nada que ver con el origen de esas palabras. El intento de comunicación (habla, escritura) queda trunco, pues cada enunciación distancia, enajena y complica antes (o en lugar) de comunicar. Los personajes no pueden poner en palabras, para transmitirlo, aquello que sienten y que, de comprenderse, les daría sentido; de la misma manera no pueden (¿no saben?, ¿no quieren?) ponerle un nombre apropiado a lo que escriben.

Podría decirse que estamos ante el colmo del lenguaje: tener que utilizarlo para hablar de sí mismo, de cosas que se hacen a partir de él, como la literatura. Al no poder dar cuenta de la realidad, se renuncia a ello y se habla de lo único que realmente existe: su interpretación, su configuración lingüística. La literatura, entonces, termina siendo un uso monstruoso o corrupto del lenguaje: habla de lo que no existe, da cuenta de la irrealidad, de lo ficticio, de lo que cabe en las palabras como esa otra parte enferma de la que habla el personaje de *Esqueleto de oruga*. Creamos el lenguaje para nombrar el mundo y terminamos nombrando a Dios y a otros mundos, truncando y complicando lo que debería ser su función simple y primordial. Para Lacan, el ser humano, en lugar de comunicarse gracias al lenguaje, lo hace a pesar de él, atravesándolo como una maraña hostil y resistente en la que dejamos pedazos vitales de nuestros seres. Esa maraña, cargada con nuestros pedazos, es la obra de Barquero.

En sus textos, más que espacio hay una ausencia de espacio; los personajes habitan (o proceden de) lugares indeterminables, nunca nombrados directamente más que mediante sustantivos comunes (el centro, la ciudad, el país), en un desarraigo total que, más que universalidad, le da a su narrativa

un aire, digamos, utópico, pero en el sentido literal de la palabra: es narrativa de ningún lugar, de ningún mundo.

Podríamos concluir que Barquero busca una suerte de literatura "pura", el menor contacto posible con lo real, la mayor dosis de lenguaje posible. Su obra es fundamentalmente de la forma, pues su contenido es, de una forma u otra, lo innombrable, el reverso de la realidad cotidiana. Luis Chaves, hablando de su libro *Asfalto*, dijo una vez que se trataba del "electroencefalograma de una novela"; en el caso de Barquero, podríamos decir que sus textos se acercan a la idea de una radiografía, pero una en la que importa tanto la imagen como el espacio negro que la rodea: es una mirada profunda, indagadora, que quiere observar lo que hay dentro de todo, pero también a su alrededor. Es el acto antiliterario que menciona Fernando Alegría: la revuelta contra la mentira aceptada socialmente y que se venera en lugar de la realidad, o sea, el orden, la causalidad, la linealidad. En una palabra: la tradición.

La obra entera de Barquero es un experimento de liberación, una ruptura con medios y perspectivas normalizadas que busca acercarse, diciendo, a lo indecible; un experimento de superación de lo literario o, mejor dicho, de lo que se ha asumido como literario. Una demolición de las formas y un consecuente fluir hacia lo absurdo, lo caótico y lo inesperado que, finalmente, es lo único decible de lo real.

Sobre lxs autorxs

Sergio Arroyo (1976) es autor y editor, radicado en México, donde participó en la residencia para escritores de Oaxaca auspiciada por Editorial Almadía. Ha publicado, entre otros, los volúmenes de relatos *Plancton* (euned, 2016) y *Pequeño jardín del Edén* (ecr, 2020).

Guillermo Barquero (1979) es autor de varios libros de narrativa, entre los que destacan *El diluvio universal* (Perro Azul, 2009) y *Esqueleto de oruga* (Germinal, 2011), que le valieron el Premio Áncora de cuento y novela 2011, respectivamente, y *Anatomía comparada*, Premio Nacional Aquileo J. Echeverría 2017 de cuento.

Shirley Campbell Barr (1965) ha desarrollado una amplia labor como activista en pro de la comunidad afrodescendiente, lo que se refleja en su poesía, donde destaca el texto "Rotundamente negra", recogido en el libro *Rotundamente negra y otros poemas* (Torremozas, 2013).

Jessica Clark (1969) es guionista y una de las narradoras costarricenses de ciencia ficción más reconocidas, autora del volumen de relatos *Los salvajes* (ecr, 2005) y de la novela *Telémaco* (ecr, 2007).

Fabián Coto Chaves (1981) es autor de los volúmenes de relatos *El país de las certezas* (euned, 2015) y *Días de proletarización* (Germinal, 2017), así como de las novelas *El conejo de la quebrada* (Encino, 2019) y *Bajo continuo* (Encino,

2021). Codirige el programa radial *Charlemos* y escribe en *Página Abierta*.

carina gallegos (1979) cursó periodismo y estudios del desarrollo. Desde el 2005 reside en Wellington (Nueva Zelanda), donde ha trabajado con comunidades de refugiados. Es coautora, junto a Adrienne Jansen, del poemario *All of Us* (Landing Press, 2018).

María Montero (1970) ha publicado los poemarios *El juego conquistado* (ecr, 1985) que le valió el Premio Joven Creación de la Editorial Costa Rica, así como *La mano suicida* (Perro Azul, 2000), que pronto verá la luz en inglés, en traducción de Julia Guez.

Ailyn Morera (1965) es egresada del Taller Nacional de Teatro (1989) y de la Escuela de Arte Escénico de la Universidad Nacional (1998). Actriz y directora teatral, funge también como profesora de escritura escénica en la Escuela de Artes Escénicas de la Universidad Nacional de Costa Rica.

Juanjo Muñoz Knudsen (1990) es autor de las novelas *Genial 2006* (2014) y *Como perdí mi sonrisa juvenil, mae* (2016) y del poemario *Gigante* (2018), libros publicados por la editorial Feliz Feliz, de la cual es fundador y director.

Angélica Murillo (1976) ha publicado los poemarios *Variaciones en torno a la trayectoria de una* hormiga (Perro Azul, 2010), *Sobre el amor filial –y otras desviaciones–* (Espiral, 2011) y *Circomística* (Espiral, 2013).

Catalina Murillo (1970) es autora de las novelas *Largo domingo cubano* (lil, 1995), *Marzo todopoderoso* (Perro Azul, 2003), *Tiembla, memoria* (Uruk, 2017) y *Maybe*

Managua (Uruk, 2018), por la cual recibió el Premio Nacional Aquileo J. Echeverría.

Alexánder Obando (1958-2020) publicó las novelas *El más violento paraíso* (Perro Azul, 2001), *Canciones a la muerte de los niños* (ecr, 2008), el poemario *Ángeles para suicidas* (Arboleda, 2010), que le valió el Premio Nacional Aquileo J. Echeverría y el libro de cuentos *Teoría del caos* (Lanzallamas, 2011).

Cirus Sh. Piedra (1985) es autor del volumen de relatos *El circo del deseo* (ecr, 2009), por el que obtuvo el Premio Joven Creación y la novela *El diminuto corazón de la Iguana* (ecr, 2014), que le valió el Premio Editorial Costa Rica 2013 y al año siguiente el Premio Nacional Aquileo J. Echeverría.

Silvia Piranesi (1979) es autora de los libros *No importa existe el viento* (Perro Azul, 2009), *Many Brilliant Notions* (rea, 2013) y *52 Poem Request* (Ambigú, 2015). Paralelamente ha desarrollado una carrera como bailarina, bibliotecaria y cofundadora de la Editorial Ambigú.

Carla Pravisani (1976) es una autora argentina radicada en Costa Rica. Ha publicado varios libros de poesía y narrativa, entre los que destacan *La piel no miente* (Uruk, 2012) y *Mierda* (Uruk, 2018), que le valieron el Premio Nacional Aquileo J. Echverría 2012 y 2018 de cuento y novela, respectivamente.

Byron Salas (1993) debutó con su novela *Mercurio en primavera* (Lanzallamas, 2017), que le valió el Premio Nacional Aquileo J. Echeverría. Ha publicado los volúmenes de relatos *Sombra entre las sombras* (Antagónica, 2018) y *Gloria al amor sombrío* (Encino, 2019).

Camila Schumacher (1977) es una autora argentina radicada en Costa Rica. Ha desarrollado una amplia labor pedagógica a través de la literatura infantil y como activista de los derechos de la comunidad lgbtiq+. *Atrevidas. Relatos polifónicos de mujeres trans* (Perro Azul, 2019) obtuvo el Premio Nacional Aquileo J. Echeverría 2019 de cuento.

Jacob Shores-Argüello es autor de los poemarios *In the Absence of Clocks* (Southern Illinois University Press, 2013) y *Paraíso* (The University of Arkansas Press, 2017). Su trabajo ha aparecido en publicaciones como el *New Yorker* y la revista *Poetry*.

Klaus Steinmetz (1961) ha sido reconocido por sus libros *Ecos de ceniza* (mg Asociados, 2001, Premio Nacional Aquileo J. Echeverría de teatro), *La yema del tiempo* (Germinal, 2013, X Premio Hispanoamericano de Poesía Sor Juana Inés de la Cruz, México, 2008) y *Morituri* (Editorial Cultura, 2008, IV Premio Mesoamericano de Poesía Luis Cardoza y Aragón, Guatemala, 2008).

Alfredo Trejos (1977) ha publicado numerosos poemarios entre los que destacan *Cine en los sótanos* (Germinal, 2011) y *Prusia* (Catafixia, 2017), por los cuales mereció el Premio Nacional Aquileo J. Echeverría. Su libro más reciente es *Sad Hill* (Amargord / Perro Azul, 2019).

Alí Víquez (1966) es autor de doce títulos que comprenden poesía, narrativa y ensayo, entre los cuales cabe citar *Volar hacia todo el invierno* (euned, 2006) o *El fuego cuando te quema* (euned, 2015). Premio Joven Creación de la ecr (1990) y Premio Nacional Aquileo J. Echeverría de novela 2015.

Sobre lxs colaboradorxs

Laura Casasa (1976) es autora y profesora universitaria, autora de los volúmenes de relatos *Los niños muertos* (como Lía Crous, Uruk, 2010) y *Parque de diversiones* (euna, 2010), con el que ganó el Certamen una-Palabra.

Albino Chacón (1952) es doctor en literatura comparada, académico e investigador de literatura centroamericana. Es miembro de número de la Academia Costarricense de la Lengua. Coordinó el *Diccionario de literatura centroamericana* (euna / ecr, 2007) y coeditó *Voces y silencios de la crítica y la historiografía literaria centroamericana* (euna, 2010).

Rosaura Chavarría (1986) es filóloga, licenciada en docencia y magíster en Literatura Latinoamericana. Se dedica a la enseñanza en secundaria y en la universidad. Su canal de *YouTube*, *Roscacha Te Lo Explica*, se dedica a temas literarios como apoyo para estudiantes.

G.A. Chaves (1979) es politólogo y crítico literario. Ha editado la poesía selecta de Carlos de la Ossa y la poesía escogida de Julio Acuña. Es autor del ensayo-antología *Para un país con cédula: 18 años de poesía Perro Azul* (Perro Azul, 2019). Es miembro cofundador de Los Tres Editores.

Fernando Chaves Espinach (1990) es periodista y productor audiovisual. Fue editor del suplemento *Viva* y articulista del suplemento *Áncora* (ambos de *La Nación*).

Como becario Chevening estudió curaduría cinematográfica en Birkbeck, University of London.

Selene Fallas (1978) estudió literatura y es magíster en Literatura Latinoamericana, con una amplia carrera como académica. Ha publicado *El teatro en 'Paradiso'* (EUCR, 2015) y el poemario *Hijas de Safo* (Astillero, 2015).

Alejandro Marín (1989) es autor de *El sol púrpura*, obra ganadora del Certamen UNA-Palabra 2017 y por el cual le fue concedido el Premio Nacional Aquileo J. Echeverría de poesía 2018.

Mauricio Molina Delgado (1967) ha publicado varios poemarios, entre los que destacan *Abominable libro de la nieve* (CONACULTA, 1999, II Premio Internacional Sor Juana Inés de la Cruz, México, 1998), *Abrir las puertas del mar* (ECR, 2004, Premio Editorial Costa Rica 2003) y *Treinta y seis daguerrotipos de Diotima desnuda* (Siltolá, 2016, Premio Nacional Aquileo J. Echeverría).

Juan Pablo Morales Trigueros (1984) es bachiller en Literatura y Lingüística y magíster en Literatura Latinoamericana. Desde 2015 ejerce como profesor de Comunicación y Lenguaje en la Escuela de Estudios Generales de la Universidad de Costa Rica.

Robin Myers (año) es una autora estadounidense radicada en la Ciudad de México. Se dedica a la traducción de literatura latinoamericana al inglés. Sus propios poemarios han sido traducidos al español y publicados en México, Argentina y España. Escribe una columna mensual sobre traducción de poesía en *Palette Poetry*.

Uriel Quesada (1962) ha publicado numerosos libros, entre los que destacan los volúmenes de cuentos

El atardecer de los niños (ECR, 1988, Premio Editorial Costa Rica y Premio Nacional Aquileo J. Echeverría 1990), *Lejos, tan lejos* (Uruk, 2005, Premio Áncora) y *La invención y el olvido* (Uruk, 2018, Premio Nacional Aquileo J. Echeverría 2018) y la novela *El gato de sí mismo* (Premio Nacional Aquileo J. Echeverría 2005).

Carlos Regueyra (1989) es autor de la novela *Seis tiros*, ganadora del Premio Joven Creación 2016 de la Editorial Costa Rica. Entre el 2015 y el 2019 produjo el programa sobre literatura costarricense *El Placer del Texto*.

Álvaro Rojas Salazar (1975) es autor de la novela *Greytown* (Uruk, 2017), de la crónica de viaje *Telire* (ECR, 2020), de los ensayos *Con el lápiz en la mano* (EUNED, 2017) y *La Boca, el Monte y las novelas. Una mirada literaria a la ciudad de San José* (Euned, 2018) y del libro de cuentos *Ambos mares* (Uruk, 2020).

Alexánder Sánchez Mora (1968) es filólogo, magíster en Literatura Latinoamericana y doctor especializado en literatura, con una amplia carrera como académico e investigador de la Universidad de Costa Rica. Cuenta con múltiples publicaciones en los campos de la literatura costarricense y colonial centroamericana, la historiografía literaria y el barroco.

Gustavo Solórzano-Alfaro (1975) es autor del ensayo sobre Octavio Paz *La herida oculta* (EUNED, 2009), de la compilación de poetas costarricenses *Retratos de una generación imposible* (EUNED, 2010), del poemario *Nadie que esté feliz escribe* (Nadar Ediciones, 2017) y de *La oscuridad intacta* (edición y traducción de poemas escogidos de Dana Gioia, Pre-Textos, 2020).

Jochen Vivallo (1991) es candidato al doctorado en Humanidades por la Universidad Carlos III de Madrid y miembro cofundador de Los Tres Editores.

Magda Zavala es autora, gestora cultural, académica e investigadora especializada en literatura, con múltiples aportes en el campo de la historiografía literaria de Centroamérica, como el libro *Literaturas indígenas centroamericanas* (euna, 2002, en coautoría con Seidy Araya), ganador del certamen una-Palabra, y *Con mano de mujer. Antología de poetas centroamericanas contemporáneas: 1970-2008* (Interartes, 2011).

Mónica Zúñiga Rivera (1976) es licenciada en literatura y lingüística, máster en teología y doctora en estudios ibéricos, con una amplia carrera como académica e investigadora en el Instituto Tecnológico de Costa Rica.

Coedición aprobada en la sesión N.° 2788
por el Consejo Directivo de la Editorial Costa Rica
y en la sesión N.º 58-2021 de la Comisión Editorial
de la Editorial de la Universidad de Costa Rica.

Comisión Editorial de la Universidad de Costa Rica

Vicerrectora de Investigación
Dra. María Laura Arias Echandi

Director del SIEDIN
Dr. Guillermo Rosabal-Coto

Ingenierías
Dr. Eduardo Calderón Obaldía

Ciencias Básicas
Dr. Joseph Varilly Boyle

Ciencias de la Salud
Dr. Agustín Arguedas Quesada

Artes y Letras
Dr. Jorge Antonio Leoni de León

Ciencias Agroalimentarias
Dr. Werner Rodríguez Montero

Ciencias Sociales
Dra. Marielos Murillo Rojas

Sedes Regionales
Dr. Juan Diego Quesada Pacheco

Representante de la FEUCR
Sr. Roberto Acuña Vargas

Jefe Administrativo SIEDIN
Ing. Nimrod Cabezas Marín

Asesora gráfica
MAU. Aída Elena Cascante Segura

Editora
Licda. María Gabriela Fonseca

Asesor Legal Ad Honorem
Dr. Jorge Romero Pérez

Edición aprobada en la sesión N.° 2800
por el Consejo Directivo de la Editorial Costa Rica.
Impreso en papel editorial y cartulina barnizable,
en el Sistema Editorial y de Difusión de la Investigación
(SIEDIN), Sección de Impresión, en el 2021.

Consejo Directivo
de la Editorial Costa Rica

Presidente
Tomás Federico Arias Castro

Vicepresidente
Cesar Maurel Faggiani

Secretario
William Calvo Feoli

Directoras
Guadalupe González Alvarado
Katia Ortega Borloz

Esta obra fue impresa en el equipo litográfico
donado por el Gobierno de Japón
a la Editorial Costa Rica.

Esta es una
muestra del libro
en la que se despliega
un número limitado de páginas.

Adquiera el libro completo en la
Librería UCR Virtual.

LIBRERÍA
UCR
VIRTUAL

Este libro contiene 20 ensayos sobre 21 escritorxs costarricenses cuyo debut literario –o bien su obra principal– vio la luz durante estas dos primeras décadas del siglo XXI; feliz coincidencia cabalística que se da en el contexto del bicentenario de la independencia. Con él se celebra un hecho histórico, pero, ante todo, se busca evidenciar y problematizar las ideas sobre lo nacional que hemos construido hasta ahora. Damos así cabida a un conjunto de voces diversas que nos permiten dialogar sobre nuestras prácticas culturales, sobre nuestras instituciones literarias, sobre las estrategias críticas y discursivas y, no menos importante, sobre los imaginarios –su génesis, sus relaciones y fracturas– que hemos construido sobre nosotrxs mismxs y que nos han constituido como país.

EDITORIAL UCR

Editorial Costa Rica

ISBN 978-9930-580-51-6

9789930580516

200 COLECCIÓN BICENTENARIO